

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

Magisterarbeit

Gärten in Prosatexten Eichendorffs

Fach: Neuere deutsche Philologie
Institut: Germanistisches Institut II
Prüfer: Prof. Dr. Peter Tepe
Universität: Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Verfasser: Robert Horn
Datum: April 2012

Inhaltsangabe

Einleitung	1
1. Definitionen	3
1.1 Garten	3
1.1.1 Herkunft des Begriffs und lexikalische und kulturelle Bedeutungen ...	3
1.1.2 Allgemeine, kulturelle Bedeutung	3
1.1.3 Speziellere und künstlerische Bedeutungen	4
1.2 Gartenkunst und Gartenbau	5
1.3 Paradies	6
2. „Aus dem Leben eines Taugenichts“	8
2.1 Zusammenfassung der Erzählung	8
2.2 Basisanalyse	9
2.3 Basisinterpretation	16
2.3.1 Das Märchenhafte in der Novelle	16
2.3.2 Ironie und Parodie	17
2.3.3. Die Motive Religion und Liebe in den Gegensätzen von Mittelalter und Antike	19
2.3.4 Die alte, schöne Zeit, Glück und Harmonie	25
2.3.5 Die Motive Natur, Landschaft und Garten	29
3. „Das Schloss Dürande“	32
3.1 Zusammenfassung der Erzählung	32
3.2 Basisanalyse	34
3.3 Basisinterpretation	38
3.3.1 Das Märchenhafte in der Novelle	38
3.3.2. Die Motive Religion und Liebe, Mittelalter und Antike	39
3.3.3 Die alte, schöne Zeit, der Adel und die Revolution	45
3.3.4 Die Motive Natur, Landschaft und Garten	53
4. Erweiterte und zusammenfassende Gesamtinterpretation	55
4.1 Allgemeines	55
4.2 Adel, Dichter und Philister	56

4.3 Die Einflüsse der Religion, des Mittelalters und der Antike	60
4.4 Natur als Stimmungsbild. Gegensätze, Formelhaftigkeit, Synthese und Harmonie.....	62
4.5 Das verlorene Paradies der Kindheit und der Schöpfung und die verlorene Natursprache.....	68
4.6 Die literarischen und die wahren Gärten Eichendorffs	73
Fazit	84
Abbildungen	85
Literaturverzeichnis	90

Einleitung

War der erste Garten das Paradies? Zumindest im Abendland werden die Begriffe Garten und Paradies meist verbunden, sozusagen zusammen gedacht. Das gilt spätestens seit der Entstehung der ersten Bibeltex-te, in denen von einem von Gott in Eden im Osten gepflanzten Garten, dem Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies erzählt wird.¹ Wie die Definitionen der Begriffe Paradies und Garten unter 1.1 bis 1.3 zeigen werden, müssen diese und ähnliche Vorstellungen älter als die Bibeltex-te sein. Auch wenn genaue Beweise fehlen, da besonders Gärten etwas sehr Vergänglich-ches sind, so kann doch gesagt werden, dass zumindest die Vorstellungen von einem Garten und dem Paradies seit frühester Menschheitsgeschichte eine Einheit bilden. Dies ist nicht verwunderlich, denn die Auseinandersetzung des Menschen mit der Natur und ihrer Nutzungs- und Gestaltungsmöglichkeit hat höchstwahrscheinlich immer schon bestanden.

Bei meiner bisherigen Lektüre deutscher Prosatexte aller Epochen wurden Gärten nur selten erwähnt. Meist waren es oberflächliche Platzhalter oder der allegorische locus amoenus mittelalterlicher Prägung, dafür etwas häufiger Paradiesgartenvorstellungen. Beschreibungen von Gärten und Landschaften fand ich in der Literatur der Romantik am häufigsten. Daher fiel meine Wahl auf die Epoche der Romantik. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Epoche gehört Joseph von Eichendorff. Beim Lesen einiger seiner Texte entstanden meine Fragen zu Gärten in der Literatur, die ich in dieser Magisterarbeit beantworten möchte. Eichendorff gilt als Hauptvertreter der Romantik und sein Werk „Aus dem Leben eines Taugenichts“ (im weiteren Verlauf mit „Taugenichts“ bezeichnet) wird „allgemein als exemplarisch für roman-tische Erzählkunst“² angeführt. Daher wird auf diese Novelle der Hauptakzent gelegt und die Novelle „Das Schloss Dürande“ (im weiteren Verlauf mit „Dürande“ be-zeichnet) zum Vergleich hinzugezogen. Im „Taugenichts“ werden verschiedene Gärten und Landschaften sowohl geradezu paradiesisch positiv als auch höchst nega-tiv beschrieben. Aus diesen Gedanken heraus entwickelte ich die Leitfrage für die vorliegende Magisterarbeit:

Ist der Garten für Eichendorff in seinen Prosatexten das Paradies oder gibt es noch andere Bedeutungen?

¹ Vgl. Die Bibel. 2, 4b – 25.

² Grunewald 1986, S. 84.

Daraus ergibt sich die Hauptthese, dass der Garten für Eichendorff eine ambivalente Bedeutung hat, dass er also nicht nur die Bedeutung eines Paradieses, sondern auch weitere, zum Teil negative Bedeutungen erhält. Um dies zu bestätigen oder zu widerlegen, gehe ich nicht nur auf die Texte selbst ein, sondern auch auf das Leben des Autors, das Zeitgeschehen sowie auf die Epoche der Romantik und die Naturvorstellungen dieser Zeit. Mit Hilfe der Texte und der Sekundärliteratur können dann auch weitere Leitfragen, ausgehend von der ersten Leitfrage, beantwortet werden, wie:

Welche Funktionen haben die dargestellten Gärten innerhalb des Textes und welchen Einfluss nehmen diese Funktionen auf die Art der Gartengestaltung, des Gartenkonzepts bei Eichendorff?

Ich entschied mich für die Werke „Aus dem Leben eines Taugenichts“ und zum Vergleich für „Das Schloss Dürande“, die mit einem größeren zeitlichen Abstand entstanden und damit hinsichtlich des zu untersuchenden Aspekts möglicherweise aussagekräftiger sind als zeitlich nah beieinander liegende Werke.

Die kognitive Hermeneutik³ nach P. Tepe sehe ich als geeignete Methode an, die vorliegenden Texte möglichst objektiv hinsichtlich der obigen Fragen, bzw. Thesen zu untersuchen. Dazu möchte ich im Folgenden zunächst die passenden Rahmenbedingungen schaffen. Ich beginne mit der Definition der wichtigsten Begriffe. Daran anschließend werde ich die ausgewählten Texte einer Basisanalyse und Basisinterpretation unterziehen. Dabei sollen die Instanzen Textkonzept, Überzeugungssystem und Literaturprogramm herausgearbeitet werden, um eine objektive Basis für die weitere Interpretation hinsichtlich der Leitfragen zu schaffen. Eine weiterführende Bearbeitung unter Einbeziehung von Sekundärliteratur erfolgt in der erweiterten Gesamtinterpretation, innerhalb der die Ergebnisse der Basisarbeit auf ihre Eignung zur Beantwortung der Leitfragen überprüft werden. Mit einem kurzen Fazit werde ich die Ergebnisse der Untersuchung zusammenfassen und einen Ausblick auf neue Aspekte und Fragestellungen geben, die hier nicht behandelt werden konnten oder durch diese Arbeit erst offengelegt wurden.

³ Vgl. Tepe 2007.

1. Definitionen

1.1 Garten

1.1.1 Herkunft des Begriffs und lexikalische und kulturelle Bedeutungen

Die indogermanische bzw. indoeuropäische Wurzel „ǵher“ bedeutet „umzäunen, einhegen, um-/einfassen“. In der Erweiterung mit „-to“ und „-dh-“ wird diese Wurzel zu „ǵhorto“ und „ǵhordho“ und bedeutet „Flechtwerk, Zaun, Umzäunung, Hürde, Eingehegtes“. Verwandt ist das griechische „chórtos“ mit der Bedeutung „Weide, Gehege, Hof“, wozu vermutlich auch das Wort „chorós“ (Chor) für „Tanzplatz, Tanz“ gehört. Bei den Römern war das Wort „hortus“ in Gebrauch für „Garten“ sowie „cohors“ für „Hof, Viehhürde, Schar, Kohorte“. Im Gotischen ist der Begriff „garda“ für „Viehhürde“ und „gards“ für „Hof, Haus, Familie“ nachzuweisen. Abgeleitet davon sind das schwedische „gård“ für „Hof, Gehöft, Gut, Grundstück“ und das englische „yard“ für „Hof“. Im Althochdeutschen finden wir für „Garten“ „garto“, welches im Mittelhochdeutschen zu „garte“ wird. Im Kirchenlatein bedeutete das verwandte Wort „cortina“ „Vorhang“ im Sinne von Abgrenzung und findet sich in den Wörtern „Gardine“ und „Kurtisane“ wieder. Auch in weiteren europäischen Sprachen wird das Motiv des Abtrennens oder Einhegens im Begriff Garten und in verwandten Begriffen noch besser ersichtlich. Im Russischen „gorod“ war es ursprünglich der „eingehegte Platz“, der zu „Stadt“ wurde und sich wiederfindet in Städtenamen wie z. B. Nowgorod (= Neustadt). Ebenso im Tschechischen: -hrad (z. B. in Wolgograd) für „Burg, Schloss“. Zu der indoeuropäischen Wurzel „ǵher“ gehört aus dem germanischen Sprachgebrauch auch die Wortgruppe „gürten“ für „Gürten, Gürtel“, wohl in der Bedeutung „umfassen“.⁴

1.1.2 Allgemeine, kulturelle Bedeutung

Der Garten ist ein Stück Land, auf dem Obst, Gemüse oder Blumen gepflanzt werden, oft angrenzend an ein Haus.⁵ Er ist ein intensiv bearbeitetes, umfriedetes Grundstück, welches in seiner Gestaltung abhängig vom persönlichen und modi-

⁴ Vgl. Herkunftswörterbuch.

⁵ Vgl. Bedeutungswörterbuch.

schen Geschmack sowie von praktischen Erwägungen ist.⁶ Der Garten ist daher eine durch menschliche Tätigkeit kunstvoll zusammengestellte Einrichtung und somit verletzlich und vergänglich.⁷

„Gärten sind Simulationen von Natur und als von Menschen geschaffene Konstrukte elementar als kulturelle Artefakte zu betrachten. Dies gilt gleichfalls für den Naturbegriff als solchen, der ein im Bewusstsein als Operator menschlichen Denkens gespeichertes – mentales – Artefakt ist. In Gärten wird versammelt, was der mit der Errichtung des Gartens betraute Mensch als dazugehörig denkt und dessen er zu diesem Zweck habhaft werden kann.“⁸

„Garten bedeutet immer gestaltete Sehnsucht, ist immer ein Aufbruch nach Utopia.“⁹

Allerdings hat der Garten auch einen jenseitigen Bezug, z. B. in der Bibel, im Koran und im alten Ägypten.¹⁰ Dort ist der Garten ein Paradies, in das Menschen nach ihrem Tod einkehren. Ab dem 16. Jahrhundert erhalten Gärten und Gartenkunst langsam eine vorrangig diesseitsbezogene Prägung.¹¹

1.1.3 Speziellere und künstlerische Bedeutungen

Zu beobachten ist, dass Begriffe wie Garten, Park, Landschaftsgarten und Landschaftspark häufig synonym gebraucht werden.¹² Ein Garten ist meist ein überschaubares Grundstück, kann aber auch zu einem größeren Park oder Landschaftsgarten heranwachsen und aus mehreren Gärten und Gartenteilen bestehen.¹³ Auch muss ein Garten nicht immer oder ausschließlich mit Natur, also mit Vegetation, Fauna und geologischen Bodenbeschaffenheiten, verbunden sein.

Ein Garten kann neben Statuen und Denkmälern auch architektonische Bauwerke beherbergen, z. B. Pavillons, Gartenhäuser oder Tempelnachbauten, und mit Kunstwerken oder Tiergehegen versehen werden¹⁴ oder nur aus Kunstobjekten bestehen.¹⁵ Nicht körperlich betretbar sind hingegen imaginäre Gärten, z. B. auf Leinwänden in

⁶ Vgl. Goldmann Lexikon.

⁷ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 238.

⁸ Krüger 2001, S. 201.

⁹ Gerndt 1981, S. 7.

¹⁰ Vgl. Kalusok 2003, S. 11 sowie: Sarkowicz 2001, S. 13 ff.

¹¹ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 21 f.

¹² Als eines von vielen Beispielen sei hier angeführt: Kalusok 2003, S. 40 f.

¹³ Als einige von vielen Beispielen seien hier angeführt: Sarkowicz 2001, S. 95 und: Kalusok 2003, S. 31.

¹⁴ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 96, 102 f., 141 ff. und 181.

¹⁵ Vgl. Apel 1983, S. 51 f.

der Landschaftsmalerei oder auf Häuserwänden gemalte Gärten¹⁶ oder Gärten, die als Orte der Erinnerung und Geschichte dienen¹⁷ und somit im praktischen als auch übertragenen Sinn zu Orten der Erziehung¹⁸ werden. Besonders erwähnenswert sind auch der mythologiebeladene Paradiesgarten¹⁹ und die poetischen Gärten in der Literatur.²⁰

Der Begriff ist also nicht streng biologisch-botanisch, auf Basis rein natürlicher und vegetativer Elemente beschränkt und kann über seine Naturbestandteile (Flora und Fauna) hinausgehend verstanden werden.

1.2 Gartenkunst und Gartenbau

Der Begriff Gartenkunst ist zwar häufiger in Gebrauch als der Begriff Gartenbau, wie in der hier angeführten Sekundärliteratur ersichtlich wird. Allerdings ist auch eine Gleichsetzung der Begriffe zu beobachten. Beide Begriffe werden zuweilen auch zusammengezogen zu „Gartenbaukunst“.²¹ Ab dem 17. Jahrhundert wurde eine Gleichstellung der Gartenkunst mit den anderen freien Künsten gefordert.²² Die Gartenkunst (hier die italienische) sei eine Schwester der Baukunst, heißt es.²³ Sie nimmt nicht den gleichen Rang ein verglichen mit den anderen bildenden Künsten wie Malerei oder Architektur, sondern wird in Theorie und Praxis der Architektur unterstellt. In den letzten Jahren hat aber ihre Bedeutung zumindest in der Kunstgeschichte zugenommen.²⁴

Bemerkenswert ist, dass der Begriff Gartenkunst für antike Gärten und dann erst wieder ab der Zeit der Renaissancegärten verwendet wird, weniger aber für die Zeit des Mittelalters.²⁵ Für das Mittelalter wird häufiger der Begriff Gartenbau verwendet und Gärten werden meist als klösterliche oder herrschaftliche Nutzgärten für Nahrung und Heilkräuter angelegt.²⁶ Dies legt den Schluss nahe, dass der Begriff

¹⁶ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 96 und 177.

¹⁷ Vgl. Oesterle / Tausch 2001, S. 11, 14 und 19 sowie: Apel 1983, S. 19 und 21 f.

¹⁸ Vgl. Niedermeier 2001, S. 137, 156 ff. sowie: Sarkowicz 2001, S. 235 f.

¹⁹ Vgl. Garber 2001, S. 107 f. sowie: Sarkowicz 2001, S. 10 und 13 f.

²⁰ Als einige von vielen Beispielen seien hier angeführt: Goodbody 1984, S. 105 sowie: Sarkowicz 2001, S. 258.

²¹ Als eines von vielen Beispielen sei hier angeführt: Krüger 2001, S. 224.

²² Vgl. Kalusok / Uerscheln 2003, S. 117.

²³ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 259.

²⁴ Vgl. Kalusok / Uerscheln 2003, S. 116 f.

²⁵ Vgl. etwa: Sarkowicz 2001, oder: Kalusok / Uerscheln 2003, oder: Kalusok 2003.

²⁶ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 124 ff. sowie: Kalusok 2003, S. 40 ff.

Gartenbau eher die technische, logistische, praktische und pragmatische Seite des Themenkomplexes Garten umfasst und der Begriff Gartenkunst eher den Bereich der künstlerischen Ideen, der Ausgestaltung und Stilmittel.²⁷

1.3 Paradies

Das Paradies ist ein Ort, der durch seine Schönheit und Gegebenheiten gute Lebensbedingungen für alle Menschen oder einen bestimmten Personenkreis ermöglicht und damit alle Voraussetzungen für ein glückliches und schönes Leben erfüllt. Das Paradies kann eine Südseeinsel sein oder auch ein besonders günstiger Ort für z. B. Angler oder Vögel. Der Begriff Paradies steht auch für den Garten Eden und den Himmel.²⁸ Das Paradies ist ein Ort der Fruchtbarkeit, Vollkommenheit und Seligkeit, kann aber auch ein Zustand sein. Sinnverwandte Begriffe sind: Arkadien, Elysium, Eden, Garten Eden, Gefilde der Seligen, Dorado, Eldorado, Oase, Utopia und Schlaraffenland.²⁹

Paradies ist der biblische Name für den „Garten Eden“. Die Wurzeln des Begriffs gehen zurück auf die erschlossene, mittelpersische Form „pardêz“ und das awestische „pairi-daêza“ mit der Bedeutung „Einzäunung“. Daraus entwickelte sich wahrscheinlich das griechische „parádeisos“, das „Tiergarten“ und „Park“ bedeutet. Davon leitete sich das kirchenlateinische „paradisus“ ab. Über das alt- und mittelhochdeutsche „paradîs“ bleibt der Begriff bis heute in Gebrauch.³⁰ In der hebräischen Bibel fand das Wort „Gan-eden“, welches den Wörtern Garten und Eden ähnelt, als „Garten der Entzückung“, dem irdischen Paradies von Adam und Eva, Eingang in die griechische Bibel-Übersetzung.³¹ Die Ähnlichkeit des mittelpersischen „pardêz“ und des älteren, awestischen „pairi-daêza“ mit dem akkadischen „pardîsu“ in der Bedeutung „eingezäuntes Grundstück“³², lässt vermuten, dass der Paradies-Begriff und ähnliche Vorstellungen davon noch älter sind. Allerdings wird „pardîsu“ zur Akkad-Zeit, 2350 bis 2150 v. Chr., eher in Verbindung mit „Garten“ verwendet.³³

²⁷ Eigene Schlussfolgerung; bestätigende Literatur war bis Abgabetermin der Arbeit nicht erhältlich.

²⁸ Fremdwörterbuch.

²⁹ Bedeutungswörterbuch.

³⁰ Herkunftswörterbuch.

³¹ Vgl. Kalusok 2003, S. 19.

³² Deutsch-Akkadisches Wörterbuch.

³³ Schmökel 1955, S. 174.

In vielen Regionen der Welt und ganz besonders in den christlich geprägten Gebieten werden die Vorstellungen von Garten und Paradies häufig miteinander verbunden; mindestens seit der Entstehung der ersten Bibeltexte.³⁴ Die Begriffe Paradies und Garten haben nicht nur ähnliche Wurzeln in frühzeitlichen Kulturen des nahen Ostens, sondern auch ähnliche Bedeutungen. Bei beiden ist ein von der übrigen Natur und der Außenwelt abgetrennter Bereich gemeint. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Paradiesgarten als glückseliger Schöpfungsort gilt, nahe bei Gott, friedlich und frei von allem Mangel, ein verlorenes und wiederzufindendes Paradies.³⁵

³⁴ Vgl. Die Bibel. 2, 4b – 25.

³⁵ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 10 f. und 14 f.

2. „Aus dem Leben eines Taugenichts“

2.1 Zusammenfassung der Erzählung

Die Novelle ist eine Erzählung über einen Müllersohn, der namentlich nicht bezeichnet, sondern vom Vater nur Taugenichts genannt wird. Eines Tages hat der Vater genug von dem faulen Tagträumer und schickt ihn fort, damit er für sich selbst zu sorgen lernt. Der Taugenichts zieht mit seiner Geige hinaus in die Welt. Er begegnet zwei reisenden Damen und begleitet sie bis Wien. In ihrem Schloss wird er als Gärtnerbursche angestellt. Er bleibt, weil er sich verliebt hat, glaubt aber, seine Angebetete sei eine Gräfin. Er befürchtet, dass seine Liebe unerfüllt bleiben wird.³⁶

Bald wird der Taugenichts zum Nachfolger des Zolleinnehmers. Er übernimmt Haus, Inventar und Garten des Verstorbenen, den er vom Nutz- zum Ziergarten umwandelt. Er beschließt vorerst, nicht mehr zu reisen. Auf Annäherungsversuche reagiert seine Angebetete zunächst nicht positiv. Neue Hoffnung bekommt er, als er den Auftrag erhält, ein Blumenarrangement an sie zu übergeben. Weil eine andere Frau erscheint, fühlt er sich betrogen. Auch fürchtet er, seine Dame sei schon verheiratet. Enttäuscht zieht er alles zurücklassend fluchtartig nach Italien weiter.³⁷

Der Taugenichts erreicht ein Dorf, in dem er auf ein Mädchen trifft, das ihn zur Sesshaftigkeit bewegen will. Dann aber trifft er zwei Männer, die er für Räuber hält. Sie nehmen ihn mit und geben sich als inkognito reisende Maler aus, die ihn als Begleitung anheuern.³⁸

Die Maler (Guido und Leonhard) fahren mit dem Taugenichts nach Italien zu einer Stadt, die nur mit B. bezeichnet wird, kleiden ihn neu ein und lassen ihn unerwartet nach einem Gasthofaufenthalt mit einem vollen Geldbeutel zurück.³⁹ Der Taugenichts fährt mit der Kutsche der Maler mit unbekanntem Ziel allein weiter und erreicht ein altes Schloss mit ungepflegtem Garten.⁴⁰ Er beschließt, vorerst im geheimnisvollen Schloss zu bleiben und lässt sich verwöhnen, bis er dessen überdrüssig wird. Da erhält er eine Nachricht seiner Liebsten, die ihn bittet, zurückzukehren. Als er abreisen will, halten die Schlossbewohner ihn gefangen. In der Nacht verhilft man

³⁶ Vgl. Taugenichts, Kap. 1.

³⁷ Ebd. Kap. 2.

³⁸ Ebd. Kap. 3.

³⁹ Ebd. Kap. 4.

⁴⁰ Ebd. Kap. 5.

ihm aber zur Flucht.⁴¹

Der Taugenichts kommt in Rom an und glaubt, in einem Garten nachts die Stimme der Liebsten zu hören. Am Morgen scheinen Schloss und Garten unbewohnt. Er verläuft sich in Rom und findet den Garten erst einige Abende später wieder. In der Stadt trifft er auf einen Landsmann und Maler, der ihn zu sich einlädt. Von ihm erfährt er, dass dieser die beiden anderen Maler und auch seine angebetete Dame kennt und hofft auf seine Hilfe.⁴²

Der Taugenichts besucht mit dem Maler ein Gartenkonzert, bei dem er die Kammerjungfer seiner Dame erkennt, die ihm heimlich sagt, wo er sie treffen kann. Am Treffpunkt entdeckt er, dass es gar nicht seine Angebetete ist, sondern die Gräfin aus dem deutschen Schloss. Der Irrtum wird aufgelöst, die jüngere Dame ist längst wieder in Deutschland. Er beschließt, sofort zurückzukehren.⁴³

In Österreich trifft er musizierende Studenten, die zum gleichen Schloss wollen, zu dem auch der Taugenichts will. Sie fahren mit einem Schiff über die Donau zum Zielort. Hierbei erfährt der Taugenichts, der unerkannt bleibt, dass er von einem Geistlichen auf dem Schiff bereits als Bräutigam gesucht und erwartet wird.⁴⁴ Am Schloss angekommen, findet er die Maler und seine Angebetete vor. Der Maler Leonhard fügt das Liebespaar zusammen und erklärt die ganze Situation. Der Taugenichts erfährt, dass seine Angebetete gar keine Gräfin ist, sondern als Waise im Schloss aufgenommen wurde und das Paar plant nun, zu heiraten. Der Graf schenkt beiden ein Schloss mit Garten und die Geschichte endet märchenhaft mit: „...und es war alles, alles gut!“⁴⁵

2.2 Basisanalyse

Der „Taugenichts“ ist laut Titelangabe eine Novelle. Auch Eichendorff selbst hat die Erzählung zu den Novellen gezählt.⁴⁶ Daher werde ich im Folgenden diese Einordnung übernehmen. Nach dem bereits zur Zeit der Romantik vorherrschenden Verständnis, welche Texte den Novellen zugeordnet werden können, ist der „Tauge-

⁴¹ Vgl. Taugenichts, Kap. 6.

⁴² Ebd. Kap. 7.

⁴³ Ebd. Kap. 8.

⁴⁴ Ebd. Kap. 9.

⁴⁵ Ebd. Kap. 10.

⁴⁶ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 64 ff.

nichts“ aber keinesfalls eindeutig eine Novelle. Weder ist in der Geschichte eine unerhörte Begebenheit erzählt, noch gibt es einen absoluten Höhepunkt.⁴⁷ Allein die Einordnung als Novelle durch den Autor lässt daher zunächst vermuten, dass vieles an der Geschichte nicht so ist, wie es scheint. Der Titel dagegen lässt erwarten, dass es sich hier um einen biographischen Einblick in einen Lebensabschnitt handelt. Die Novelle wird aber von der Hauptfigur, dem Taugenichts, in der Ich-Form erzählt. Diese Erzählform erleichtert zwar die Identifikation des Lesers mit dem Helden der Geschichte, sie macht sie jedoch zu einer nicht mehr biographischen, sondern autobiographischen Erzählung.

Der Handlungsrahmen ist die Geschichte über einen jungen Mann, der zu einer nicht genau festgelegten Zeit in Deutschland lebt, mit sich selbst noch nichts Genaues anzufangen weiß, sich Tagträumen und der Langeweile hingibt und von Arbeit wenig hält, bis ihn der Vater „Taugenichts“ schimpft und fortschickt. Er soll lernen, für sich selbst zu sorgen und sich der Realität des bürgerlichen Lebens zu stellen, welche eine Arbeit, einen festen Wohnsitz und Familie vorsieht. Der Taugenichts nimmt die Herausforderung an und zieht ohne Ziel in die Welt hinaus, wobei die Liebe sein weiteres Leben bestimmt, als er zwei schöne Damen in einer Kutsche kennenlernt und sich in eine der beiden verliebt.⁴⁸ Dies bringt ihn, zuerst als Gärtnerbursche, dann als Zolleinnehmer, zu einer Zwischenstation und er beginnt ein von ihm bisher abgelehntes bürgerliches Leben. Das führt jedoch im Zusammenhang mit seiner Liebe zu Verwechslungen und Verwirrungen.⁴⁹ Nach weiteren Reisen und der Auflösung der Irritationen endet die Erzählung mit der Sesshaftigkeit, dem Schlossbesitz und den Heiratsplänen mit seiner Liebsten in einem wohlhabenden Leben. Das ist mehr als der Vater zu Beginn gewünscht hat. Ob die Hochzeit stattfindet und wie das weitere Leben des Paares aussieht, erfährt der Leser nicht. Die Geschichte bleibt offen.⁵⁰

In der kognitiven Hermeneutik ist laut P. Tepe das Einordnen des Textes in eine bestimmte Textwelt eine wichtige Basis für die gesamte Interpretation. Er unterscheidet drei Textweltarten: die natürliche, die übernatürliche und die unentscheidbare Textwelt. In der natürlichen Textwelt kann alles Geschehen natürlich erklärt werden. Auch wenn es zunächst nach unerklärlichen Phänomenen aussieht, können diese Phänomene aber zu einem späteren Zeitpunkt natürlich erklärt werden. Die

⁴⁷ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 64 ff.

⁴⁸ Vgl. Taugenichts, Kap. 1.

⁴⁹ Ebd. Kap. 2.

⁵⁰ Ebd. Kap. 3 - 10.

übernatürliche Textwelt lässt sich nicht natürlich erklären. In einer solchen Textwelt gibt es übernatürliche Kräfte, Mächte, eine höhere Macht oder Wesen wie Zauberer, Dämonen, Engel, Götter. Solche Textwelten finden sich meist in Märchen und Mythen. Die dritte Textweltart ist eine unentscheidbare Textwelt, in der eben nicht zu unterscheiden ist, was natürlich und was übernatürlich ist (wie z. B. bei „Der Sandmann“ von E. T. A. Hoffmann⁵¹).

Die Textwelt der Taugenichts-Novelle ist klar ersichtlich eine natürliche. Es gibt keine Hinweise auf eine übernatürliche Textwelt oder eine Mischform. Die Erzählung hat zwar märchenhafte Züge, sie sind aber nicht gänzlich und nur in wenigen einzelnen Motiven einem Märchen zuzuordnen. Das Ende „...und es war alles, alles gut!“⁵² erinnert allerdings sehr an ein Märchen. Die charakterlich kaum ausgebauten Figuren und die oft nicht näher bestimmbaren Orte und Zeiten der Handlung sowie die poetischen Bilder einer anscheinend verzauberten Natur führen ebenso dazu, dass die Novelle wie ein Märchen wirkt. Doch übernatürliche Wesen und Phänomene kommen hier nicht vor. Die Hauptfigur hat eine ausgeprägte Phantasie, wenn sie z. B. einen Vogel für Menschen verständliche Worte singen hört wie „Bauer, miet mich, Bauer, miet mich!“ und „Bauer, behalt deinen Dienst!“⁵³ Es handelt sich hier eher um Lautmalerei, ein Zwitschern, das sich anhören könnte wie diese Worte. Der Taugenichts malt sich dies in seiner Phantasie aus und hört, was er zu hören glaubt, beziehungsweise glauben will. Und seine Vorstellung von der Angebeteten als Engel⁵⁴ ist lediglich ein Vergleich mit dem christlichen und romantischen Engelsbild, wie es auch heute noch allgemein bekannt ist. Die Option einer natürlichen Textwelt ist hier also klar gegeben.

Leicht ersichtlich sind die geringe Tiefe der Figuren und die auf den ersten Blick gesehen deutliche Passivität sowie die Unentschiedenheit des Helden, die ich Hin- und Hergerissenheit nennen möchte. Der Taugenichts nimmt den vom Vater gegebenen Schimpfnamen als Spitznamen klaglos an und beginnt ein Leben als Vagabund. Dass die Mutter verstorben ist, erfährt der Leser erst viel später.⁵⁵ Der Taugenichts spielt gut Geige, singt und tanzt gern und oft, zeichnet sich aber nicht durch Fleiß aus. Musik, Lieder und Tanz kommen häufig in der Erzählung vor. Eine nega-

⁵¹ Vgl. Tepe 2009.

⁵² Vgl. Taugenichts, Kap. 10.

⁵³ Taugenichts, S. 5.

⁵⁴ Vgl. Taugenichts, S. 8 und 11.

⁵⁵ Ebd. S. 31.

tive Darstellung der Adels- und Hofgesellschaft ist zunächst nicht direkt auszumachen. Das bürgerliche Leben lehnt er jedoch klar ab. Für den Broterwerb aber und für die Liebe ist er im Schloss der Grafschaft bereit, bürgerlich und sesshaft zu werden und wird es am Ende auch. Doch kaum, dass er irgendwo anhält, treibt ihn schon wieder die Aufbruchsstimmung. Trotz der Ich-Perspektive wirkt die Hauptfigur weitgehend undeutlich, jedoch von allen Figuren noch am deutlichsten charakterisiert. Die anderen Figuren haben selten persönliche Namen oder erhalten erst spät ihre Identität und werden nur grob skizziert. Selbst von der angebeteten Dame erfährt der Leser lange nicht den Namen. Ihre Charakterisierung beschränkt sich auf das Niederschlagen ihrer Augen und sie steht immer in Verbindung mit Blumen. Ihre besonderen Zeichen sind die Lilie und die Farbe Weiß.⁵⁶ Erst indirekt erfährt der Leser im 6. Kapitel den Namen der Angebeteten: Aurelie.⁵⁷ Der Taugenichts erhöht in seiner Vorstellung die Liebste, die er ja noch wenig kennengelernt hat, zu einer „schönen Dame“⁵⁸, an anderer Stelle gar zur höfischen „Fraue“.⁵⁹ Dies sowie die Farbe Weiß, die Lilie, das Motiv der Unschuld und die Engelsvergleiche können als Verweis auf den christlichen Marienkult und daher auf das religiöse Motiv der Erzählung gesehen werden. Das Wort „Fraue“ und die zunächst unerfüllbar erscheinende Liebe erinnern stark an das Mittelalter und den Minnesang, die hohe Minne.⁶⁰

So wenig wie die Namen von Personen werden auch Orte meist nicht benannt oder erhalten lediglich einen Buchstaben, wie B. für eine Stadt in Italien.⁶¹ Ausführlicher beschrieben werden dagegen die Natur allgemein, die Gärten und Landschaften. Die Beschreibungen präsentieren sich wie gemalte, poetische Bilder. Natur wird mit allen Sinnen erfahren, aber auch mit Phantasie.⁶² Häufig werden Begriffe wie lustig, fröhlich und hübsch gebraucht.⁶³ Alles in allem wirkt die Erzählung dadurch sehr positiv, beschwingt und sorglos, zum Teil naiv. Die poetischen Bilder sowie Tanz, Musik und Lieder der Handlung tragen ebenfalls dazu bei. Es gibt aber auch negative

⁵⁶ Vgl. Taugenichts, S. 6, 10, 13, 16, 22, 25, 57, 81 bis 87.

⁵⁷ Taugenichts, S. 48.

⁵⁸ Vgl. Taugenichts, S. 8 und 9, um nur einige Belegstellen zu nennen.

⁵⁹ Ebd. S. 9 und 12.

⁶⁰ Vgl. Wehrli 1997, S. 252 sowie: Sachwörterbuch der Mediävistik.

⁶¹ Vgl. Taugenichts, S. 32 f. und 35.

⁶² Vgl. etwa Taugenichts, S. 8 bis 11, 13 f., 16 ff., 20 f., 25, 27, 30, 32, 41, 45, 47, 49, 54 f., 64, 67 f., 70, 75 f., 78 bis 87.

⁶³ Vgl. Taugenichts, S. 5 f., 8, 13, 16 f., 19, 22, 24 f., 27 f., 34 ff., 38, 43 f., 49 f., 56 f., 63, 71, 74, 77 ff. und 87.

Stellen, die auf Traurigkeit und Melancholie bei der Hauptfigur hinweisen.⁶⁴ Ein weiteres Motiv ist der christliche Glaube, wie oben schon angedeutet. Der Taugenichts baut meist auf sein Gottvertrauen.⁶⁵ Er lebt in den Tag hinein, vertraut darauf, dass sich alles zu seinen Gunsten wendet, da er an Gott glaubt, und nimmt alle Herausforderungen an, ohne jedoch selbst tatsächlich aktiv zu werden oder eine Wendung herbeizuführen. Diese Art der Passivität wird an vielen Stellen deutlich.⁶⁶ Der Taugenichts erhält viele Chancen und Möglichkeiten, sein Leben auch ohne allzu große Sorgen zu leben. Diese Chancen nimmt er zwar aktiv an und stellt sich damit den Lebenssituationen, doch er wird dahin geführt, er erarbeitet sie sich nicht und er plant Veränderungen nicht. „Überhaupt weiß ich eigentlich gar nicht recht, wie doch alles so gekommen war, ich sagte nur immerfort zu allem: Ja.“⁶⁷ Dieser Satz ist ganz bezeichnend für das Leben des Taugenichts. Hier und an anderen Stellen ist auch ein ironischer Unterton vorhanden, der sich aber nicht immer direkt ausmachen lässt.⁶⁸ Ob er für die Leitfragen von Bedeutung ist, ist an dieser Stelle noch nicht zu klären, jedoch wirkt der „Taugenichts“ durch das oben Erwähnte wie eine Parodie.

Schon an dieser Stelle möchte ich das Motiv Garten und damit auch Natur im Text genauer betrachten. Wie schon erwähnt, zeichnet Eichendorff sehr poetische, sinnliche Bilder der Gärten und der Natur. Das macht es auch so schwierig, Gärten, Natur und Landschaft genau einzuordnen und von realen und fiktiven Elementen zu unterscheiden. Die Landschaften im „Taugenichts“ wirken generell nicht greifbar und unterscheidbar. Oft sind es Wälder, Berge, Täler, Felder etc., die eine genaue Ortsbestimmung nicht möglich machen. In Anbetracht dessen und der geringen Tiefe der Figuren sowie der schwierigen Lokalisierbarkeit möchte ich die These aufstellen, dass es dem Autor nicht um genaue Handlungsorte ging, sondern eher um die Darstellung der Verfassung und Stimmung vor allem der Hauptfigur mit Hilfe von Naturbeschreibungen. Darauf verweisen beispielsweise sowohl der unordentliche Garten im sechsten Kapitel als auch die Vogelmetaphorik.

Ich komme nun zu den Gartenelementen, die besonders im Taugenichts einen wichtigen Teil des Textes ausmachen. Die erste Beschreibung eines Gartens erfolgt gleich

⁶⁴ Vgl. Taugenichts, S. 5, 7, 13, 16, 20, 27, 47, 51, 54 und 70, um nur einige Belegstellen zu nennen.

⁶⁵ Ebd. S. 6, 23, 27, 29, 42 und 73, um nur einige Belegstellen zu nennen.

⁶⁶ Ebd. S. 5, 8, 14, 32, 36, 39, 40, 42, 43, 46, 56, 61, 62 und 76, um nur einige Belegstellen zu nennen.

⁶⁷ Ebd. S. 8.

⁶⁸ Ebd. S. 6, 10, 17, 27, 29, 31, 46 und 49, um nur einige Belegstellen zu nennen.

im ersten Kapitel, als der Taugenichts am Schloss bei Wien ankommt. Vor dem Schloss sind hohe Lindenbäume, durch die seitwärts die Türme von Wien zu sehen sind. Weitere Elemente des Gartens sind Tempel, Lauben, teils mit Steintischen darin, grüne Gänge, Rasenflächen und Blumen, ein Gartenhaus, Sitzgelegenheiten, ein Lusthaus mit Blumen davor, Rosenbüsche, Springbrunnen, Buchenalleen, Sandwege und unter Schlossfenstern ein blühender Strauch. Der Taugenichts sieht Aurelie in einiger Ferne durch den Garten ziehen, in dem er sich selbst befindet.⁶⁹ Diese Situation vermittelt einen Eindruck von der Weiträumigkeit der Anlage. Ein größeres Element ist ein von Bäumen umgebener Weiher, über den der Taugenichts mit der Schlossgesellschaft in einem Kahn rudern muss. Seine schöne Dame hält eine Lilie, wahrscheinlich aus dem Schlossgarten entnommen. Am Anwesen vorbei fließt in kurzer Entfernung die Donau.⁷⁰ Direkt neben dem Schlossgarten befindet sich durch eine Mauer getrennt eine Landstraße. Daran schließt sich ein Zollhaus mit kleinem Garten an, welcher durch eine Öffnung in der Mauer mit dem großen Schlossgarten verbunden ist. Das Zollhaus liegt daher zwischen Landstraße und Schlossanwesen. Wie hoch die Mauern sind, ist im Text nicht genau erkennbar, wird aber im Bereich des Zollhauses zum Anwesen hin gerade niedrig genug sein, so dass der Taugenichts in seinem Elan darüber springen kann. Desweiteren ist von einem Bogengang die Rede.⁷¹ Ob es sich hier um eine bepflanzte Bogenkonstruktion, beziehungsweise einen Gang mit gewölbt beschnittenen Hecken oder schlicht um einen gebogenen Gang handelt, ist nicht sicher. Ersteres ist aber wahrscheinlich, da Eichendorff sonst von einem gebogenen oder gewundenen Gang geschrieben hätte. In einem Vergleich erwähnt der Taugenichts ein chinesisches Lusthaus. Ein solch exotisches Gartenelement scheint bekannt und zumindest in einigen Gärten dieser Zeit und Gegend verwendet worden zu sein. Im zweiten Kapitel kommen Elemente wie ein Birnbaum, kleine weiße Brücken, sandbestreute Gänge, ein Espenbaum an einem lichten Platz und Hecken dazu. Das Schloss ist von einem Rasenplatz umgeben und einige Seiten später werden Wasserspiele erwähnt.⁷² Am Ende der Novelle spricht das Erzähler-Ich noch von Beeten, Rosensträuchern, einer Steinbank sowie einem Sommerhaus am Abhang des Gartens zum tiefer gelegenen Tal hin.⁷³ Der Satz „Die Bäume und

⁶⁹ Vgl. Taugenichts, S. 7 bis 11.

⁷⁰ Ebd. S. 11 und 15.

⁷¹ Ebd. S. 13 bis 16, 22 und 30.

⁷² Ebd. S. 18 bis 21.

⁷³ Ebd. S. 81 f. und 86.

Sträucher wiesen kurios, wie mit langen Nasen und Fingern, hinter ihr drein⁷⁴ kann als Hinweis auf Baum- und Strauchbeschnitt in Schlossrichtung weisend gesehen werden, aber auch als irreales Phantasiebild, welches in die durch Mondschein ausgelösten nächtlichen Schattenspiele hineininterpretiert wurde. Dieses Beispiel zeigt deutlich die Einordnungsprobleme hinsichtlich der Gartenelemente und des Gartenbaustils in diesem Text.

Der Garten des zweiten Schlosses, wahrscheinlich in Norditalien liegend, wird vom Taugenichts als „eine liederliche Gärtnerei“⁷⁵ verurteilt. Hier steht das Schloss auf einem Berg. Vor der Schlossvorderseite breitet sich ein terrassenförmig angelegter Garten aus, wobei jede Terrasse niedriger liegt als die vorherige, bis zur halben Höhe des Berges hinab. Die Gänge des ungepflegten Gartens sind mit Gras überwachsen, Buchsbaumfiguren sind nicht mehr richtig in Form geschnitten, die Statuen einer vertrockneten Wasserkunst sind zerbrochen und mitten im Garten wachsen unüblicher Weise Kohl und einfache Blumen sowie Unkraut. Auch hier ist eine Steinbank vorhanden, ebenso Gebüsche und hohe Bäume. Des Weiteren Rasenflächen, Haselnusssträucher, eine hohe Gartenmauer und ein Eingangstor. Umgeben ist das Anwesen von Wäldern, Wiesen, Feldern, Bergen und Tälern.⁷⁶

Der buntumzäunte Blumengarten am Zollhaus mit rotem Ziegeldach ist zunächst ein vorwiegender Nutzgarten mit Kartoffeln und anderen Gemüsesorten. Der Taugenichts entfernt die Gemüsepflanzen und pflanzt erlesene Blumen ein, wie rote Rosen, blaue Winden und weiße Lilien, woraus er seiner Angebeteten täglich einen Strauß bindet. Ein Kastanienbaum und eine Bank stehen ebenfalls im Garten.⁷⁷

Der Bauerngarten ist niedrig eingezäunt, mit Rasenflächen und Bäumen, z. B. Apfelbäumen.⁷⁸ In Rom liegen die beschriebenen Gärten in beziehungsweise nahe vor der Stadt anstatt im Grünen. Der erste Garten, den der Taugenichts in Rom betritt, ist wieder ein Schlossgarten. Die Gärten dort verströmen angenehme Düfte, sie müssten daher Duftblumen oder auch Kräuterpflanzen beinhalten. Der erste Garten ist eingezäunt und hat ein verziertes, vergoldetes Gittertor, Pappeln, duftende Blumenbeete, eine Wasserkunst, Lauben und Gänge.⁷⁹ Ebenfalls gibt es ein Gartenhaus mit Blumen und Rasen davor, Sand (wahrscheinlich für Wege), Sträucher und Hecken.⁸⁰ Im

⁷⁴ Taugenichts, S. 21.

⁷⁵ Ebd. S. 45.

⁷⁶ Vgl. Taugenichts, S. 45, 49 und 52.

⁷⁷ Ebd. S. 14, 16 und 19.

⁷⁸ Ebd. S. 25 f.

⁷⁹ Ebd. S. 54 f.

⁸⁰ Ebd. S. 67 bis 69.

zweiten Garten, umgeben von Weingärten vor der Stadt, gibt es Tische und Bänke für die Zuhörer des Konzerts, Gastronomie, eine grünbewachsene Laube, Weinranken, eine alte Gartenmauer mit Gartentor, Rasenflächen, weitere Bäume und efeubewachsene, eingesunkene Säulen.⁸¹

Soweit zu den deskriptiven Feststellungen, zur Textwelt und zu ersten Interpretationsansätzen. In der folgenden Basisinterpretation möchte ich diese Ansätze nun näher ausführen.

2.3 Basisinterpretation

2.3.1 Das Märchenhafte in der Novelle

Die märchenhaften Anteile sind wie schon erwähnt recht ausgeprägt im „Taugenichts“. Viele Märchenmotive finden sich in der Novelle wieder: ungenaue, allgemeingültige Orts- und Landschaftsbeschreibungen, eine Mühle, Schlösser und Gärten, Wälder mit Räubern, schöne junge Menschen, die sich ineinander verlieben, Verkleidungen und Verwechslungen, Wanderschaft und schließlich ein Happy End.⁸²

Das Märchen vom Hans im Glück aus der Märchensammlung der Gebrüder Grimm kann hier zum Vergleich herangezogen werden, insoweit der Taugenichts sein Hab und Gut, mit Ausnahme der Geige, freimütig aus- und aufgibt, z. B. beim Reisen und bei der Aufgabe seines Postens als Einnehmer. Auch wenn er sich das manchmal wünscht, scheinen Geld und Gut für ihn nicht wirklich wichtig zu sein, solange er bekommt, was er braucht und was ihn zunächst glücklich macht. Am Ende kehrt er wie Hans zu einem Ort des Glücks zurück, welches er als Zuhause bezeichnen kann. Der Vagabund verzichtet sogar auf ein Geldgeschenk für sein Spiel in dem Dorf, in dem er das Mädchen trifft, welches ihn zum Bleiben bewegen will.⁸³ Die Studenten spielen für ihr Auskommen. Sie können sich damit durchschlagen und dabei Lebenserfahrung sammeln. Der Taugenichts arbeitet jedoch nur kurz für Geld, Gut und Unterkunft. Als reale Person würde er in dieser Weise kaum in der Wirklichkeit überleben können. Die Vogelmotivik erinnert sehr an einen Satz aus der Bibel: „Seht euch die Vögel des Himmels an: Sie säen nicht, sie ernten nicht [...]; euer himmli-

⁸¹ Vgl. Taugenichts, S. 61 bis 64.

⁸² Vgl. Grimms Märchen.

⁸³ Vgl. Taugenichts, S. 28.

scher Vater ernährt sie.“⁸⁴ Das ist nicht nur hinsichtlich des religiösen Motivs ein wichtiger Bezugspunkt. Auch wird hier das märchenhafte Motiv des Paradieses, genauer des Schlaraffenlands deutlich. Denn der Taugenichts weiß nicht, wie alles so kommt und braucht nur immer zu allem ja zu sagen.⁸⁵ Er selbst erwähnt das Motiv „Milch und Honig“ am Ende des 5. Kapitels. Ihm scheint alles Gute zuzufliegen. Es geschieht ihm nichts Böses. Selbst wenn er in Gefahr gerät, wie bei der Begegnung mit dem Spion oder den vermeintlichen Räubern im Wald oder bei seiner Flucht aus dem italienischen Schloss, löst sich alles kurz danach in Wohlgefallen auf. Wirkliche Gefahr oder Gewalt gibt es in der Novelle nicht. Die Welt in der Novelle ist größtenteils schwarz-weiß gezeichnet. Gute Menschen, z. B. der Taugenichts, Aurelie, die vermeintlichen Maler Guido und Leonhard, sind immer schön. Böse Menschen sind je nach Grad der negativen Eigenschaft unsympathisch bis hässlich, wie der Spion, die Alten im italienischen Schloss oder der griesgrämige Bauer und später auch die Gräfin als lockende Venusfigur im römischen Garten. Auch das einfache, auf wichtigste Faktoren beschränkte Konstrukt der Novelle gleicht dem Aufbau eines Märchens. Sehr gut den Märchen zuzuordnen sind Sätze wie „Tischchen, deck dich!“⁸⁶ und die Bezüge zum Rattenfänger von Hameln, immer dann, wenn der Taugenichts aufspielt, z. B. als er im zweiten Garten in Rom durch sein Geigenspiel einen Konflikt schlichtet und in ein Fest verwandelt oder wenn er im dritten Kapitel auf dem Dorfplatz alle mit seinem Spiel aus dem Alltag enthebt.

Die Figuren der Handlung bewegen sich durch eine eindimensionale Welt, die der realen zwar entnommen ist, aber aus zusammengesetzten Szenen zu bestehen scheint, worauf noch näher einzugehen sein wird. Das Märchenhafte nimmt zwar keinen allzu großen, direkten Einfluss auf das tatsächliche Gartenkonzept des Autors, erschwert allerdings die Einordnung der Gartenelemente.

2.3.2 Ironie und Parodie

Allein die Tatsache, dass im „Taugenichts“ nichts so ist, wie es zunächst scheint, ist bereits Ironie und Parodie. Der Taugenichts ist nicht wirklich ein solcher, denn er weiß sich in Gesellschaft gut zu benehmen, er hat Lesen, Schreiben und Musizieren

⁸⁴ Die Bibel. Matthäus 6, 26.

⁸⁵ Vgl. Taugenichts, S. 8.

⁸⁶ Taugenichts, S. 47.

erlernt, er ist arbeitswillig, wenn auch nur für kurze Zeit, er ist gläubig, höflich, beredt und ehrlich. Außer der Abneigung für das unfreie, einengende bürgerliche Leben und seinem Vagabundieren zeigt er keinerlei Eigenschaften, die gemeinhin mit einem Taugenichts verbunden werden. Die zweifelhafte Einordnung als Novelle habe ich bereits erwähnt. Die angebetete Aurelie ist keine Gräfin, die beiden Maler Guido und Leonhard sind nicht nur keine Räuber, sondern auch keine Maler und Guido ist zudem noch eine Frau, die verkleidete Tochter der Gräfin. Die gesamte Handlung wirkt, besonders durch die märchenhaften Anteile, wie ein Traum, in dem der Held wiederum träumt, beispielsweise im Gras des Wiener Schlossgartens oder im Bauerngarten. Es ist sozusagen eine verkehrte Welt, wie das Spiegelmotiv im fünften und sechsten Kapitel zeigt: Der Taugenichts wird im italienischen Schloss für die verkleidete Grafentochter gehalten. Wie Aurelie lebt er für einige Zeit wie ein Adelige, obwohl er keiner ist. Ein musizierender Jüngling scheint sich in ihn wie der Taugenichts in Aurelie verliebt zu haben. Hier ist der Taugenichts zu Aurelie geworden. Die Ereignisse spiegeln sich. Doch er erkennt den Vorteil des Perspektivenwechsels nicht und entflieht. Für den Leser werden aber der Ernst des Perspektivenwechsels und die Gefahr durch die Verwechslung sogleich durch die Ironie der Spiegelung aufgehoben. Diese Ironie ist einer der Gründe für die scheinbare Leichtigkeit der Geschichte. Am Ende wird die verkehrte Welt noch einmal deutlich, als der falsche Maler Leonhard den Taugenichts bei der Aufklärung der Geschehnisse fragt, ob er denn nie einen Roman gelesen habe und nicht wüsste, dass er in einem solchen mitgespielt habe. Die Novelle ist also ein Spiel, so wie der Taugenichts die ganze Zeit Geige spielt. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass der Held keine wirkliche Entwicklung durchmacht. Zwar erreicht er am Ende einen gesicherten – jedoch keinesfalls bürgerlichen – Lebensstandard mit Frau und Schloss und Gütern, doch sogleich schmiedet er wieder Pläne, nach Italien zu verreisen, von wo aus er kurz zuvor noch enttäuscht entflohen ist. Hier werden verschiedene Gattungen parodiert: der Bildungs- und Entwicklungsroman, der Liebes- und Abenteuerroman und nicht zuletzt auch die Novelle selbst. Die Verwandlungsmotivik ist der Verkleidungsmotivik ähnlich. Wenn aus dem Taugenichts im italienischen Schloss scheinbar sozusagen der schöne Schwan Aurelie wird, wird das Vogelmotiv auf die Spitze getrieben. Frei wie ein Vogel zieht der Taugenichts durch die Welt, sitzt und schläft wie ein Vogel auf Bäumen und fühlt sich wie im Käfig oder flugunfähig, wenn er irgendwo verweilt.⁸⁷ Andere Figuren werden zu komischen Vögeln: der Portier zum aufgebla-

⁸⁷ Vgl. Taugenichts, S. 5, 8, 11, 17, 20, 22 und 43, um nur einige Belegstellen zu nennen.

senen Puter, der Amtmann zur Eule, das Mädchen im Dorf hat ein Schnäbelchen, der Spion hat eine Adlernase oder ein streitbarer Papagei wird personifiziert.⁸⁸ Damit nähert sich die Novelle sogar der Fabel, wenn wir das Ende als Moralappell ansehen, bei dem der Held durch den rechten Glauben zum Glück findet. Die geschilderten Gartenelemente sind allerdings frei von Ironie, sie werden in ihrer Ernsthaftigkeit nicht durch Ironie oder Parodie gebrochen, behalten für den Leser aber dennoch ihren Zauber und ihre Leichtigkeit. Ein nennenswerter Einfluss der Ironie auf das Gartenkonzept Eichendorffs ist hier nicht erkennbar.

2.3.3 Die Motive Religion und Liebe in den Gegensätzen von Mittelalter und Antike

Das Motiv des christlichen Glaubens ist an vielen Stellen gut sichtbar. Dieses religiöse Motiv hat anscheinend wichtige Funktionen nicht nur innerhalb des Textes und ist sowohl für das Gartenkonzept Eichendorffs als auch für das Überzeugungssystem und dem Literaturprogramm von besonderer Bedeutung. Vorprägend ist in diesem Zusammenhang ein weiteres Motiv: das Mittelalter. Der christliche Glaube gehörte im Mittelalter, besonders in Europa, zum alltäglichen Leben und war in allen Lebensbereichen präsent. Geschichtlich gesehen hatte sich der christliche Glaube im europäischen Mittelalter und mit dem festen Sitz des Vatikans in Rom gefestigt. Nach den Kreuzzügen und den beginnenden Kolonisierungen, die bis in die Neuzeit anhielten, hatte das Christentum die bis dahin größte Ausbreitung erfahren.⁸⁹ Daher kann die Religion des christlichen Glaubens hier nicht ohne Bezug zum Mittelalter gedacht werden.

Die Liebe und Verehrung der Hauptfigur zu einer Frau ist das herausragende Beispiel. Das Verhältnis des Taugenichts zu Frauen ist zunächst ein reines, unschuldiges und erinnert stark an die hohe Minne des Mittelalters und den Minnesang. Bei Aurelie und dem Taugenichts ist es Liebe auf den ersten Blick. Zwar sagt er sich „aber eigentlich gefielen sie mir alle beide“,⁹⁰ doch ihm fällt die jüngere der beiden Damen bei der ersten Begegnung stärker auf und er findet sie schöner als die andere, ältere, die sich später als Grafentochter Flora entpuppt. Ebenso ist ihr, Aurelie, zunächst

⁸⁸ Vgl. Taugenichts, S. 7, 14, 28, 37 und 60.

⁸⁹ Vgl. Goldmann Lexikon, S. 1812 f. und 10180 sowie: Westermann Geschichtsatlas.

⁹⁰ Taugenichts, S. 6.

peinlich, dass ihre Freundin ihn mitnehmen will, ist aber dann damit einverstanden, beobachtet ihn anscheinend später aus einem Gartenhaus und präsentiert sich häufig offen im gut überschaubaren Garten.⁹¹ Er nennt seine angebetete Aurelie immer nur „junge schöne Dame“,⁹² in einem Lied „Vielschöne gnäd'ge Fraue“ und „schöne Frau“,⁹³ „allerschönste Dame“,⁹⁴ „meine schöne gnädige Frau“⁹⁵ oder noch ausführlicher „die schöne junge gnädige Frau“⁹⁶ und noch im Irrtum „die schöne Gräfin“.⁹⁷ Erst in den letzten Sätzen der Erzählung wird aus dem fernen „Sie“ ein „Du“ und „Wir“. Er besingt sie, denkt darüber nach, wie er sich ihr nähern, sich mit ihr unterhalten könnte und beobachtet sie aus der Ferne, ganz wie ein Minnesänger. Er verliebt sich in sie, obwohl er sich bewusst ist, dass sie unerreichbar für ihn ist: „Sie ist zu hoch und schön“⁹⁸ und „es fiel mir jetzt auf einmal alles recht ein, wie sie so schön ist und ich so arm bin und verspottet und verlassen von der Welt“.⁹⁹ Zunächst reicht ihm die ferne Verehrung. Doch schnell zeigt sich auch, dass ihm die hohe Minne, die keine Erwiderng seitens der verehrten Frau postuliert, nicht ausreicht. Solange er noch in der Phase minnehafter Verehrung ist, scheint ihm ihre adelige Stellung und die damit verbundene Unerreichbarkeit nicht die Hoffnung zu nehmen, von ihr träumen zu dürfen und ihr doch einmal näher zu kommen. Wie viel sie ihm bedeutet, zeigt sich im Unterschied zu anderen Frauen, die er „schmuckes Mädchen“,¹⁰⁰ „hübsche[s] junge[s] Mädchen“,¹⁰¹ Jungfer“¹⁰² oder „Kammerjungfer“¹⁰³ nennt. Er versucht sogar, die Kammerjungfer der Gräfinnen zu küssen, ohne moralische Bedenken zu haben.¹⁰⁴ Als er zu erkennen glaubt, Aurelie sei bereits verheiratet,¹⁰⁵ bricht seine Hoffnung und damit seine bisherige Vorstellungswelt von seiner erträumten Zukunft zusammen, die er nun „Ruinen meines Glücks“¹⁰⁶ nennt. Ohne jedoch ganz die Hoffnung zu verlieren, wie sich später zeigt. Er träumt weiterhin von

⁹¹ Vgl. Taugenichts, S. 6 bis 9.

⁹² Taugenichts, S. 8. Ähnlich: „schöne Dame“, ebd. S. 8.

⁹³ Ebd. S. 9. Ähnlich: „Viel schöne, hohe Fraue“, ebd. S. 12.

⁹⁴ Ebd. S. 10. Ähnlich: „allerschönste Frau“, ebd. S. 14.

⁹⁵ Ebd. S. 16. Ähnlich: „Schönste gnädige Frau“, ebd. S. 16.

⁹⁶ Ebd. S. 22.

⁹⁷ Ebd. S. 86. Ähnlich: „schönste, gnädigste Gräfin“, ebd. S. 87.

⁹⁸ Ebd. S. 12.

⁹⁹ Ebd. S. 13.

¹⁰⁰ Ebd. S. 29.

¹⁰¹ Ebd. S. 75.

¹⁰² Ebd. S. 30.

¹⁰³ Taugenichts, S. 9, 18, 77 und 80, um nur einige Belegstellen zu nennen.

¹⁰⁴ Vgl. Taugenichts, S. 18.

¹⁰⁵ Ebd. S. 22.

¹⁰⁶ Taugenichts, S. 22.

ihr.¹⁰⁷ Die Minne ist also nur der Anfang und reicht ihm nicht. Der Taugenichts erwartet auch die Erwidderung seiner Liebe, bei der Sinnlichkeit jedoch zunächst ausgenommen ist. Er ist übergücklich, als er Aurelies Brief erhält, der eigentlich nicht für ihn bestimmt ist, und glaubt daher, sie liebe auch ihn.¹⁰⁸ Das trifft zwar letztlich zu, bewahrheitet sich aber erst bei seiner Begegnung mit der Kammerjungfer in Rom, die ihm nach dem gescheiterten Versuch der Verkopplung mit der Gräfin beiläufig erzählt, Aurelie verzehre sich ohnehin nach ihm.¹⁰⁹ Damit ist die Ähnlichkeit mit der mittelalterlichen Minne und dem Minnesang textlich ausreichend belegt.

Hier möchte ich ein weiteres Motiv einbringen, das den „Taugenichts“ nicht nur mit dem Märchen „Hans im Glück“ aus der Sammlung der Gebrüder Grimm in Verbindung bringt, sondern auch mit der mittelalterlichen Aventüre. Längst nicht alle Elemente der Aventüre der Artusdichtung finden sich in dieser Novelle wieder. Nicht wirklich trifft der Taugenichts auf zu überwindende Fabelwesen und verzauberte Orte. Er zieht auch nicht aus, um Ruhm und Werterhöhung zu erzielen oder um Hilfesuchenden oder Verfolgten zu helfen. Zur Aventüre gehört, dass er auszieht, um sein Glück zu machen, Erfahrungen zu sammeln und die Welt zu entdecken.¹¹⁰ Er trifft auf märchenhafte, paradiesische und geheimnisvolle Schlösser und Gärten, auf Spione, vermeintliche Räuber und Häscher, die ihn festhalten, und auf vertauschte und verkleidete Damen. Alles überwindet der Taugenichts schadlos, allerdings auch ohne eine wirkliche Entwicklung durchzumachen. Zur bevorstehenden Hochzeit fällt ihm nichts anderes ein, wieder auf Reisen zu gehen. Als Bewährungsprobe in Form von Zweikämpfen können die streitbaren, problematischen Begegnungen mit dem Portier des Wiener Schlosses, dem unfreundlichen Bauern, den Bewohnern im italienischen Schloss, dem seltsamen Spion und dem liederlichen Maler Eckbrecht angesehen werden. Auch die zweifache und mehrfache Aventürefahrt, wie sie unter anderem im „Iwein“ zu finden ist, liegt hier vor. Nach dem Auszug erreicht der Taugenichts seine erste Station, das Schloss in Wien. Er findet für eine Weile ein neues Zuhause. Von dort flieht er, als er seine Liebe Aurelie für eine Gräfin hält, die für ihn dadurch unerreichbar scheint. Die nächste Station ist das zweite Schloss, welches in Italien liegt. Das Erlebnis in Rom stellt noch eine dritte Station dar, was untypisch für die zweifache Aventürefahrt ist. Am Schluss stehen die erfolgreiche

¹⁰⁷ Vgl. Taugenichts, S. 25.

¹⁰⁸ Ebd. S. 48 f.

¹⁰⁹ Ebd. S. 69.

¹¹⁰ Ebd. S. 5.

Heimkehr und das gute Ende. Durch die zutreffenden Elemente ist gleichzeitig auch wieder die Märchenhaftigkeit im „Taugenichts“ gegeben.¹¹¹ Also auch hier lässt sich Eichendorffs Vorliebe für das Mittelalter erkennen. Das Mittelalter steht in Verbindung mit der christlichen Religion. Der Taugenichts wird dargestellt als ein gläubiger Christ, der ganz auf sein Gottvertrauen¹¹² setzt und dadurch alle Wege meistert und am Ende sein Glück auch findet. Noch dazu erreicht er die Stadt der Städte, die heilige Stadt, namentlich zwar Rom, in der Beschreibung und in seinen Vorstellungen aber mehr noch Jerusalem und eher die Vorstellung von der himmlischen Stadt Gottes, mit glänzenden Türmen, prächtigen, goldenen Toren, umgeben von wunderschönen Bergen und blauem Meer und Engeln in goldenen Gewändern. Ganz so, wie er als Kind davon gehört hat.¹¹³ Eine Stadt aus einem Reich nicht von dieser Welt, wie der Taugenichts es für sich selbst und seine Musik beansprucht.¹¹⁴

Eindeutige Ablehnung findet in der Erzählung das Motiv der heidnischen Antike. Als der Taugenichts Rom erreicht, muss er eine einsame Heide überqueren, die grau und still wie ein Grab ist, mit verfallenen Gemäuern, vertrockneten Sträuchern und Nachtvögeln. Hier sollen eine alte Stadt und Frau Venus begraben liegen sowie alte Heiden, die manchmal noch aus ihren Gräbern steigen und Wanderer in ihren Bann ziehen. Diese überquert der Taugenichts aufrecht und geradlinig in Gottvertrauen und sieht dahinter schon die goldene Stadt, die hier wie die Erlösung wirkt nach einem dunklen Weg der Versuchung.¹¹⁵ Dabei ist Rom ambivalent dargestellt als eine Stadt, in der Christliches und Heidnisches gemeinsam nebeneinander existieren. Die Gärten dort liegen innerhalb und am Rande der Stadt, nicht wie die beiden Schlossanlagen in weiter Landschaft. Erstmals ist bei den römischen Gärten von betörenden Düften¹¹⁶ die Rede, die verführerisch wirken können in einem Ambiente der südlichen Schwüle und Hitze und des magischen Ortes der Gottesstadt. Der erste Garten in Rom erinnert ein wenig an die einsame Heide. Der Taugenichts findet den Garten nur in der Nacht lebendig vor. Der Mondschein, die Düfte und das Rauschen der Wasserspiele und Brunnen sowie die an Frau Venus erinnernde schöne, singende und Gitarre spielende Dame, die sich als die falsche erweist, wirken berauschend, verführerisch und traumhaft. Dem Taugenichts graust am nächsten Morgen, als er dort erwacht und Garten und Haus verlassen vorfindet, als sei der Ort verzaubert und

¹¹¹ Vgl. Sachwörterbuch der Mediävistik. Stichwörter: Aventüre und Artusdichtung.

¹¹² Vgl. Taugenichts, S. 6, 8, 9, 25, 27, 42, 45, 52 und 53, um nur einige Belegstellen zu nennen.

¹¹³ Ebd. S. 53 ff.

¹¹⁴ Ebd. S. 23.

¹¹⁵ Ebd. S. 53 f.

¹¹⁶ Ebd. S. 54 f.

als habe er Gespenster gesehen, wie auf der einsamen Heide.¹¹⁷ Die schöne Gräfin wird hier zur verführerischen, zukunftslosen und hinab in die Gruft oder Hölle ziehenden Frau Venus, die sicher mit der Göttin Venus, der heidnischen Gottheit also, identisch ist. Dem in Rom lebenden Maler Eckbrecht steht der Taugenichts sehr ablehnend gegenüber, hält ihn nachher gar für einen Verbrecher. Das Erzähler-Ich teilt nicht dessen Ansicht über vagabundierende Genies, die Kunst und erhabene Künstler. Der Taugenichts steht eher für den zurückhaltenden, freien, nicht für Geld arbeitenden Künstler. Mit wirren Haaren und Leichenblässe wird Eckbrecht mit Tod und Verwirrung in Verbindung gebracht.¹¹⁸ Die römischen Gärten stehen wie Rom selbst sehr mit mythisch beladenen, unklaren Elementen in Verbindung. Die mit Verzierungen und Gold verschnörkelten Gartenzäune und Tore, die efeubewachsenen, halb versunkenen Säulen, die überwucherten Mauerreste und Ruinen setzen sich prägen ein negatives Italienbild.¹¹⁹ Auch später noch, als der Held die Studenten trifft, wird Italien von diesen ebenfalls negativ beurteilt.¹²⁰ Schließlich kehrt der Taugenichts dem „falschen Italien“¹²¹ den Rücken. Doch es gibt auch das Positive und Christliche in dieser Stadt. Beispielsweise erhält der Ich-Erzähler wieder die Hoffnung, seine schöne Dame wiederzusehen. Er trifft Leute, die Kunstverständnis haben und seine Musik schätzen.¹²² Der junge Maler und Landsmann, den der Taugenichts an seinem zweiten Tag in Rom trifft, malt christliche Bilder, setzt ihn als Hirte in ein solches Bild und zeigt ihm jenes, das er von Aurelie gemalt hat.¹²³ Und schließlich ist Rom auch die Hauptstadt des christlichen Glaubens und der katholischen Kirche. Jedoch werden nirgends eine Kirche oder der Vatikan erwähnt, lediglich von Türmen, die zur Messe läuten, ist die Rede.¹²⁴ Überhaupt gibt es selten eine Erwähnung der Kirche im Text, was verwunderlich ist, da das religiöse Motiv viel Raum einnimmt in der Novelle. Nur einmal beschwert sich ein Bauer, dass der Taugenichts nicht wie die anderen in die Kirche geht.¹²⁵ In fast allen Fällen steht im Text lediglich etwas von Glockenläuten.¹²⁶ Dies bildet sozusagen ein positives Hintergrundrauschen, das anscheinend immer vorhanden ist, wie der Glaube als ständiger

¹¹⁷ Vgl. Taugenichts, S. 53 bis 56 und S. 67 bis 70.

¹¹⁸ Ebd. S. 65 bis 67.

¹¹⁹ Ebd. S. 53 bis 56, S. 61 bis 64 und S. 67 bis 70.

¹²⁰ Ebd. S. 72.

¹²¹ Taugenichts, S. 70.

¹²² Vgl. Taugenichts, S. 56 und S. 61 ff.

¹²³ Ebd. S. 57 bis 59.

¹²⁴ Ebd. S. 60.

¹²⁵ Ebd. S. 26.

¹²⁶ Ebd. S. 11, 25, 56, 73 und 75.

Wegbegleiter, mahnend und Hoffnung gebend zugleich. Die seltene Erwähnung der Kirche als Institution und das allseits in der Textwelt vorhandene Glockenläuten als Hintergrundrauschen lassen sich damit erklären, dass der Taugenichts keine Kirche braucht, um zu Gott zu finden, denn er findet ihn überall. Es gibt sogar Marienverehrung und Engelsvergleiche in Bezug auf seine angebetete Aurelie im Text. Ihre Schönheit, ihr Gitarrenspiel, die weiße Lilie und Blumen allgemein, das freundliche Gesicht, die liebliche Stimme, die niedergeschlagenen Augen, die weiße Haut und weiße Gewänder sind ihr Erkennungsmerkmal und symbolisieren Unschuld, Reinheit, Göttlichkeit.¹²⁷ Noch deutlicher wird ihre Erhöhung zur Marienfigur im Vers „Sie ist zu hoch und schön“¹²⁸ und den direkten Engelsvergleichen.¹²⁹

Die religiös geprägten Textstellen weisen keine Ironie auf, im Gegensatz zu den sonstigen ironischen und parodistischen Stellen, und sind also ernst gemeint. Der Autor wird daher aufgrund der Intensität und Ernsthaftigkeit, der Qualität und Quantität der religiös geprägten und auf den christlichen Glauben verweisenden Stellen den Zweck verfolgt haben, dem Leser den christlichen Glauben näher zu bringen oder dort, wo er verloren ging, wiederzubringen. Indem er alles Heidnische negativ darstellt und seine Figur mit Gottvertrauen alles überwinden und ihr Glück finden lässt sowie die zweite Hauptfigur, Aurelie, erhöht, führt er den Leser hin zu einer Rückbesinnung auf den christlichen Glauben und dessen Stärkung. Dabei ist das Mittelalter für ihn bezüglich der Minne und des Glaubens ein Vorbild für Tugendhaftigkeit und die reine, geistige, nicht sinnlich-fleischliche, lustbetonte Liebe. Den kirchlichen, also katholisch-christlichen und damit göttlichen Segen erhält die Liebe des Taugenichts und Aurelies durch das Erscheinen des Geistlichen auf der Donaufahrt bei der Rückkehr zum Wiener Schloss. Indem er den Bräutigam offiziell sucht, nimmt er die Hochzeit schon vorweg. Die Verbindung ist daher schon vor der Auflösung der Irrtümer durch Gottes Fügung legitimiert. Im „Taugenichts“ lässt sich aber auch noch erkennen, wie leicht verführbar die Menschen sind, wie schnell man vom rechten Weg abkommen und wie gut Gottvertrauen wieder zu diesen zurückführen kann. Damit muss die christliche Religion, hier als rechter Glaube dargestellt, zum Überzeugungssystem des Autors gehören. Möglich ist auch, dass in Eichendorffs Epoche die Rückbesinnung auf den christlichen Glauben ebenfalls Literaturprogramm war, wie ich später noch zeigen werde.

¹²⁷ Vgl. Taugenichts, S. 10 bis 12, 16, 22, 54, 59 und 81 bis 87.

¹²⁸ Taugenichts, S. 12.

¹²⁹ Vgl. Taugenichts, S. 8 und 11.

2.3.4 Die alte, schöne Zeit, Glück und Harmonie

Der „Taugenichts“ ist eine märchenhafte Erzählung von einem, der auszog, das Glück zu finden. Aber was ist Glück für den Taugenichts und für Eichendorff? Dem Taugenichts scheint alles Glück zuzufliegen. Das „Warum?“ konnte zuvor bereits mit seinem Gottvertrauen erklärt werden. Schon auf der ersten Seite zieht er aus, um sein Glück zu machen. Zum Glück trifft er auf einen Wagen, der seine Reise erleichtert und ihm zugleich die Liebe seines Lebens beschert. Er hat das Glück, gleich für eine Arbeit eingestellt zu werden und muss auch sonst nirgends auf seinen Wegen darben, an Hunger oder an Armut leiden und darf am Ende sogar seine angebliche Gräfin heiraten. Kann es so viel Glück überhaupt geben? Märchenhaft wäre es auf jeden Fall. Doch auch ein scheinbares Schlaraffenland hat seine Schattenseiten. Trotz all des Glücks ist der Taugenichts nicht immer zufrieden und glücklich, er hat auch Sehnsucht, Heimweh, Fernweh, ist manchmal melancholisch oder glaubt gar, ein Pechvogel zu sein, um mit der Vogelmetaphorik zu sprechen. Wenn er bis auf ein paar Rückschläge alles Glück erhält und erst am Schluss glücklich zu sein scheint, kann Glück zumindest nicht das Einzige sein, was ein Mensch im Leben braucht. Beim Autor wird hier eine Unterscheidung von Glück und Zufriedenheit beziehungsweise glücklich sein ersichtlich. Was der Taugenichts an Glück erfährt, sind Momente, ist jeweils ein Vorgang. Darüber kann der Taugenichts kurzzeitig glücklich sein, aber den Zustand der Zufriedenheit, des glücklich-Seins hat er noch nicht erreicht. Welche Intentionen, bewusst oder unbewusst, verfolgt der Autor hinsichtlich des Motivs Glück? Die erste Option ist, dass Glücksmomente nicht automatisch zu einem letztlich erfüllten, zufriedenen Leben führen. Die zweite Option ist, dass nicht nur Glück, sondern auch Leid, nicht nur Freude, sondern auch Melancholie zu einem erfüllten Leben gehören. Die dritte Option ist, dass es dem Autor nicht auf das Wahr werden eines glücklichen, zufriedenen Lebens ankommt und mit der Suche nach Glück nicht das vordergründige glücklich sein und das Beenden allen Mangels gemeint ist. Der ersten Option kann zugestimmt werden, denn trotz aller Glücksmomente bleibt der Taugenichts unzufrieden. Er fühlt sich beispielsweise bei seiner Anstellung im ersten Schloss wie ein begossener, gefangener Vogel, ist unglücklich in eine scheinbar Unerreichbare verliebt oder entflieht dem schönen Mädchen in dem Dorf, welches ihm zu einem reichen Leben hätte verhelfen können. Er schlägt also auch Glück aus, vielleicht um einer Glückseligkeit willen, dem letztlich zufriedenen Leben. Auch die zweite Option kann durch das eben Erwähnte zur ersten Option

bestätigt werden. Weniger entgegen als weiterführend steht der letzte Satz des Taugenichts, bei dem er gleich nach der Hochzeit wieder reisen will, zu den ersten beiden Optionen. Die Suche nach dem Glück oder eher dem irdischen Glück ist abgeschlossen. Eine höhere Ebene der Zufriedenheit, der Glückseligkeit ist anscheinend noch nicht erreicht.

Die dritte Option ist also die treffendste. Erinnerungen des Taugenichts durchziehen die Novelle und bilden den Schlüssel zur dritten Option. Zu Beginn auf der Fahrt in der Kutsche nach Wien erinnert er sich gleich nach seinem Aufbruch an das Dorf, in dem er seine Kindheit verbracht hat und an die väterliche Mühle. Kurz darauf erzählt der Taugenichts, wie er als angestellter Gärtner oft im Garten liegt, den Wolken nachsieht und von seinem Dorf träumt. Gleich zu Beginn des dritten Kapitels verschmelzen im Traum im Garten des Bauern die Kindheitserinnerungen des eigenen Dorfes mit den Erinnerungen an seine Aurelie. An Erzählungen der verstorbenen Mutter erinnert er sich bei der Begegnung mit den vermeintlichen Räubern. Herr Guido singt in einem Gasthaus in Italien über „Alte Zeiten, linde Trauer“¹³⁰ und nur wenige Seiten weiter singt der Taugenichts „Von der alten, schönen Zeit“¹³¹, so wie er es wiederhört zu Anfang des zehnten Kapitels, gesungen dieses Mal von der Grafentochter. Er erinnert sich an Geschichten aus der Kindheit über Rom vor dem Betreten der Stadt. Beim befreundeten Maler und Landsmann erinnert er sich an seine Heimat Deutschland und glaubt am Ende des siebten Kapitels auf einem Bild dieses Malers den Schlossgarten bei Wien und seine Aurelie erkennen zu können. Und er benennt die erste Zeit als Gärtner, eine glückselige Zeit der minnehaften Verehrung und Liebe zu Aurelie. Glückselig oder gar glücklich sein ist für den Taugenichts also mit reiner Liebe und Erinnerungen an Vergangenes verbunden, hier mit Aurelie und mit seiner Kindheit. Zwar sind diese Momente vergangen, doch sie weisen in eine mögliche Zukunft, in der die in vorigen Zeiten erlebte Glückseligkeit wieder erreichbar ist. Die Kindheit und auch andere Zeiten können nicht wieder zurückgeholt werden, eine Rückkehr ist nicht möglich. Doch der Taugenichts und vermutlich auch der Autor glauben wahrscheinlich, dass das, was die Erinnerung und die Sehnsucht danach hat entstehen lassen, beispielsweise die Stimmung, wiederholbar ist. Damit korrespondiert das häufige Singen, Musizieren und Tanzen. Immer dann, wenn der Taugenichts singt und musiziert, ist er glücklich, selbstvergessen und verliert das Zeitgefühl. Als Schnittstelle sehe ich die nicht nur für das religiöse Motiv

¹³⁰ Taugenichts, S. 38.

¹³¹ Ebd. S. 48.

wichtige Textstelle an: „Ein Morgenstrahl [...] fuhr gerade blitzend über die Saiten. Das gab einen rechten Klang in meinem Herzen. ‚Ja‘ sagt ich, ‚komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt!“¹³². Der Verweis auf das Jenseits ist deutlich. Auch wird deutlich, wie die Musik die Sehnsucht und die Erinnerung an glückselige oder zumindest glücklichere Zeiten erweckt. Der Gedanke an das jenseitige Paradies, den Ort der Glückseligkeit wie in der Definition von Paradies unter 1.3 beschrieben, liegt nah. Da, wie schon erwähnt, das Vergangene nicht zurückholbar ist, kann hier von einem verlorenen Paradies gesprochen werden. Musik und Gesang, Liebe und Religion, Erinnerung und Sehnsucht verbinden sich mit der Hoffnung auf zukünftige Glückseligkeit, die der Vergangenheit entspricht, und werden zum verlorenen und wiederzufindenden Paradies. Ist es die Sehnsucht nach einem einfacheren, ursprünglicheren Zustand, als der Mensch noch in Gottes Paradies lebte? Darauf weisen auch die Kindheitserinnerungen hin, als der Mensch im Allgemeinen noch unschuldig und offen für alles Neue war.

Darüber hinaus ist dies auch ein Hinweis auf das Überzeugungssystem des Autors. Im Paradies leben alle Wesen in Harmonie mit der Natur und miteinander, so wie wir es schon der Bibel entnehmen können. Und durch das Motiv der Harmonie können weitere Stellen im Text entschlüsselt werden. Der Titelheld ist oft hin- und hergerissen zwischen Bleiben, also einen Platz in der Welt zu finden, und Fernweh, also dem Weitergehen, Nicht-Stehenbleiben. Er sucht Halt im Vergangenen, bereits Bestehenden und Bekannten, um von dort aus ins Unbekannte zu ziehen und immer wieder zurückkehren zu können, so wie der Taugenichts zum Wiener Schloss. Der Autor versucht nun, den Taugenichts eine Harmonie finden zu lassen zwischen Bleiben und Weitergehen, zwischen Erinnerung, Sehnsucht und Hoffnung. An dieser Stelle möchte ich die Vogelmetaphorik wieder aufgreifen. Als Vogel ist der Taugenichts der Natur und dem Urzustand des Menschen näher. Schließlich hält er sogar ein Zwiegespräch mit einem Papagei in Rom und tut so, als verstünden sie einander und sprächen eine gemeinsame Sprache. So, wie Mensch und Schlange im Paradies einander verstanden haben, als alle noch in Harmonie lebten. Schon zu Beginn kann der Taugenichts anscheinend die Sprache der Vögel verstehen, als er die Goldammer zwitschern beziehungsweise sagen hört: „Bauer, miet mich“ oder „Bauer, behalt deinen Dienst!“¹³³ Der Taugenichts ist also auf dem besten Wege zu einer glückseligen Harmonie. Konfliktpotenzial wird ebenso mittels Harmonie gelöst. Als

¹³² Taugenichts, S. 13.

¹³³ Ebd. S. 5.

der Vater des Taugenichts ihn hinauswirft, sieht er es als Chance an, sein Glück zu machen und mehr zu erreichen als bisher. Als der Taugenichts sich im Wiener Schlossgarten mit dem Portier wegen des Jagdmetiers der Herrschaften verkracht, lacht er gleich darauf wieder und ist schnell versöhnlich. Er entzieht sich Konfliktsituationen, indem er flüchtet (wie z. B. im italienischen Schloss oder im Wald bei den vermeintlichen Räubern), indem er eine Situation nicht ernst nehmen will oder indem er denkt, eine Chance zu ergreifen, die ihm Vorteile verschafft. Ansonsten lebt der Taugenichts mit beinahe allen Menschen in Harmonie, sogar mit jenen eines höheren Standes. Einsamkeit kann der Taugenichts ebenso wenig ertragen wie Konfliktsituationen. Beispielsweise, wenn er sich als einsamer Zolleinnehmer zur Straße hinsetzt, die Menschen beobachtet und sich Bewohner seines Dorfes herbeiwünscht, wenn ihm am Weiher vor der Ruderbootsfahrt „zum Sterben bange“¹³⁴ war und er sich „verlassen von der Welt“¹³⁵ vorkommt oder wenn er beim Beobachten der Festgesellschaft auf dem Wiener Schloss glaubt, jeder außer ihm hätte schon seinen Platz auf der Welt gefunden. Der Taugenichts schlägt zugunsten der Harmonie und der Sehnsucht nach Glückseligkeit sogar die Aussicht auf ein Paradies aus, das hier eher dem Schlaraffenland ähnelt, als er dem Mädchen im Dorf mit dem reichen Vater nicht zusagt. An vielen Stellen wird deutlich, wie ablehnend er gegenüber dem bürgerlichen Leben ist, einem Alltag, der geprägt ist von „Kinderwiegen, Von Sorgen, Last und Not um Brot“¹³⁶, also vom Leben, um zu arbeiten, nicht vom Arbeiten, um zu leben. An einigen Stellen aber arrangiert der Taugenichts sich mit dieser Art zu leben. Zuerst im Wiener Schloss bei seiner Anstellung als Gärtner und später als Zolleinnehmer und schließlich am Ende, als er ein sesshaftes Leben zu beginnen scheint, zwar als Schlossbesitzer, aber mit der Aussicht auf eine Familie und deren Versorgung. Indem er aber gleich nach der Hochzeit zu erneuter Reise aufbrechen will, findet er den Mittelweg. Er geht einen Kompromiss ein: Da er sowohl das eine, das Haltgebende, wie auch das andere, die Sehnsucht und das Fernweh, braucht, um glücklich und zufrieden zu sein, nimmt er auch beide Teile an. Das alles kann fast schon als Harmoniezwang oder Harmoniesucht bezeichnet werden. Somit könnten die Angst vor dem Alleinsein und das Harmoniebedürfnis zum Überzeugungssystem Eichendorffs gehören.

¹³⁴ Taugenichts, S. 11.

¹³⁵ Ebd. S. 13.

¹³⁶ Ebd. S. 6.

2.3.5 Die Motive und Bereiche Natur, Landschaft und Garten

Harmonie ist auch das Schlüsselwort für die Art der Naturanschauung, wie sie in diesem Text vorherrscht. Die bereits erwähnte Vogelmetaphorik trägt einen guten Teil dazu bei, dass beim Leser der Eindruck entsteht, der Taugenichts lebe nicht nur mit den meisten Menschen in Einklang, sondern auch mit der gesamten Natur. Die Natur ist untrennbar mit der Welt der Menschen verbunden, ein Umstand, der mit fortschreitender Zivilisierung immer weiter abgerückt ist. Wenn wir den Zeitraum bedenken, der laut Analyse auf die Novelle und in diesem Fall auch auf die Lebensspanne des Autors Eichendorff zutrifft, in der es einen bedeutenden gesellschaftlichen und technischen Umbruch gab, wird die Vermutung bestärkt, dass der Autor keinen Ist-Zustand darstellen will, sondern einen Soll-Zustand: die Sehnsucht nach einem harmonischen Leben zwischen Mensch und Natur wie im einstigen Paradies der Bibel. Eichendorff gibt zwar nicht direkt Ratschläge, wie dies zu bewerkstelligen ist und wie sich der Einzelne verhalten soll, doch zumindest nennt er die Voraussetzung für ein Gelingen, für den einzuschlagenden Weg mittels des starken religiösen Motivs: rechter Glaube und Gottvertrauen. Und so verhält sich auch der Taugenichts. Dazu passt auch die in der Basisanalyse aufgestellte Vermutung, die Novelle sei ein Spiel, etwa ein Planspiel für eine mögliche bessere und damit erstrebenswerte Zukunft.

Harmonie ist indes ein Mittelweg. Diesen geht der Taugenichts auch hinsichtlich der in der Analyse erkannten Passivität, denn diese ist nur oberflächliche Passivität. Zwar lässt der Taugenichts oft alles in Gottvertrauen mit sich geschehen, doch er muss dem Schicksal auch zustimmen und aktiv die eingeschlagene Richtung weitergehen, wie z. B. beim lockenden Mädchen im Dorf oder bei seiner Weiterreise in der Kutsche, obwohl er deren Ziel nicht kennt. Darüber hinaus ist der Taugenichts immer in Bewegung. Nirgends bleibt er lange an einer Stelle. Auch wenn er auf dem Wiener Schlossgut einige Zeit verbringt, packt ihn doch bald wieder die Reiselust, der Wunsch nach Veränderung seiner Situation. Erreicht der Taugenichts ein vorläufiges Ziel, an das ihn das Schicksal bringt, empfindet er ein Gefühl des Gefangen-Seins¹³⁷ und zieht weiter oder entflieht. Aus dieser Perspektive und gerade auch unter Berücksichtigung der Vogelmetaphorik wirkt die Abenteuerreise des Taugenichts wie eine Flucht vor sich selbst, vor Ängsten und der Realität, die ihn aber immer wieder unweigerlich einholen und der er sich nur durch einen Kompromiss hin zu einer

¹³⁷ Vgl. Taugenichts, S. 8, 11, 13, 17, 20, 22, 35, 47 ff., 70 und 87, um nur einige Beispiele zu nennen.

Harmonie weitgehend entziehen kann. Auffällig ist, dass die Aufbrüche und die Aufbruchsstimmung meist am frühen Morgen und im Frühling geschehen.¹³⁸ Dabei zwitschern Vögel lustig, krähen Hähne frisch, erwachen Lerchen, ist Morgenluft kühl und frisch, blitzen Morgenstrahlen, herrscht Morgenduft, funkelt Morgenrot, herrscht ein Blitzen, Rauschen, Schimmern und Jubilieren, fliegt der Taugenichts oder sein Mantel bei der Bewegung oder Fahrt hoch, pfeifen Hüte im Wind und singt der Taugenichts. Ähnlich ist es mit Abendstimmungen, wobei hier das Abendrot noch hinzukommt. Eine Ausnahme bildet die Flucht vor Gefahr. Sie geschieht meist in der Nacht. Nächte werden bei Eichendorff beschrieben mit erwachenden Nachtigallen, Mond und Sternen, sich in den Schlaf singen und geigen des Taugenichts, funkeln-dem, prächtigen Mondschein, Bergen, Wäldern und Wasserkünsten, die in die stille Nacht rauschen, unter Bäumen und Mondschein begraben liegenden Dörfern, bellenden Hunden, langsam ziehenden, oft schweren, schwarzen Wolken, von Dächern oder Bäumen auffliegenden Dohlen und anderen Nachtvögeln. Es werden auch Gefahren wie Begegnungen mit Räubern, Entführern und Spionen geschildert, wobei die nächtlichen Elemente gruselig wirken und dunkle Schatten werfen.¹³⁹ Das Schloss in Italien und die Stadt Rom erreicht und verlässt der Taugenichts in der Nacht. Beiden Orten entflieht er hauptsächlich aufgrund von Gefahr. Die bereits erwähnte negative Einstellung zur heidnischen Antike, die Rom zusätzlich zum Attribut der himmlischen Stadt ebenfalls verkörpert, vervollständigen das Mosaik zu einem negativen Bild der Nacht. Mit Ausnahme des Schlafes. Immer, wenn der Taugenichts in Melancholie oder ins Grübeln verfällt und wichtige Entscheidungen anstehen, versinkt er in Schlaf und Träume, wobei sich alle Bedenken verflüchtigen, so dass er beim Aufwachen, was unabhängig von Tag oder Nacht einhergeht, seinen Weg fortführen kann.¹⁴⁰ Gefahren sind gekennzeichnet von oder werden angekündigt durch lumpiges Gesindel, welches in erleuchteten Stuben Schatten wirft, auffliegenden und schreienden Dohlen, schweren, schwarzen Wolken, die Farben Schwarz und Grau, Stille und Einsamkeit, alten, verfallenen Gemäuern und Grausen.¹⁴¹ Auf Probleme oder gar Gefahr verweist auch der unordentliche Garten im italienischen Schloss, der dem heidnischen Feld ähnlich ist, welches der Taugenichts überqueren muss, bevor er Rom betreten kann. Sie zeigen an, dass etwas nicht in Ordnung ist. Rom wird selbst am Tag zur stillen Stadt, „die in der plötzlichen Einsamkeit bei

¹³⁸ Vgl. Taugenichts, S. 5, 17, 22, 23, 35 und 56.

¹³⁹ Ebd. S. 9, 30, 32, 41 f., 44, 46, 50, 52 ff., 65 ff. und 70.

¹⁴⁰ Ebd. S. 7, 22, 25 f., 34, 38, 44, 55 und 60.

¹⁴¹ Ebd. S. 42, 50, 53, 55 und 67.

heller Mittagsstunde ordentlich schauerlich“¹⁴² aussieht. Mittagsschwüle und Abendgold begleiten Heimweh, Melancholie, Fernweh und Wehmut.¹⁴³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine weitere Struktur erkennbar wird. Die Stimmungslage der Hauptfigur findet ihre Entsprechung in den Elementen der Natur und des Wetters. Die oben aufgeführten Beispiele für häufig wiederkehrende Elemente, die durch Natur- und Landschaftsbeschreibungen in Verbindung mit unterschiedlichen Sinneseindrücken ein jeweiliges Stimmungsbild der Novellenfiguren zeichnen, führen wie die aneinandergereihten Abenteuer und Handlungsszenen zu der im Punkt 2.3.1 erwähnten Vermutung der zusammengesetzten Szenen. Sie wirken wie eingesetzte Formeln, die der Autor einer Intention nach einsetzt und zu neuen Geschichten zusammensetzt. Somit sind die Gartenelemente ebenfalls eingesetzte Formeln, um ein bestimmtes Stimmungsbild zu erzeugen. Das macht es zwar einfach, was ihren Wiedererkennungswert angeht, jedoch schwerer, was ihre Einordnung in die reale Gartengestaltung angeht. Es erklärt aber auch, wie das Gefühl der Nicht-Greifbarkeit und Ungenauigkeit hinsichtlich der Lokalisierung der Handlungsorte beim Lesen entsteht. Zugleich entsteht aus der Zusammensetzung der obigen Beispiele eine Verbindung der unterschiedlichen Sinneseindrücke, eine Synästhesie, die den ganzen Menschen anspricht, eine Ganzheit, die den Menschen unmittelbar beim Betrachten der Landschaftsbilder, Umgebung und Gärten berührt.

Gegensätzlichkeiten, wie sie sich z. B. aus der Verbindung unterschiedlicher Sinne ergeben, sind zahlreich: Morgen und Abend duften, Hähne und Vögel sind frisch, Bäume und Wälder rauschen, Reisewagen sind köstlich, Gärten funkeln wie Gold und Edelsteine, Posthörner sind lustig, ein Fluss schlängelt sich „prächtig wie von lauter Gold und Feuer in die weite Ferne“,¹⁴⁴ der Mond scheint prächtig oder die Sonne „schimmerte nur noch wie ein rötlicher Duft über den warmen, verschallenden Abend“¹⁴⁵. Gegensätzlichkeiten durchziehen die gesamte Novelle im Kleinen wie im Großen. Einerseits nimmt sich der Taugenichts fest vor, dem „falschen Italien“¹⁴⁶ für immer den Rücken zu kehren, andererseits will er am Ende nichts eiliger als nach der Hochzeit nach Italien zurückzukehren. Die verkleidete Gräfin ist kein Mann, die Maler sind weder Maler und noch Räuber, Aurelie lebt wie eine Gräfin, ist aber keine, und schließlich ist der Taugenichts kein wirklicher Taugenichts. Auch er ist

¹⁴² Taugenichts, S. 60.

¹⁴³ Vgl. Taugenichts, S. 7, 11, 15, 27, 47 und 60.

¹⁴⁴ Taugenichts, S. 15.

¹⁴⁵ Ebd. S. 86.

¹⁴⁶ Ebd. S. 70.

weder ganz passiv, noch ganz aktiv. Einerseits lehnt er das bürgerliche Leben (das Leben, um zu Arbeiten) ab, andererseits gefällt ihm sein Philisterleben auf dem Wiener Schloss (ein Arbeiten, um zu leben) und sehnt sich nach einem festen Platz in der Welt ohne „Not um Brot“. Er will bleiben und doch wieder weiterziehen. Rom ist zugleich die himmlische und auch die heidnische Stadt. Die Nacht wird als still angegeben, ist dann aber doch wieder voller Geräusche. Die Naturbeschreibungen sind relativ genau und aus der Realität entnommen und dennoch ungenau und undeutlich. Trotz all dieser Gegensätzlichkeiten erscheint die Novelle als harmonische Erzählung. Die zusammengeführten Gegensätzlichkeiten bilden eine Synthese und dadurch ein harmonisches Ganzes. Das ist ein weiterer Hinweis für das Harmoniestreben des Autors, der auch die ganzheitliche und unmittelbare Erfahrung im Sinn hat. Denn Gegensätzlichkeiten und Wiederholungen entsprechen der Natur. In Maßen ist die Natur zwar in ihren Erscheinungen voraussehbar, oft aber auch unberechenbar oder zumindest für den Menschen nicht oder ungenau vorausberechenbar. Auch die Natur besteht aus Teilen, die zusammenwirken und sich aneinanderreihen wie z. B. die Jahreszeiten, die zwar in immer gleicher Reihenfolge wiederkehren, jedoch mit immer anderer Ausgestaltung. Die Jahres- und Tageszeiten innerhalb der Handlung sind nicht immer gut ersichtlich und fallen manchmal aus der chronologischen Reihenfolge heraus. In ihrer Gesamtheit ist die Novelle aber wie ein in sich geschlossener Tag, sie beginnt mit einem Morgen und endet mit einem Abend.

3. „Das Schloss Dürande“

3.1 Zusammenfassung der Erzählung

Die Novelle beginnt in der Nähe von Marseille in einer einsamen Jagdhütte. Dort leben der Jäger Renald Dübois und seine Schwester Gabriele. Renald steht im Dienst des alten Grafen von Dürande und sorgt seit dem Tod der Eltern für seine Schwester, deren Unschuld er nach alter Moral und Sitte unter allen Umständen bewahren will. Dann erfährt er vom heimlichen Verehrer Gabriele und erkennt darin Hippolyt, den Sohn des Grafen. Seine Schwester weiß aber nicht, wer ihr Verehrer ist. Renald schickt sie für einige Zeit ins nahe Kloster.¹⁴⁷ Doch der Bruder holt sie entgegen der

¹⁴⁷ Vgl. Dürande, S. 3 bis 8.

Absprache nicht ab und besucht sie immer seltener bis gar nicht mehr. Bei einem Weinfest trifft Gabriele ihren Liebsten wieder und erkennt nun auch, dass er der Sohn des Grafen ist.¹⁴⁸ Als Renald erfährt, dass der junge Herr nach Paris abgereist ist, will er Gabriele aus dem Kloster holen, doch sie ist verschwunden. Renald fürchtet, der Grafensohn habe sie entführt. Unter einem Vorwand reist er nach Paris und hofft, sie bei seinem Vetter im Gasthaus zu finden. Dort trifft er aber nur auf Revolutionäre, wozu auch sein Vetter gehört. Dem Monarchisten Renald gefallen die Wirtschaft und die Gesellschaft nicht.¹⁴⁹

Renald besucht den Grafen Hippolyt, um die Herausgabe seiner Schwester zu fordern. Doch dieser wirft Renald hinaus, da sie gar nicht bei ihm ist. Draußen glaubt er, Gabriele in einem Seitenflügel des Schlosses zu erkennen. Verzweifelt, aber erfolglos, versucht er, sein Recht zu bekommen. Seine letzte Hoffnung ist ein Besuch beim König. Unter dem Gefolge ist auch Hippolyt, der Renald erkennt und die Gelegenheit nutzt, ihn als Verrückten verhaften zu lassen.¹⁵⁰ Monate verbringt der Jäger im Irrenhaus, bis er fliehen kann. Er kehrt voller Hass auf die Monarchie zurück, um sich zu rächen und seine Schwester doch noch zu befreien. Als er in das Schloss eindringt, stirbt der alte Graf im Fieberwahn.¹⁵¹

Der junge Graf kehrt trotz der Revolutionswirren zurück. Das Kloster ist geräumt, aber Gabriele nicht zu finden. Hippolyt erfährt im Schloss, dass Renald ihm ein Ultimatum gestellt hat. Er soll Gabriele sofort heiraten. Da sie immer noch verschwunden ist, verweigert er dies, woraufhin Renald mit anderen Revolutionären das Schloss stürmt. Plötzlich sehen alle den Grafen zweimal. Es ist Gabriele in der Verkleidung des Grafen, die ihm immer heimlich gefolgt ist und sich als Gärtnerbursche verkleidet ins Schloss schlich. Als sie und der Graf sich begegnen, gestehen sie sich ihre Liebe. Beide werden tödlich verwundet, können aber mit letzter Kraft fliehen. Doch sie sterben im Wald vor dem Schloss.¹⁵² Der Schlosswart Nicolo hebt sie in die Familiengruft und wird dann selbst tödlich verwundet. Vor seinem Tod kann er Renald noch über dessen Irrtum aufklären, woraufhin Renald das Schloss anzündet und das Pulver zur Explosion bringt, wobei Renald stirbt. Am Ende richtet der Autor sich als auktorialer Erzähler in einem moralischen Appell direkt an den Leser.¹⁵³

¹⁴⁸ Vgl. Dürande, S. 8 bis 17.

¹⁴⁹ Ebd. S. 17 bis 21.

¹⁵⁰ Ebd. S. 21 bis 29.

¹⁵¹ Ebd. S. 29 bis 33.

¹⁵² Ebd. S. 33 bis 43.

¹⁵³ Vgl. Dürande, S. 43 bis 48.

3.2 Basisanalyse

Um einen Vergleich zum „Taugenichts“ zu ziehen, werde ich den zweiten Text in ähnlicher Vorgehensweise bearbeiten, wobei auch die Unterschiede herausgestellt werden sollen. Viele Motive und Elemente aus dem „Taugenichts“ finden sich bei „Dürande“ wieder, andere fehlen, wieder andere sind neu. Doch gerade auch die Motive Natur und Gartenkonzeption sind in diesem Text zahlreich wiederzufinden. Die Novelle spielt in Frankreich, das Schloss Dürande befindet sich in der Provence, in der Nähe der Stadt Marseille zur Zeit der französischen Revolution, hier etwa 1789. Die drei Hauptfiguren sind der im Dienste des alten Grafen stehende Jäger Renald, seine Schwester Gabriele, mit der Renald in einer einsamen Jagdhütte lebt und um die er sich seit dem Tod der Eltern kümmert, sowie Hippolyt, der Sohn des Grafen, der sich in Gabriele verliebt. Die wichtigsten Nebenfiguren sind: der alte Graf, der bald stirbt, die Priorin eines nahegelegenen Klosters, die die geistliche Muhme (Tante) Gabriele ist, der Vetter Renalds, der ein Wirtshaus in Paris besitzt und mit Revolutionären sympathisiert, der französische König Ludwig XVI. sowie Nicolo, der Schlosswart auf Dürande, ein Freund Renalds, aber auch treuer Diener des jungen Grafen.

Der persönliche Erzähler lässt die Novelle beginnen und enden in den Ruinen des Schlosses Dürande. Die Ruine steht sicher für das Motiv der Vergänglichkeit, entweder für die Liebesbeziehung und/oder für das Ende der Monarchie und des Absolutismus. Im Text werden oft Natur, Landschaft und Garten angesprochen und die häufigsten Wörter sind still, Stille, lautlos, Ruhe, Einsamkeit, oft in Verbindung mit der Natur, z. B. dem Wald.¹⁵⁴ Sie stehen im Gegensatz zum Geschehen, dem Handeln Renalds und der französischen Revolution sowie dem explosiven Ende. Das Naturmotiv könnte hier einerseits das stillstehende aristokratische System symbolisieren, andererseits für etwas ewig Gültiges trotz aller Umbrüche. Dazu passt die Wendung von einer alten oder eingeschlafenen Zeit.¹⁵⁵ Feuer- und Gewittermetaphorik und die Farbe Rot finden häufige Verwendung im Text.¹⁵⁶ Sie könnten für den Beginn und Ausbruch der Revolution stehen.

Die Bezeichnung Novelle ist für diesen Text treffender, als für den „Taugenichts“. Die gesamte Handlung läuft fest umrissen auf einen absoluten unerhörten Höhepunkt

¹⁵⁴ Vgl. etwa Dürande, S. 3, 5 bis 17, 19, 25, 27, 29, 31, 33, 35 bis 38, 40, 41, 43, 44, 47.

¹⁵⁵ Vgl. Dürande, S. 31 und 39.

¹⁵⁶ Ebd. S. 4, 5, 19 bis 23, 27, 30 f., 33, 37, 39, 44 und 48.

zu. Der Ich-Erzähler wird am Ende zum auktorialen Erzähler mit einem direkten Appell an den Leser. Die Unterteilung erfolgt hier nicht in nummerierten Kapiteln, wie im „Taugenichts“, sondern in sieben einfachen Abschnitten. Des Weiteren lässt sich die Novelle in drei große Bereiche teilen:

1. Die Zeit vor Paris und vor dem Ausbruch der Revolution
2. Die Zeit in Paris und der Ausbruch der Revolution
3. Die Zeit nach Paris und nach dem Ausbruch der Revolution

Paris bringt den Wendepunkt in der Geschichte. Ab hier ändert sich Renalds Auffassung von der Aristokratie und der Revolution von einer negativen zu einer positiven. Von da ab scheint es für Renald keinen Ausweg mehr zu geben und das tödliche Ende ist vorprogrammiert. Die Erzählzeit wechselt an drei Stellen. Während die Haupterzählzeit das Präteritum ist, beginnt und endet die Geschichte im Präsens, wenn auch nur mit wenigen Sätzen. Beginn und Ende sind für den Leser im Hier und Jetzt, die Mitte des Textes aber ist beides: Hier und Jetzt des Lesers und der Figuren in der Handlung, d. h. das „Jetzt“ Renalds und Dürandes. Liegt der Sinn dieses Spiels mit den Zeitformen in der Vermittlung der Aktualität des Novellengehalts? Soll das Auftauchen des verwildert und irr aussehenden Renalds in der aktuellen „Lese-Zeit“ den Leser aufschrecken? Das muss die weitere Interpretation klären.

Auch hier in der Novelle „Dürande“ ist die Textwelt eine natürliche, in ähnlicher Argumentationslinie wie beim „Taugenichts“. Einzig die Schnittstelle zwischen Textrealität und die Märchenwelt des von Gabriele erzählten Märchens wäre in diesem Sinne eine problematische Stelle. Denn hier geht das Märchen plötzlich in die Handlung über.¹⁵⁷ Näher betrachtet ist das Märchen nur eine Geschichte innerhalb der Geschichte und eher eine allegorische Übersetzung der Situation Gabrieles. Das Schloss, in dem die Prinzessin gefangen gehalten wird, steht für das Kloster, so versteht es auch die Nonne Renate. Der Bräutigam, der nicht weiß, wo sich die Prinzessin befindet, ist Hippolyt, der schlafende Riese möglicherweise Renald. Und als der Bräutigam als Ritter in einem Schiffelein den Strom entlang fährt, entdeckt Renate draußen vor dem Kloster auf dem vorbeifließenden Strom tatsächlich einen Mann in einem Kahn. Es ist wirklich Gabrieles heimlicher Geliebter, von dem sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht weiß, wer er wirklich ist. Alles in allem finden sich aber keine unerklärlichen Phänomene, wengleich sich auch in dieser Novelle wieder Versatzstücke und Gegensätzlichkeiten einfinden. Diese gehören aber einem anderen Bereich an, der noch näher untersucht wird.

¹⁵⁷ Vgl. Dürande, S. 11 f.

Die Zeit, zu der sich die Handlung zuträgt, ist diesmal genau angegeben. Es ist die Zeit der Französischen Revolution. Zumindest trifft das auf die erzählte Zeit zu, mit Ausnahme von Anfang und Schluss der Novelle. Wann der Erzähler sie wiedergibt, ist nicht ersichtlich. Wenn der Schlussappell jedoch eine Warnung vor revolutionärem Gedankengut darstellt, kann die Französische Revolution nicht allzu lange her sein. Auch die Örtlichkeiten der Handlung sind klar benannt. Gerade sie helfen in diesem Fall, den Text einzuteilen. Die Orte tauchen zu Beginn und Ende in der Novelle in dieser Reihenfolge auf: Jagdhaus, Schloss und Garten, Kloster. Den Mittelpunkt bildet Paris. Den Gesamtrahmen bildet zum einen die Schlossruine zur Zeit des Erzählens der Geschichte, mit der diese beginnt und endet, zum anderen die Jahreszeit Winterende/Frühlingsanfang. Am Wendepunkt, der ungefähr mit der Mitte der Druckfassung der Novelle übereinstimmt, der Zeit in Paris also, ist Winter. Mehrere Monate soll Renald im Irrenhaus gesessen haben, bevor er ausbrechen konnte. Das heißt, er wird die ganzen Wintermonate in Paris verbracht haben, um passend zum Frühlingsanfang wieder zurückzukehren. Die Novellenmitte mit ihrem Handlungswendepunkt stimmt also nicht mit der Jahresmitte überein. Ob dies eine Unachtsamkeit des Autors oder gewollte Differenz ist, wird noch zu klären sein.

Ironie und Parodie sind hier an keiner Stelle nennenswert. Die Novelle ist eine romantische, aber tragische Liebesgeschichte, die unter größtenteils historischen Bedingungen ihr Ende findet, jedoch mit einem Ausblick auf Weiterführung im Jenseits. Die Charaktere der Figuren sind in dieser Novelle ausgeprägter als im „Taugenichts“. Sie sind auch nicht so eindimensional und schwarz-weiß gezeichnet. Die Handlungen der Hauptfiguren sind nicht allein nach gut oder böse zu unterscheiden, wobei es ja im „Taugenichts“ nichts wirklich Böses gibt. Die Figuren machen hier eine Entwicklung durch, mit Ausnahme von Gabriele. Hippolyt wandelt sich vom Lebemann zum Kämpfer für das Gute. Renald wandelt sich vom fürsorglichen Bruder zum Rächer und Richter, der scheinbar für das Böse kämpft. Gabriele und Nicolo stehen für Reinheit und Untadeligkeit und verkörpern damit die Tugenden und positiven Werte. Der Wechsel von negativ zu positiv spiegelt sich in den Gärten.

Damit komme ich zum Garten- und Naturmotiv. Der Schlossgarten Dürandes ist der einzige ausführlich beschriebene Garten in dieser Novelle. Der Garten bei der Jagdhütte Renalds,¹⁵⁸ der königliche Garten in Versailles,¹⁵⁹ der Gartensaal des

¹⁵⁸ Vgl. Dürande, S. 30 und 44.

¹⁵⁹ Ebd. S. 27.

Klosters,¹⁶⁰ der Traumgarten im Fieberwahn des alten Grafen¹⁶¹ sowie der Schlossgarten aus dem Märchen, welches Gabriele im Kloster erzählt,¹⁶² werden nur kurz erwähnt und können weitgehend unberücksichtigt bleiben. Der Märchengarten ist zwar etwas genauer dargestellt, er existiert aber nur im Zusammenhang mit einem Märchen. Einzig brauchbar ist seine Erwähnung hinsichtlich der Tatsache, dass Dürande und andere Gärten der Zeit wahrscheinlich der Erzählerin Gabriele als Vorlage dienten.

Der Schlossgarten von Dürande hat die folgenden Elemente: Wasserkünste,¹⁶³ eine Brücke mit Geländer, die zum Schlosseingang führt, ein trocken liegender Wallgraben, der vermutlich einmal voller Wasser war, ein marmorner, Geige spielender Apollo mit Lockenperücke in einem gezirkelten Blumenbeet, steinerne Ritterbilder mit Helmen am Tor, darüber breite Aloen und ein seltsam verschnittener Wald, der ein Hinweis für herausgewachsenen Baumbeschnitt ist. An dieser Stelle ist in der Erzählung Herbst.¹⁶⁴ Des Weiteren gibt es – diesmal im Frühjahr: Brunnen, Baumfiguren, Statuen, vertrocknete Bassins, die einst Wasser trugen, überwachsene Gartenmauern und halbzerfallene Lusthäuser mit Säulen.¹⁶⁵ Aus der letzten Stelle der Erwähnung lassen sich die Elemente Gartensaal mit Ausgang zum Schlossgarten, Alleen, Marmorbilder und erneut Statuen und Wasserkünste entnehmen.¹⁶⁶ Ebenso gibt es wieder einen Vergleich mit einem chinesischen Lusthaus.¹⁶⁷ In Gabrieles Märchen sind die Gartenelemente Brunnen, eine Wasserkunst mit einem steinernen Neptun und eine Gartenmauer.¹⁶⁸ Auch in dieser Novelle ist es wieder ein Schlossgarten, der genauer beschrieben wird. Wie schon der Garten des zweiten Schlosses beim „Taugenichts“ zeigt er Anzeichen des Zerfalls. Dennoch lässt sich der ursprüngliche Zustand der Elemente noch erkennen, beziehungsweise erschließen. Allerdings weisen die Elemente des Schlossgartens von Dürande klare Übereinstimmungen zum französischen Gartenstil auf.

¹⁶⁰ Vgl. Dürande, S. 14.

¹⁶¹ Ebd. S. 33.

¹⁶² Ebd. S. 12.

¹⁶³ Ebd. S. 8.

¹⁶⁴ Ebd. S. 18.

¹⁶⁵ Ebd. S. 31.

¹⁶⁶ Ebd. S. 44 f.

¹⁶⁷ Ebd. S. 14.

¹⁶⁸ Ebd. S. 12.

3.3 Basisinterpretation

3.3.1 Das Märchenhafte in der Novelle

Auch wenn in der Novelle ein Märchen erzählt wird, welches unerwartet in die Handlung übergeht, sind die märchenhaften Anteile im „Dürande“ nicht so groß wie im „Taugenichts“. Typisch für Volksmärchen sind die hier vorkommenden Elemente: ein Jäger, eine reine, unschuldig liebende Braut, ein unerkannter Bräutigam, der ein Graf ist, Verkleidungen und Verwechslungen (Gabriele als Gärtnerbursche und Grafensohn), Schlösser und Gärten, tiefe Wälder, eine Wanderschaft (Renalds und Gabrieles Reise nach Paris), die düstere Spelunke in Paris sowie ein König (Ludwig XVI.).¹⁶⁹ Bereits erwähnt wurde in der Basisanalyse, dass das von Gabriele erzählte Märchen eine allegorische Übersetzung ihrer eigenen Situation ist. Zumal sie nicht weiß, ob sie es gehört oder geträumt hat.¹⁷⁰ Wichtig ist ihre Bemerkung, das Märchen falle ihr immer ein, wenn sie glaubt, die Natur spräche mit den Menschen in einer Sprache, die sie nicht verstehen. Märchenhaft ist es jedenfalls, wenn im Text einige Menschen glauben, die Natur und Tierwelt spreche zu ihnen. Das wurde schon im „Taugenichts“ beobachtet und tritt hier etwas häufiger auf.¹⁷¹ Insbesondere seien diese Stellen genannt: „Hör nur, wie der Fluss unten rauscht und die Wälder, als wollten sie auch mit uns sprechen und könnten nur nicht recht!“¹⁷² Und: „Einzelne verspätete Wandervögel zogen noch über den Berg und schwatzten vom Glanz der Ferne, was die glücklichen Schwestern nicht verstanden. Gabriele aber wusste wohl, was sie sangen“.¹⁷³ Weniger wunderbar dagegen ist die Stelle im Märchen, als der Wetterhahn lebendig wird und ruft: „Kick, kick dich um...“¹⁷⁴ Und ebenso direkt danach die sprechenden Bächlein. Also hat das Märchen oder zumindest das Haus- und Volksmärchen etwas mit der Sprache der Natur zu tun. Solche Märchen haben oft keinen ermittelbaren Urheber, sind gewachsene, vom Volksmund tradierte Erzählungen, denen eine hohe Komplexität und Tiefenbedeutung nachgesagt wird, wie auch beispielsweise ein bekannter Fachmann in Sachen Märchen, Max Lüthi, in

¹⁶⁹ Vgl. Grimms Märchen.

¹⁷⁰ Vgl. Dürande, S. 11 ff.

¹⁷¹ Ebd. S. 8, 10 f., 12, 15 f., 24, 29, 34 und 45.

¹⁷² Dürande, S. 11.

¹⁷³ Ebd. S. 15 f.

¹⁷⁴ Ebd. S. 12.

seinem Buch „Märchen“ bestätigt,¹⁷⁵ was aber auch in vielen pädagogischen Abhandlungen nachzulesen ist. Diese hohe Komplexität und Tiefenbedeutung ist es, die Märchen zur Volksliteratur gemacht haben, da im Märchen sogenannte überzeitlich gültigen Tiefenbedeutungen existieren, die von Menschen an jedem Ort und zu jeder Zeit zumindest ahnend erfasst werden können. Damit kommen wir der Natursprache der Romantik näher, wie noch zu sehen sein wird. Beiden Novellen gemeinsam ist der an Märchen erinnernde Satz in der Schlussphase, dass alles gut wird.¹⁷⁶

3.3.2 Die Motive Religion und Liebe, Mittelalter und Antike

Bezüge zum Mittelalter und der Antike finden sich im „Dürande“ weniger als im „Taugenichts“. Aber sie sind vorhanden. Ein direkter Verweis scheint die Erwähnung eines Ritters zu sein. Das geschieht jedoch nur im Rahmen des von Gabriele erzählten Märchens. Andererseits bezieht sich dies wie schon festgestellt auf ihre persönliche Situation in der Novelle. Der Ritter ist gleichzusetzen mit Hippolyt. Sein Verhalten kann ritterlich genannt werden, auch wenn er sich Gabriele zunächst etwas zweifelhaft und direkt nähert, was wiederum Renald misstrauisch stimmt. Für seine Position als Graf ist die Verbindung zu ihr nicht standesgemäß und weit weniger eindeutig als beim Taugenichts. Der alte Graf bestätigt Renalds Befürchtungen bezüglich unsittlicher Liebschaften des Adels mit Frauen niederen Standes,¹⁷⁷ Hippolyts Interesse an Gabriele aber erweist sich als tiefergehend. Er sucht nach ihr, nachdem Renald sie im Kloster beließ, und trägt bei ihrer Begegnung beim Weinfest auf dem Gratialgut das weiße Tuch, welches Gabriele vor Schreck aus dem Fenster fallen ließ, als er – zunächst noch unerkannt – sich in der Nacht, in der sie das Märchen erzählt, vor den Klostermauern aufhält. Bis zum Ende im Schloss Dürande verliert er sie aus den Augen und aufgrund der Standesunterschiede scheinbar aus dem Sinn. Beim Schlossüberfall der Revolutionäre zeigt sich aber, dass er sie zumindest nicht vergessen hat und dass auch die Gefühle für sie wieder zu Tage treten. Bei dieser Begegnung trägt Gabriele Kleidungsstücke Hippolyts, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken und ihm zur Flucht zu verhelfen. Sie trägt dabei seinen weißen Reitermantel. Die Farbe Weiß kommt neben Rot, worauf ich später näher

¹⁷⁵ Vgl. Lüthi 1996. Bezüge hierzu finden sich im gesamten Buch.

¹⁷⁶ Taugenichts, S. 87 und Dürande, S. 42.

¹⁷⁷ Vgl. Dürande, S. 18 f.

eingehet, häufig vor, besonders bei den Nonnen des Klosters. Als der Grafensohn mit einer Jagdgesellschaft das Weinfest besucht, glitzern die Reiter im Sonnenschein und Gabriele ist verblendet.¹⁷⁸ Hippolyt wird dargestellt wie ein leuchtender Ritter des Guten. Die Farbe Weiß bringt die Assoziation Reinheit und Unschuld hervor. Am Schluss gibt der Autor durch den sterbenden Diener Nicolo diese Interpretation vor, indem er ihn sagen lässt, dass sich beide bis in den Tod geliebt haben und schuldlos und rein seien.¹⁷⁹ Das Wort „verblendet“ weist aber darauf hin, dass einerseits der junge Graf nicht der reine Ritter ist, als der er offenkundig dargestellt wird und dass andererseits Gabriele in ihm den von ihr überhöhten Märchenprinzen sieht. Es finden sich aber noch weitere Bezüge zum Mittelalter. Für den bevorstehenden Angriff der Revolutionäre auf das Schloss Dürande befiehlt der junge Graf, die Zugbrücke hochzuziehen.¹⁸⁰ Ob es noch üblich war, dass ein gräfliches Schloss mit weitem Schlossgarten herum eine Zugbrücke, die eigentlich einen Wallgraben voraussetzt, für den Verteidigungsfall gedacht war oder eigentlich nur noch eine architektonische Tradition oder Spielerei war, kann an dieser Stelle vorerst nicht geklärt werden. Sie erfüllt hier jedoch die Funktion der Verteidigung, die bei mittelalterlichen Burgen fast immer zu finden war. Auch das „alte Banner des Hauses Dürande“¹⁸¹, mit dem Gabriele ihrem Hippolyt ein Zeichen gibt, das steinerne Wappenschild¹⁸² sowie die „steinernen Ritterbilder am Tor“¹⁸³ erinnern an das Mittelalter. Seine Tapferkeit und Treue zum Vaterland¹⁸⁴ zeichnen Hippolyt als tugendhaften Ritter aus. Zum Zeitpunkt der Revolution in Frankreich war das Mittelalter sicherlich eine alte Zeit. Erwähnenswert ist auch das Tuch, welches Gabriele aus dem Klosterfenster fallen lässt und das Hippolyt an sich nimmt. Es erinnert an das Pfand der höfischen Dame für den für sie im Turnier kämpfenden Ritter. Aufgrund der aufgelisteten Bezüge kann mit dem häufigen Hinweis auf diese alte Zeit¹⁸⁵ durchaus auch das Mittelalter gemeint sein, an das man sich in diesem Text nostalgisch und wehmütig erinnert.

Die Liebe ist neben den Revolutionsgeschehnissen, das Hauptthema der Novelle. Zwar ist hier die Minneallegorie nicht derart ausgeprägt wie im „Taugenichts“, die

¹⁷⁸ Vgl. Dürande, S. 16 f.

¹⁷⁹ Ebd. S. 47.

¹⁸⁰ Ebd. S. 37.

¹⁸¹ Dürande, S. 40 f.

¹⁸² Vgl. Dürande, S. 43.

¹⁸³ Dürande, S. 18.

¹⁸⁴ Vgl. Dürande, S. 34.

¹⁸⁵ Vgl. Dürande, S. 16, 31, 39 und 45, um nur einige Belegstellen zu nennen.

Verweise sind aber eindeutig. Beim Weinfest erst erkennt sie, wer ihr geheimnisvoller Liebhaber ist. Das ist auch der Auslöser, warum sie ihm heimlich nach Paris nachreist. Sie will ihm nahe sein, auch wenn es für ihre Liebe wenig Hoffnung gibt. Eine gewisse Unaufrichtigkeit zeigen beide. Hippolyt nähert sich ihr verkleidet: „ein hoher Mann trat rasch aus dem Hause, dicht in einen schlechten grünen Mantel gewickelt, wie ein Jäger.“¹⁸⁶ Und auch Gabriele verkleidet sich. Als Gärtnerbursche reist sie ihm nach und bleibt bis zum Schluss für Hippolyt unerkannt. Diese Unaufrichtigkeit ist der Auslöser für die Tragödie und das Ende der drei Hauptfiguren. Die Konstellation ist in beiden Novellen ähnlich: die Liebe zwischen Angehörigen unterschiedlichen Standes. Der Taugenichts liebt eine scheinbare Gräfin, Gabriele einen sich später offenbarenden, tatsächlichen Grafen. Bei beiden Paaren glaubt die eine Hälfte zunächst an eine unerfüllbare Liebe. Gabriele liebt sogar, ohne wahre Gegenliebe zu erhalten. Sie rechnet nicht mit ehrlicher Zuwendung seitens des Grafen. Am Schluss sagt sie: „Mein Gott, liebst du mich denn noch, ich meint’, du freitest um das Fräulein?“¹⁸⁷ Hier geht die Minne, die keine Erwidderung erwartet, von der Frau aus, obwohl sie eigentlich vom Ritter ausgehen müsste. Neben der Liebe zwischen Adel und drittem Stand ist das ein weiterer Gegensatz. Die ungewöhnliche Liebe wird am Ende sogar sanktioniert. Zum einen dadurch, dass der Autor Hippolyt sagen lässt: „Hörst du die Hochzeitsglocken gehn?“¹⁸⁸ Damit willigt er in eine Ehe mit Gabriele ein, die auch posthum Bestand haben soll. Zum anderen dadurch, dass der Autor das tote Paar durch den treuen Diener Nicolo in das Banner des Hauses Dürande einwickeln und als stilles Brautpaar in der Familiengruft bestatten lässt.

Der christliche Glaube spielt in beiden Novellen eine wichtige Rolle. Der Hauptakzent liegt jedoch weniger auf dem Gottvertrauen der handelnden Personen, als eher auf kirchlichen Institutionen wie dem Kloster. Auch im „Dürande“ ist das kirchliche Glockenläuten als eine Art Hintergrundgeräusch wahrnehmbar. Es wird an einigen Stellen erwähnt und meist aus der Ferne herauf klingend beschrieben.¹⁸⁹ Ein weiteres bekanntes Motiv ist die Marienverehrung.¹⁹⁰ Diese ist jedoch nicht auf Gabriele bezogen, sondern meist auf das Kloster und die Priorin und an der letztzitierten Stelle auf die verstorbene Frau des alten Grafen, die er im Fieberwahn sieht. In diesen Fällen ist nicht die Liebesverehrung gemeint, es ist die Schutzfunktion, die der Got-

¹⁸⁶ Vgl. Dürande, S. 4.

¹⁸⁷ Dürande, S. 42.

¹⁸⁸ Ebd. S. 43.

¹⁸⁹ Vgl. Dürande, S. 3, 14 und 43.

¹⁹⁰ Ebd., S. 8, 10, 11 und 33.

tesmutter zugeschrieben wird. Mit dem brennenden Dornbusch wird ein klares Bibelmotiv verwendet. Allerdings mit negativen Vorzeichen. Das Haar und das Gesicht eines Revolutionärs wird mit dem Dornbusch verglichen, der sich Renald aggressiv in den Weg stellt, und verdeutlicht die Gefährlichkeit des Mannes und der Situation, in die der bisher dem Absolutismus noch wohlgesinnte Renald gerät. Das Motiv ist daher nicht religiös motiviert, um zumindest vor falschem Glauben zu warnen. Im Laufe der Handlung entwickelt sich Renald sogar zu einer Art göttlichen Rächer und Verfechter des Rechts. Zuerst will er Gerechtigkeit für seine Schwester erstreiten, dann geht es ihm seit Paris nur noch um das Einfordern eines abstrakten, undefinierten Rechts, welches er unerbittlich von Hippolyt einfordert.¹⁹¹ Denn um Gabriele geht es ihm nicht mehr, er bemerkt sie nicht einmal, als er auf den Grafen schießt, während sie daneben steht.¹⁹² Sein Leidensweg ähnelt hier dem von Jesus. Er wird von Advokaten und Polizisten schlecht behandelt und von Pontius nach Pilatus geschickt, so dass er im Gegensatz zu Jesus beim Vater-Unser-Beten nicht vergeben kann.¹⁹³ Als Renald wiederkehrend sein Gewehr aus seiner ehemaligen Jagdhütte holt, sagt er zum neuen Waldhüter: „und so wahr der alte Gott noch lebt, so hol ich mir auch mein Recht“¹⁹⁴. Ist hier vom christlichen Gott die Rede, der ihn und die Welt verlassen hat oder ein antiker Gott oder gar der alte Graf? Alle drei Motive sind möglich. Dass Renald den rechten christlichen Glauben verloren hat, dürfte auch ihm selbst bewusst sein. Er ist dem Teufel verfallen: „als äugelte der Teufel mit ihm.“¹⁹⁵ In der Zeit vor, während und nach der Französischen Revolution wurde die gesamte bisherige Weltordnung, die Jahrhunderte lang Bestand hatte, wie z. B. die Herrschaft des Absolutismus, Ständeordnung und Kirchengewalt, auf den Kopf und in Frage gestellt. In diesem Fall liegt eine Rückbesinnung auf ältere Werte nahe, z. B. auf antike Götter. Aber eher noch wird sowohl der christliche Gott als auch der alte Graf gemeint sein. Die absolutistischen Könige in Frankreich ließen sich wie Götter feiern. Da ein Adeliger auf seinen Ländereien auch Richterfunktion hatte, war er für die dort lebenden Menschen der absolute Herr. Die Überheblichkeit des alten, starrsinnigen Grafen, die an allen Textstellen deutlich wird, reiht sich in diese Vorstellung passend ein, so dass Renald mit dem „alten Gott“ tatsächlich den Grafen meinen kann.

¹⁹¹ Vgl. Dürande, S. 21, 30 f., 36, 44 und 46.

¹⁹² Ebd. S. 44.

¹⁹³ Ebd. S. 26 f.

¹⁹⁴ Dürande, S. 31.

¹⁹⁵ Vgl. Dürande, S. 44.

Während Kirchen im „Taugenichts“ nur kurz und beiläufig an zwei Stellen erwähnt werden, wird ihnen und der Institution Kloster im „Dürande“ größere Bedeutung zugemessen. Im Kloster fühlt sich Gabriele zunächst wohl und sicher. Ihre Tante, die Priorin, erscheint ihr beim Aufwachen wie die Gottesmutter. Sie fühlt sich, als käme sie „wie in eine neue, ganz fremde Welt hinein.“¹⁹⁶ Aus dieser Perspektive wird das von Gabriele erzählte Märchen um eine Sichtweise erweitert. Es zeigt nicht nur – in diesem Falle demnach zukunftsweisend – ihre Situation und ihren nicht ganz freiwilligen Aufenthalt im Kloster, sondern auch rückblickend ihr Leben beim Bruder im Jagdhaus. Renald ist hier der Riese, der die Prinzessin bewacht. Er sperrt sie in seine ganz eigene Welt ein und das Jagdhaus ist dabei das Schloss: „Sie kam nur sonntags in die Kirche, wo er sie niemals aus den Augen verlor.“¹⁹⁷

Es bleibt spekulativ, ob allein Renalds altes Wertesystem und die Angst vor Schande für sich und seine Schwester sein Beweggrund sind oder ein nicht bewältigter Verlust der Eltern oder gar eine inzestuöse Neigung. Für Letzteres spricht lediglich die Aussage Renalds in Paris, wenn er zu ihr, die ihn aber nicht hören kann, empor ruft: „Meine arme Gabriele [...], ich liebte dich so sehr, ich lieb dich noch immer [...], wir wollen miteinander fortziehen, weit, weit fort, wo uns niemand kennt [...], es ist ja kein Lager so hart, kein Frost so scharf, keine Not so bitter als die Schande.“¹⁹⁸ Zugleich spricht das Zitat auch für die erstere Motivation. Dies könnte an anderer Stelle in einer eigenen Arbeit ein tiefenpsychologischer Ansatz klären. Letztlich scheint das Kloster aber auch nicht der richtige Ort für die aufopfernd liebende Gabriele zu sein, die Hippolyt sogar den Blick in den Himmel freigibt: „Ihm war’s auf einmal, wie in den Himmel hineinzusehen.“¹⁹⁹ Denn die Nonnen werden an mehreren Stellen wie Geister dargestellt: „sie gingen durch kühle dämmernde Kreuzgänge, wo soeben noch die weißen Gestalten einzelner Nonnen, wie Geister vor der Morgenluft, lautlos verschlüpfen.“²⁰⁰ Schwester Renate fürchtet sich, allein durch den dunklen Wald zu gehen.²⁰¹ Sie fühlt sich nur wirklich wohl und sicher in ihrer Zelle im Kloster. Wie Gabriele ist auch sie gefangen wie in einer Zelle. Fürchtet sie sich vielleicht so sehr, weil der rechte Glaube im Gegensatz zu Gabriele fehlt? Seltsam exotisch erscheint die Stelle, an der die Nonnen sich mit den Helfern als Karawane mit einem wie ein chinesisches Lusthaus aussehenden Wagen für die

¹⁹⁶ Dürande, S. 8 f.

¹⁹⁷ Ebd. S. 3.

¹⁹⁸ Ebd. S. 25.

¹⁹⁹ Ebd. S. 42.

²⁰⁰ Ebd. S. 9, um nur einen Beleg von mehreren zu nennen.

²⁰¹ Vgl. Dürande, S. 10.

Weintraubenernte und das Weinfest zum Gratialgut aufmachen.²⁰² Wie eine Prozession, die keine ist und nur noch eine tradierte Hülle darstellt. Die Kinder bei diesem Fest, die große Trauben und flatternde Schleier tragen, erzeugen die Assoziation von Putten- und Erosfiguren. Das Ereignis gleicht eher einem Bacchusfest zu Ehren des Dionysos, des antiken heidnischen Gottes des Weines und der Ausschweifung. Demgegenüber steht die Szenerie bei der Ernte auf dem Weinberg: „weiße schlanke Gestalten“ der Nonnen, die sich „zwischen den Rebengeländern schimmernd und wieder verschwindend“ bewegen, „als wanderten Engel über den Berg“.²⁰³ Dazu wird die schwere Arbeit der Ernte und Weinproduktion als ein einziges Fest dargestellt. Die gesamte Szenerie ist so gegensätzlich wie realitätsfern. Nicht ohne Grund wird das Kloster von der Priorin als „selige Insel“²⁰⁴ bezeichnet. Gleich danach erzählt sie, wie sich alles verändert habe und nun eine andere Zeit herrsche, die sie nicht mehr verstehe. Danach fallen Begriffe wie altmodisch und künstlich. Das ist ein weiteres Indiz dafür, dass das Klosterwesen und damit die Institution der Kirche selbst als überholte, veraltete, realitätsferne und schon fast der Geisterwelt angehörende Tradition ist, weil der rechte Glaube fehlt. Während sich Gabriele einige Zeilen weiter als eine „Braut vor Gott“ fühlt – und nicht als eine „Braut Gottes“ – deren „Dichten und Trachten“²⁰⁵ der Annäherung Gottes gilt, indem sie nur noch für ihre reine Liebe zu ihrem Hippolyt lebt, leben die Nonnen im Kloster in einer eigenen, abgeschlossenen und jenseitigen Welt wie auf einer Insel der Glückseligkeit. Eigentlich müsste die Erwähnung eines Poeten- oder Sternenmantels eher für Gabriele gelten als für die Priorin oder die dem Grafen im Fieberwahn erscheinende verstorbene Frau. Denn Gabriele ist die ganze Zeit, anfangs vordergründig, dann im Hintergrund mit allen verbunden und direkt oder indirekt der Grund für das Handeln der Hauptpersonen. Sie macht als einzige keine Entwicklung durch. Ihr Handeln ist allein von reiner Liebe geprägt. Sie wertet Hippolyts Handeln nicht und baut zu ihm eine innigere Bindung auf als zu ihrem Bruder. Darin aber liegt der dunkle Punkt auf ihrer Reinheit und Unschuld, was jedoch aufgrund ihrer Erlebnisse mit Renald nicht ganz unverständlich ist. Sie kümmert sich daher seit ihrer Flucht aus dem Kloster nicht mehr um ihren Bruder, er scheint ihr egal zu sein und sie befasst sich erst wieder mit ihm, als der Konflikt zwischen ihm und Hippolyt ausbricht. Dann ist es aber schon zu spät zum Eingreifen. Sie opfert sich sowohl für Hippolyt als auch für ihren

²⁰² Vgl. Dürande, S. 14.

²⁰³ Dürande, S. 15.

²⁰⁴ Ebd. S. 9.

²⁰⁵ Ebd. S. 10.

Bruder Renald.

Antike Bezüge finden sich nur wenige im „Dürande“. Der Vergleich mit einem Bacchusfest und die mögliche Bezeichnung einer antiken Gottheit mit „alter Gott“ sind nur indirekte Bezüge. Direkte Bezüge stellen die Nennung der Götter Neptun (in Gabrieles Märchen) und Apollo (im Schlossgarten), die Erwähnung der biblischen Wendung „von Pontius zu Pilatus“ sowie die Erwähnung von Stauen und Marmorbildern im Schlossgarten dar, die zum Teil antiken Vorbildern nachgestaltet sind wie z. B. Apollo.²⁰⁶ Die Erwähnung alter Bilder römischer Kirchen und Paläste im Gartensaal des Gratialgutes beim Weinfest stehen hier eher für die überkommene und realitätsferne kirchliche Institution. Doch auch sie stellen dadurch den Bezug zur Antike her. Nicht die antiken Götter und Marmorbilder als Teil eines Gartens sind es, die eine negative Bedeutung erhalten, sondern die indirekten Bezüge zur Antike wie das Bacchusfest, der alte Gott und die römischen Bilder. Die negative Bewertung der Antike ist im „Dürande“ deutlich schwächer angelegt als im „Taugenichts“.

3.3.3 Die alte, schöne Zeit, der Adel und die Revolution

In Wendungen wie die „alte Zeit“ oder die „alte schöne Zeit“, in „fröhlichen Tagen“, „wie dazumal“, in der „alten unschuldigen Zeit“, „[s]tille Zeit, wie so weit, so weit“²⁰⁷ und anderen Stellen wird seitens des Erzählers und der Hauptfiguren an eine Zeit erinnert, die besser gewesen sein soll als die jeweils aktuelle. Das geschieht mit sehnsuchtsvollen, wehmütigen bis schmerzlichen Empfindungen. Gabriele erinnert sich an die Zeit vor Renalds Entdeckung ihrer Liebschaft und dem Vorwurf der Schande, als die Liebe noch rein und unschuldig war. Renald erinnert sich eher an die Zeit, als Gabriele noch ein Kind war, also ebenfalls an eine Zeit der Unschuld. Der alte Graf erinnert sich an seine aktiveren Jahre, seine verstorbene Frau und die große Zeit des Absolutismus. Der junge Graf erinnert sich zum einen an die schöne Zeit des Kennenlernens Gabrieles und zum anderen an die Zeit vor der Revolution. Auch der Erzähler erinnert sich am Anfang und am Ende an eine Zeit, in der Schloss Dürande noch nicht in Trümmern lag. Die alte schöne Zeit ist auch hier ein verlorenes und wiederzufindendes Paradies und ein Verweis auf das Jenseits. Für Renald ist dieses Paradies unwiederbringlich verloren. Für Gabriele und die beiden Grafen

²⁰⁶ Vgl. Dürande. In dieser Reihenfolge: S. 12, 18, 26 f. und 44 f.

²⁰⁷ Dürande, S. 31, 16, 28, 42 und 45.

jedoch gibt es Hoffnung auf das Paradies im Jenseits. Diese Versöhnung mit dem Schicksal ist der einzige Verweis auf eine Suche nach Glück und Harmonie, wie sie im „Taugenichts“ vorrangig ist. Wie für den Taugenichts ist die reine Liebe aber der Weg zur Zufriedenheit, die bei Eichendorff gleichgesetzt werden kann mit Glückseligkeit. Das, was bei Eichendorff im „Taugenichts“ zum Überzeugungssystem gehört, ist auch hier gültig: nämlich dass die Stimmung, die die Erinnerung und Sehnsucht nach Harmonie und Glück hat entstehen lassen, wiederholbar ist.

Im „Dürande“ liegt der zweite Schwerpunkt des Motivs der alten schönen Zeit auf der vorrevolutionären Zeit, als der Adel noch uneingeschränkt herrschte. Der Konflikt zwischen den Hauptpersonen der Handlung wird nicht nur getragen von Missverständnissen und persönlichen Ängsten, sondern auch vom politischen Geschehen und von der Änderung der sozialen Verhältnisse. Zunächst ist Renald noch obrigkeitshörig und -gläubig. Denn selbst noch in Paris, dem Zentrum der Revolutionsbewegung und in der Obhut des revolutionsfreundlichen Veters, verteidigt Renald die Aristokratie: „Das verdross Renald; er entgegnete kurz und stolz: der junge Graf Dürande sei ein großmütiger Herr, er wolle nur sein Recht von ihm und weiter nichts.“²⁰⁸ Renald hat nur für den jungen Grafen solche guten Worte. Über den alten Grafen gibt es keine positive Einschätzung. Die Tatsache aber, dass er beim alten Grafen vorstellig wird, um für seine Parisreise einen Urlaub zu erbitten und dass möglicherweise, wie bereits angeführt, mit „alter Gott“ auch der alte Graf gemeint sein könnte, beweist zumindest Renalds Respekt vor dessen Autorität. Zugleich bestärkt das Vorsprechen beim alten Grafen auch Renalds Befürchtungen. Der Graf Dürande scheint sogar zu wissen oder zu ahnen, worum es eigentlich geht: „Da lachte der Graf. „Nun, nun“, sagte er, „mein Sohn hat wahrhaftig keinen üblen Geschmack. Geh´ Er nur hin, ich will Ihm an seiner Fortune nicht hinderlich sein; die Dürandes sind in solchen Affären immer splendid.“²⁰⁹ Ganz in seiner Gewohnheit bezeichnet er die Liebschaft seines Sohnes mit einer Bürgerlichen als eine Affäre und verurteilt dieses Verhalten in keiner Weise. Er fördert es sogar, indem er erwähnt, dass in solchen Fällen die Rufschädigung beider Seiten und eine mögliche Schwangerschaft mit Geld und/oder Gütern beglichen werden. Eine eheliche Verbindung ist nicht vorgesehen. Ein solches Vorgehen und Verhalten des Adels im Frankreich vor der Revolution ist anscheinend alltäglich. Das belegen auch weitere Stellen: Als ganz am Anfang der Novelle Renald an der Taschenpistole des Fremden, die

²⁰⁸ Dürande, S. 20 f.

²⁰⁹ Ebd. S. 19.

Gabriele ihrem Liebhaber entwunden hatte, erkennt, dass es sich um ein Mitglied der Familie Dürande handeln muss und es nur den einen Sohn gibt, ist ihm die Tragweite des Geschehens sofort bewusst. Kurz vor dem Vorsprechen beim alten Grafen sinnt Renald darüber, wie der junge Graf nach Paris gereist sei, um dort „lustig durchzuwintern“²¹⁰ und das wohl auch noch mit seiner Schwester. Im Hotel in Paris sagt Hippolyt selbst, er sei „so müde von Lust und immer Lust, langweilige Lust! ich wollt’, es wäre Krieg!“²¹¹ Zwei Seiten weiter wirft er Renald, der seine Schwester und ihre Ehre zurückfordert und dem Grafen auch noch die verhängnisvolle Nachricht eines Revolutionsführers übergibt, wütend und hochmütig zu: „Und wenn ich die ganze Sippschaft hätt’, ich gäb sie nicht heraus! Sag deinem Bettler-Advokaten, ich lachte sein und wär zehntausendmal noch stolzer als er, und wenn ihr beide euch im Hause zeigt, lass ich mit Hunden euch vom Hof hetzen.“²¹² Das Flirten mit Frauen aller Stände scheint Hippolyt Gabriele wieder vergessen zu machen, als er am Hof von Versailles einer Adelligen den Hof macht, wie Gabriele ebenfalls erkennt und dadurch ihre Liebe für unerfüllbar hält.²¹³ Die Ängste Renalds um den Verlust der Ehre seiner Schwester und um seine Schwester selbst sind also zunächst berechtigt. Die Wahrheit bekräftigt Hippolyt jedoch am Schluss, als er Gabriele vor ihrem Tod sein Ehegelöbnis gibt. Das Verkleidungs- und Versteckspiel des Liebespaares ist aber der Auslöser für Renalds Abkehr von seinem aristokratiefreundlichen Denken. Zwei Aspekte haben Renald vorgeprägt: Erstens ist durch den frühen Tod der Eltern und die damit ihm als Bruder zufallende Fürsorgepflicht eine sehr innige Bindung entstanden. Gabriele und die etwas veralteten Moralvorstellungen könnten ihm als einziger Halt gedient haben. Zweitens ist es das erwähnte unmoralische Verhalten des Adels, welches Renalds Moralvorstellungen und seine Beziehung zu seiner Schwester in Gefahr bringen. Diese Gegensätze machen ihn empfänglich für revolutionäre Gedanken. Mit seinem Kontrollzwang hält er seine Schwester von der Welt fern. Daran scheitert er. Die vorrevolutionäre Zeit ist die Phase der Aufklärung. Es herrschen Fortschrittsglaube und der Glaube an die alles erklärbar machenden Naturwissenschaften. Auch Renald will unbedingt alles wissen. Er will nicht glauben, dass seine Schwester nicht weiß, wer ihr Liebhaber ist. Er will wissen, was sie vor ihm versteckt und warum, als sie noch die Pistole ihres Liebhabers hat. Dass er zuvor ebenso immer alles wissen wollte, zeigt sein Gedanke „er glaubte ihr, denn sie

²¹⁰ Dürande, S. 18.

²¹¹ Ebd. S. 22.

²¹² Dürande, S. 24.

²¹³ Vgl. Dürande, S. 28 und 41 f.

hatte ihn noch niemals belogen.²¹⁴ Daraus schließe ich auf eine weitere Vorprägung zum aufklärerischen Denken, die Renald anfällig für revolutionäres Gedankengut macht. Ein zweiter Hinweis darauf und auf die Bewertung der Revolution ist die Farben- und Naturerscheinungsmetaphorik Eichendorffs. Gemeint ist die Farbe Rot als Haar- und Blutfarbe und sie steht in Verbindung mit Raubtieren und Wein sowie Flimmern und Schimmern, Wetterleuchten und Morgen-/Abendrot, Gewitter und Blitze, Feuer und Explosion.²¹⁵ Eichendorff beschwört ein regelrechtes Höllenszenario herauf. Es beginnt schon auf der ersten und zweiten Seite der Novelle (hier Seite 3 und 4). Das Wort „Herzblut“ wird erwähnt und das Flimmern vor Renalds Augen, gefolgt vom Schuss, welcher Gabriele streift und eine blutende Wunde hinterlässt, die ihn aus Angst um seine Schwester noch milde stimmen lässt. Auf der nächsten Seite zuckt es auf Renalds Stirn, „wie wenn es von ferne blitzte“. Ein erstes Anzeichen für das aufkommende Gewitter der Revolution. Dass auch Hippolyt darin eingebunden ist, zeigt die Stelle, als es über dem Wald blitzt und Gabriele denkt: „Da lässt mein Liebster mich grüßen.“²¹⁶ Alles weist auf Eichendorffs negative Sicht der Revolution hin. Der markanteste Hinweis ist Renalds Aufenthalt in Paris.²¹⁷ Innerhalb dieser Seiten finden sich im Text viele Belege. Den Anfang macht das Zeichen der Wirtschaft des Veters, ein roter Löwe, als der Renald im weiteren Verlauf bezeichnet wird. Schon als Renald sich Paris durch die Felder und Vororte nähert, schaudert es ihm. Von der Stadt kommt verworrenes Rauschen über die stille Gegend – einer der vielen Gegensätze im Text. Hier rückt die Welt immer enger zusammen, so der Erzähler. Lärm und Streiflichter verwirren Renald. Sie geben damit zugleich dessen Verfassung wieder. Denn das Unbehagen und die Verwirrtheit nehmen bei ihm im gleichen Maße zu wie die Umgebung immer verwirrender auf ihn einwirkt. Das Wirtshaus ist „ungewiss erleuchtet“ und im roten Schein des Kaminfeuers halten sich Gestalten auf, die der Erzähler als Haufen abgedankter Soldaten, fauler Handwerker und Hornkäfer, also Ungeziefer, bezeichnet. Ein hoher, hagerer Mann ruft revolutionäre Parolen aus und trinkt Wein, als schlürfe er Blut. Renald stellt sich ein Mann, mit feuerrotem Gesicht und Haar wie ein brennender Dornbusch, entgegen und beleidigt ihn als Diener eines Großtürken. Der fremde, große, hagere Mann sagt Renald auf den Kopf zu, er wirke wie ein Scharfrichter, der sein Schwert schon gezückt hat. Mit dem Verweis, dass das Haus Dürande von Liebschaften zerfressen

²¹⁴ Dürande, S. 6.

²¹⁵ Vgl. Dürande, S. 4 f., 10, 19 bis 24, 27, 30 f., 33, 39 f., 42 f., 44, 46 und 48.

²¹⁶ Dürande, S. 10.

²¹⁷ Vgl. Dürande, S. 19 bis 29.

sei, stachelt er ihn noch mehr an. Hier ist bereits ersichtlich, wie Renald sein Urteil schon längst gefällt hat und wie Hippolyt für ihn als Opfer für alle Ängste und alles Ungemach herhalten muss, das ihm je zuteilwurde. Was die ganze Situation noch verschlimmert, ist die Ahnungslosigkeit Hippolyts, der deshalb sehr aufgebracht ist, und der Fehler Renalds, ihm den Brief des Fremden zu geben, der eine Warnung an den Grafen darstellt seitens der Revolutionäre. Gabriele singt in der Nähe eines Fensters und hört ihren Bruder Renald draußen nicht rufen. Nun glaubt er, seine Schwester endgültig verloren zu haben und sinnt nur noch auf Rache, die er „sein Recht“ nennt, jenes bereits erwähnte abstrakte Recht.

Jetzt möchte ich näher auf das negative Revolutionsbild eingehen, welches der Autor hier zeichnet. An derselben Stelle wird Paris als lauter, verwirrender, dunkler und enger Ort beschrieben und werden die Revolutionäre im Wirtshaus, dem Nest, welches am nächsten Tag von der Polizei ausgehoben wird, als Halunken und Ungeziefer beschrieben. Renald versucht vergeblich, mithilfe von Advokaten und Polizei zu seinem Recht zu kommen, doch sie alle machen sich lustig über ihn, verlangen viel Geld und teilweise sogar seine Schwester zur Mitgift. Selbst vom König erhält er keine Hilfe und wird von Dürande als Wahnsinniger denunziert und verhaftet.²¹⁸ Der hagere Mann, den Hippolyt als „Betteladvokat“ bezeichnet, nennt sich einen Freund des Volkes und der Feind der Tyrannen. Als der Fremde seinen Wein trinkt, spricht der Erzähler von dessen „feinen Lippen“ und von ihm als bleichem, vornehmem und stolzem Mann. Nicht die Bauern und Armen, um deren Not zum Überleben es eigentlich gehen sollte, sind hier die Revolutionäre, sondern das gebildete Bürgertum. Als Renald später selbst zum Revolutionsführer wird und das Schloss Dürande stürmt, ist er ebenfalls von einer Menge umgeben, die der Erzähler als Gesindel beschreibt, denen es nur um das Plündern, um die eigene Bereicherung und Mordlust gehe. Denn als erstes wollen sie die wertvollen Pferde stehlen.²¹⁹ Das Gebildete Bürgertum, Wahnsinnige, wie Renald, und der Pöbel werden in dieser Novelle für die Revolution verantwortlich gemacht, nicht die arme und hungernde Landbevölkerung. Die wird nämlich von Eichendorff ausgeklammert. Schon im „Taugenichts“ ist von Arbeit kaum die Rede und wenn, dann nur als sentimentale Annäherung, leicht und vergnüglich. So ist es auch im „Dürande“. Beispielsweise auf dem Weinfest werden Traubenernte und Keltern als vergnügliche Arbeit bewertet.²²⁰ Alle scheinen

²¹⁸ Vgl. Dürande, S. 26 ff.

²¹⁹ Ebd. S. 40 ff.

²²⁰ Vgl. Dürande, S. 14 ff.

Spaß zu haben, allen geht es gut und alle arbeiten mit Freude für ihre Herren, die Adeligen. Das ist geschichtlich ohne Frage ein extrem falsches Bild, welches Eichendorff hier und im „Taugenichts“ vermittelt. Selbst wenn es sich, wie im „Taugenichts“ stärker und im „Dürande“ schwächer, um Ironie handeln sollte, bleibt das gezeichnete Bild bestehen. Denn nach Ausbruch der Revolution gibt der Autor unerwartet die Realität wieder: zerlumpfte, hungernde und arbeitslose Bauern, ein verwüstetes und missbrauchtes Kloster und vertriebene Nonnen.²²¹ Der junge Graf sieht, was die Revolution angerichtet hat und wirft Geld unter das Volk, um Gutes zu tun. Erst die Revolution soll also die Menschen verarmt und verroht haben. Das Bild bleibt negativ und realitätsfremd. Das Höllenszenario, welches schon im Wirtshaus in Paris beginnt, wird am Schluss nochmal gesteigert. Der rothaarige (ein Feuerzeichen) Waldwärter, der Nachfolger Renalds, lässt verschwörerisch die Revolutionäre durch das Kellergewölbe in das Schloss: „Die Kecksten arbeiteten sich gewaltsam hervor und sanken, ehe sie sich draußen noch aufrichten konnten, von den Kugeln der wachsamem Jäger wieder zu Boden, aber über ihre Leichen weg kroch und rang und hob es sich immer von neuem unaufhaltsam empor, braune, verwilderte Gestalten, mit langen Vogelflinten, Stangen und Brecheisen, als wühlte die Hölle unter dem Schlosse sich auf.“²²² Die Revolution und die Revolutionäre, als „es“ nicht menschlich bezeichnet, steigen aus der Hölle herauf, entfacht von Wahnsinnigen und Verschwörern. Gewaltsam und unaufhaltsam wie eine Naturkatastrophe, die die Apokalypse bringt. Mit Renald als apokalyptischem Reiter: „Ein Tollhaus mehr ist wieder aufgeriegelt, der rasende Veitstanz geht durchs Land und der Renald geigt ihnen vor.“²²³ Der Bezug zum Teufelsgeiger ist sicher gewollt, ähnlich der Bezug zum Rattenfänger von Hameln für den Taugenichts als Geigenspieler.

Zusammenfassend kann also über das Revolutionsthema im „Dürande“ folgendes gesagt werden: Es liegt wie schon im „Taugenichts“ nahe, im Erzähler den Autor Freiherr von Eichendorff zu identifizieren. Selbst adelig, muss die Revolution für ihn sozusagen eine Art teuflische Naturkatastrophe gewesen sein, die sogar die Institution Kirche und damit den Glauben bekämpft, der für sein Überzeugungssystem so wichtig war; ausgelöst von Verschwörern zur Befriedigung der Gier nach Macht und Reichtum. Erst durch die Revolution soll die Landbevölkerung wirklich gelitten haben. Auch das gehört zu seinem Überzeugungssystem. Aus dieser Perspektive

²²¹ Vgl. Dürande, S. 35 f.

²²² Ebd. S. 39 f.

²²³ Dürande, S. 37.

wird der Schlussappell noch deutlicher. Wie schon festgestellt, wird Renald mit einem Raubtier verglichen,²²⁴ wild und unbändig. Das gilt auch für die Revolution. Vor ihr und ihren Folgen will Eichendorff warnen. Und er will davor warnen, sich nicht vom Bösen und zum Bösen verleiten zu lassen wie Renald, der das „wütende Tier“ in seiner Brust geweckt hat. Am Ende der Novelle steht viel Leid, stehen viele Tote und Ruinen. „Das sind die Trümmer, des alten Schlosses Dürande, die weinumrankt in schönen Frühlingstagen von den waldigen Bergen schauen.“²²⁵ So als wollte Eichendorff sagen: „Seht her, das bleibt, wenn ihr nicht Acht gebt auf Herz und Verstand!“ Diese Botschaft ist zugleich das Textkonzept des Autors, welches zumindest in gebildeten und adelsfreundlichen Kreisen sogar Literaturprogramm war.

Noch etwas anderes wird aus dem vorigen Zitat ersichtlich. Eichendorff glaubte offenbar an eine Mitschuld des Adels an der Revolution und ihren Folgen und an eine frühlingshafte Auferstehung der alten Werte und Systeme. Nicht ohne Sinn verfasst er sowohl im „Taugenichts“ als auch im „Dürande“ ähnliche Sätze: Und es war alles, alles gut! Nun ist ja alles, alles wieder gut!

Wie schon erarbeitet, zeichnet er den alten Grafen wie auch den Hof und den König mit seiner Gesellschaft in Versailles als verkommen und veraltet und sogar als todgeweiht. Als Renald für sein Urlaubsgesuch das Schloss Dürande betritt, knarrt das Schlosstor. Der Graf ist gerade erst wach geworden und gähnt häufig. Auf ihn muss Renald in der Gesindestube warten, die unordentlich und verschmutzt ist und in der selbst die Katzen verschlafen sind. Die unmoralischen Äußerungen versetzen Renald in Rage. Wie in alter Zeit lässt sich der Graf während der Audienz auf seinem Weg zum Frühstück pudern. Die Bediensteten machen sich schon über sein Verhalten lustig.²²⁶ In Paris behauptet der große, hagere Fremde: „Das ist ein altes Haus, aber der Totenwurm pickt schon drin, ganz von Liebschaften zerfressen.“²²⁷ Zwei Seiten weiter ruft Hippolyt dem Sturm zu, er möge das Schloss Dürande grüßen, als ob er ahnt, dass dieser Sturm von Paris aus bald seine heile Welt treffen wird. In seinem Hotel ist seine Dienerschaft vor Langeweile fast eingeschlafen, es herrscht Frost, Kerzen sind tief herab gebrannt, es ist so still – mitten in Paris –, dass er Schlossuhr und Wetterfahne hören kann und bei der Ankunft Renalds glaubt, das erwartete Kriegsgespens komme. Der König und sein Versailler Hof sind ebenfalls schon von

²²⁴ Vgl. Dürande, S. 19 (Löwe), 20 (verfluchte Hunde), 37 (Wölfe), 44 (Tiger).

²²⁵ Dürande, S. 48.

²²⁶ Vgl. Dürande, S. 18 f.

²²⁷ Dürande, S. 20.

Verfall gekennzeichnet. Umgeben von vielerlei Volk schreitet der König einfach gekleidet, traurig und bleich durch den Schlossgarten.²²⁸ Kurz darauf blendet die Szenerie um zum Schloss Dürande, wo der alte Graf einsam zur gewohnten Stunde tafelt, während draußen Brandherde in der Ferne schon die Revolution ankündigen. Der Graf verschließt nicht nur die Fenster fest vor den Ereignissen, sondern auch sich. Niemand darf in seiner Anwesenheit von den aktuellen Ereignissen sprechen. Das Mobiliar steht wie in alter Zeit unverrückt in den Räumen. Wie eine geputzte Leiche sitzt er zu Tisch und blättert in Historienbüchern. Eine Flötenuhr spielt eine alte Opernarie. Als ein Jäger ihm die Meldung von Renalds Rückkehr und Absichten macht, bäumt sich der Graf noch ein letztes Mal auf, will sich mit dem Schloss in die Luft sprengen, verfällt aber in Fieberwahn und stirbt kurz darauf.²²⁹ Zusammen mit dem unmoralischen Verhalten der Grafen wird ein sehr negatives Bild des Adels gegeben. Eichendorff kritisiert genau dieses Verhalten als Mitursache für den Umsturz und das Versagen der Aristokratie.

Wie am Anfang des Absatzes erläutert, glaubt der Autor aber auch an einen Neuanfang. Diesen sieht er in Hippolyt, der durchweg, bis auf seine anfängliche Unehrllichkeit und sein Verhalten in Paris, positiv dargestellt wird. Er bleibt nicht nur im Lande und flieht nicht vor den Unruhen, er will sich gar dem Kampf stellen. Einerseits kann er damit die erwähnte Langeweile vertreiben und andererseits kann er für eine seiner Meinung nach bessere Zukunft kämpfen. Er begrüßt die Veränderungen daher. An ihm zeigt sich aber auch ein neuer, moderner und aufgeklärter Adel. Das wird an zwei Stellen besonders deutlich. Bei den Verteidigungsvorbereitungen auf Schloss Dürande sagt Hippolyt: „Ich hab nichts mit dem Volk, ich tat ihnen nichts als Gutes, wollen sie noch besseres, sie sollen's ehrlich fordern, ich gäb's ihnen gern, abschrecken aber lass ich mir keine Handbreit meines alten Grund und Bodens; Trotz gegen Trotz!“²³⁰ Die zweite Stelle ist die Bereitschaft zur Heirat einer Bürgerlichen. Darüber hinaus zeigt er noch größere Volksnähe. Er schenkt im verfallenen Kloster den armen Bauern Geld und er spricht Renald bei seinem Besuch in Paris nicht wie der alte Graf mit „Er“ und „Ihm“ an, sondern mit einem persönlicherem „Du“. Als Gabriele kurz vor ihrem Tod sagt, es sei alles wieder gut, so ist es in diesem Fall zu verstehen als Hoffnung auf Erneuerung des Adels oder einer ähnlichen Führungsschicht für das Volk, die z. B. durch ständeübergreifende Heirat entsteht.

²²⁸ Vgl. Dürande, S. 27 f.

²²⁹ Ebd. S. 30 bis 34.

²³⁰ Dürande, S. 37.

3.3.4 Die Motive und Bereiche Natur, Landschaft und Garten

Der Weg des Zerfalls ist auch hinsichtlich der Natur und der Gartengestaltung deutlich dargestellt. Als Renald sich auf den Weg zum alten Grafen macht, kommt er zunächst durch den Schlossgarten. Wie der liederliche Garten im „Taugenichts“ ist auch er unordentlich. Der Wallgraben ist schon lange ausgetrocknet und der Baumbeschnitt herausgewachsen. Der Herbst hat begonnen, jene Zeit, in der die Natur bis zum Winter abzusterben scheint.²³¹ Ein erstes Zeichen für das nahende Ende Dürandes. Das gleiche Schicksal teilt das Versailler Schloss. In Paris ist Winter, doch der Tag des Besuchs Renalds beim König ist ungewöhnlich mild. Eichendorff lässt die Sonne „lau“, aber „falsch“ scheinen, als das Volk am Hof von Versailles auf den Auftritt des Königs wartet; vielleicht eine Metapher für das bevorstehende Ende des Sonnenkönigs. Es ist still, die Marmorbilder stehen einsam und kein Vogel singt. Es ist eine bedrückende Atmosphäre, fast schon gespenstisch. Erst als der König mit seiner Hofgesellschaft heraustritt, erwachen die Wasserspiele und Brunnen zum Leben. Wie ein Goldregen fallen die letzten Blätter von den Bäumen auf die Hofgesellschaft. Die Assoziation einer letzten Salbung entsteht.²³² Bei Renalds und Hippolyts Rückkehr nach Dürande ist wieder Frühling. Frisches Grün treibt zwischen vertrockneten Bassins, Gartenmauern und verfallenen Lusthäusern. Baumfiguren sind zu wunderlichen Formen herausgewachsen, aber die Brunnen rauschen noch. Ein Bild des Stillstands entsteht, symbolisch für den Adel und das Haus Dürande, mit neuer aufkeimender Hoffnung.²³³ Damit korrespondiert die Stelle zu Beginn des sechsten Abschnitts. Seit dem Tod des alten Grafen steht das Schloss wie verzaubert in öder Stille wie ein Spukschloss. Wie beim alten Grafen gibt es im Schloss noch ein letztes Aufbäumen, bevor die Explosion alles zerstört. Die Trümmer werden überwachsen, die Natur holt sich ihren Raum zurück. Der Rahmen der Geschichte, von Frühling zu Frühling, spielt genauso auf die Hoffnung auf Erneuerung an. Eichendorff benutzt also wie im „Taugenichts“ Natur und Naturerscheinungen in Versatzstücken zur Darstellung von Stimmungslagen der Figuren in der Novelle. Mit Gewittern und Blitzen sowie Feuer und roter Farbe, die er quantitativ aufsteigend einsetzt, wird gut erkennbar das Nahen der Revolution gezeichnet, die in einem

²³¹ Vgl. Dürande, S. 18.

²³² Ebd. S. 27 f.

²³³ Ebd. S. 31.

Höllengeuer endet.

Weitere Versatzstücke und Gegensätze finden sich wieder. Gleich zu Anfang wird die schöne Umgebung des Schlosses Dürande in der Landschaft der Provence poetisch „gemalt“. Dennoch ist sie genauso wenig greifbar wie im „Taugenichts“. Die Trümmer des alten Schlosses sehen über die Baumkronen in die Einsamkeit herein. Unten im Tal liegt die Stadt Marseille. Vom nahen Meer, welches von der hochliegenden Ruine zu sehen sein müsste, erwähnt Eichendorff nichts. Warum sehen die Trümmer in die „Einsamkeit“ des Tales, wenn doch eine große Stadt dort unten liegt? Und warum sehen sie „herein“ statt hinaus? Die Landschaften gleichen im Übrigen denen im „Taugenichts“. Die Nacht ist still und auch hier dennoch voller Geräusche. Das Bestreuen mit Blüten und Blumen ist in gleicherweise in beiden Novellen zu finden. Der Taugenichts wacht von Blüten und Blumen bestreut in Rom auf²³⁴ und im „Dürande“ wacht Gabriele vor dem Kloster blütenbestreut auf.²³⁵ Die Vogelmetaphorik kehrt ebenfalls wieder. Bei der Ankunft im unheimlichen italienischen Schloss im „Taugenichts“ fliegen Dohlen auf,²³⁶ so wie im „Dürande“, als Renald beim Grafen um Audienz bittet.²³⁷ Wie im „Taugenichts“ sprechen auch im „Dürande“ die Vögel, z. B. die für die Nonnen unverständlich schwatzenden Wandervögel oder der lebendig gewordene Wetterhahn in Gabrieles Märchen. Sie führen uns wieder zum bereits unter 2.3.5 erarbeiteten Motiv der Natursprache. Gabriele versteht im Gegensatz zu den Nonnen die Sprache, denn sie „wusste wohl, wovon sie sangen.“²³⁸ Sie hört das Rauschen der Wälder und Bäche und sieht einen Sinn darin. Sie ähnelt damit der Figur des Taugenichts. Besonders, wenn sie wie er fluchtartig ausbricht, um das Glück zu finden. Sie verkleidet sich als Gärtner, der Taugenichts wird für eine verkleidete Frau gehalten. Gabriele ist der Harmonie jedoch näher als der Taugenichts. Mit Hippolyt hat sie ihre Bestimmung gefunden. Die Musik hat im „Dürande“ dagegen keinen hohen Stellenwert. Die singbaren Gedichte sind weniger vorhanden. Doch auch hier bringt die Natur wieder Saiten zum Klingen, die das Herz berühren.²³⁹

²³⁴ Vgl. Taugenichts, S. 60.

²³⁵ Vgl. Dürande, S. 8.

²³⁶ Vgl. Taugenichts, S. 42.

²³⁷ Vgl. Dürande, S. 18.

²³⁸ Ebd. S. 16.

²³⁹ Ebd. S. 24 f.

4. Erweiterte und zusammenfassende Gesamtinterpretation

4.1 Allgemeines

- Zum „Taugenichts“:

Eichendorff schrieb die Novelle im Alter von vierundzwanzig und fünfundzwanzig Jahren 1822/23 während seiner Zeit als Regierungsrat in Danzig. Vollständig veröffentlicht wurde sie 1826.²⁴⁰ In welcher Zeit die Geschichte spielt, ist nicht genau festgelegt, bewegt sich aber schätzungsweise in der Zeit zwischen 1720 bis 1823, einer Zeit des Spätbarock, Rokoko und Beginn des Biedermeier.²⁴¹ Ein Zeithinweis ist das Wort „Pfennige“²⁴² und später das Wort „Kupferstücke“.²⁴³ Der Pfennig wurde erst ab dem 18. Jahrhundert in Kupfer geprägt.²⁴⁴ Seit 1871 gilt die Pfennigmünze als die kleinste Einheit deutscher Währung.²⁴⁵ Eichendorff könnte die Zeitebenen auch vermischt haben, was eine Einordnung nur als ungefähren Wert möglich macht. Eine Analyse der Kleidungsstücke, die hier nicht Gegenstand ist, würde wahrscheinlich eine ähnliche oder gleiche Datierung erbringen.

- Zum „Dürande“:

„Dürande“ ist eine Auftragsarbeit für den Leipziger Verleger Friedrich A. Brockhaus, der Eichendorff im Oktober 1835 um eine Erzählung für den „Almanach Urania“ bat. Schon im September 1836 konnte die Novelle dort veröffentlicht werden. Von der Korrespondenz bis zur Druckkorrektur hatte Eichendorff also nur wenige Monate zum Schreiben. F. A. Brockhaus formulierte zwar keine direkten Einschränkungen hinsichtlich des Themas, doch er wies auf die anspruchsvolle, gebildete Leserschaft des Almanachs hin. Eichendorff wählte eine Liebesgeschichte während der Französischen Revolution.²⁴⁶

²⁴⁰ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 78.

²⁴¹ Vgl. Goldmann Lexikon.

²⁴² Taugenichts, S. 28.

²⁴³ Ebd. S. 75.

²⁴⁴ Vgl. Herkunftswörterbuch.

²⁴⁵ Vgl. Goldmann Lexikon.

²⁴⁶ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 100.

4.2 Adel, Dichter und Philister

Eichendorff war selbst Adeliger. Am 10. März 1788 wurde Freiherr Joseph Karl Benedikt von Eichendorff auf Schloss Lubowitz in der Nähe des oberschlesischen Orts Ratibor geboren. Seine Familie gehörte damit zum Landadel.²⁴⁷ Eichendorffs Herkunft und seine Auffassung vom Adel sind wichtig für das Gartenkonzept und die Gartengestaltung in seinen Texten.

Im „Taugenichts“ war zunächst keine derart negative Kritik am Adel festzustellen wie im „Dürande“. Der Adel ist im „Taugenichts“ deutlich positiver dargestellt, schon fast märchenhaft. Dennoch gibt es auch hier kritische Stellen. Zur Verdeutlichung braucht es einen Einblick in die geschichtlichen Ereignisse. Wie bereits erwähnt, ist es schwierig, den „Taugenichts“ zeitlich einzuordnen. Ob er vor oder nach der Französischen Revolution spielt, lässt sich nicht sicher sagen. Es spricht zumindest einiges dafür, dass es sich geschichtlich um die Zeit der Aufklärung handelt.

Wie und warum sich die Aufklärung mit ihrem rationalen, weniger auf Glauben und mehr auf Naturwissenschaft basierenden Denken ausgebildet hat und sich die Französische Revolution ereignete, soll hier nicht erörtert werden. Fakt ist, dass Anfang des 18. Jahrhunderts die Industrialisierung in Europa begann und damit den Geschäftsleuten und gebildeten Bürgern zu Geld, Macht und Ansehen verhalf. Dadurch gerieten Ständeordnung und Einfluss des Adels und der Kirche ins Wanken. Der Adelige, der zuvor für ritterliche Tugenden wie Schutz des Glaubens, Selbstbeherrschung, Treue, Schutz der Schwachen und Regieren (für den höheren Adel) der Untertanen und Ländereien eintrat, musste nun eher gebildeter Geschäftsmann sein, um seine Stellung und Güter zu halten. Dazu gehörte auch das Recht, Zölle zu erheben. Daher gibt es im Wiener Schloss auch ein Zollhäuschen und einen Einnehmer. Wie sich aber im „Dürande“ gezeigt hat, gibt es, besonders am Hof von Versailles, Adelige, die sich dem Fortschritt und auch den Tugenden wie Maßhalten verschließen, ihr Vermögen und ihre Güter verprassen, sich in der höfischen Eigenwelt einschließen und ihre Untertanen verarmen und hungern lassen. Das war der eigentliche Grund für die Französische Revolution.²⁴⁸ Die Arbeit als Einnehmer im Wiener

²⁴⁷ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 5 und 11.

²⁴⁸ Zu Adel und Tugend: Vgl. Geschichtliche Weltkunde Bd. 1, S. 147 bis 166 und 193 bis 206. Zur Aufklärung: Vgl. Geschichtliche Weltkunde Bd. 2, S. 105 bis 112 und 121 bis 134.

Schloss ist für den Taugenichts leicht. Er weiß sogar vor Langeweile und Nichtstun kaum etwas mit sich anzufangen und beobachtet oft die geschäftige Landstraße, sitzt Pfeife rauchend vor dem Zollhaus oder bindet seiner Aurelie Blumensträuße.²⁴⁹ Und als er das Schloss verlässt, um nach Italien zu wandern, scheint es niemanden wirklich zu interessieren. Als er am Schluss wieder zurückkehrt, ist zwar ein neuer Einnehmer da, doch sonst findet er alles unverändert vor. Die geschäftige, lebendige und bewegliche Welt zieht auf der Landstraße vorbei, während innerhalb des Schlossguts Stillstand herrscht. Als Einnehmer gibt es so wenig zu tun, weil es kaum noch Zölle einzunehmen gibt. Die gräfliche Familie scheint nicht sehr geschäftstüchtig zu sein und beschäftigt sich eher mit Banketten, Reisen und Liebschaften.²⁵⁰ Noch schlechter ist es um das italienische Schloss bestellt. Der ungepflegte Garten ist ein sicheres Zeichen für Misswirtschaft. Für das Schloss selbst gilt das gleiche, hält der Taugenichts es doch zunächst für ein Wirtshaus.²⁵¹ Wie im „Dürande“ gibt es auch hier Hoffnung. Graf Leonhard, alias der Maler, die Gräfin und die Tochter der Gräfin gehen nicht so herrschaftlich mit Aurelie und dem Taugenichts um wie z. B. der alte Graf Dürande mit Renald und Gabriele. Am Ende schenkt der Graf des Wiener Schlosses sogar dem glücklichen Paar ein Schloss. Das klingt zunächst märchenhaft und ohne ausgeprägtes Standesverhalten, ist aber ein ähnliches Verhalten wie im „Dürande“. Es zeigt sich hier wie dort ein neuer, aufgeklärter Adel. Allerdings weist alles darauf hin, dass Eichendorff weiterhin das Volk als Träger dieser Institution in der Pflicht sieht, das heißt, der Adel ist von der alltäglichen Sorge um Unterhalt befreit. So könnte der Adel sich als Führungsschicht des Volkes auf seine höheren Pflichten konzentrieren.²⁵²

Im „Dürande“ sind diese beiden Arten von Aristokratie, die verschwenderisch Gestirgen und die Aufgeklärten, stärker zu unterscheiden. Der alte Graf Dürande, der König und sein Gefolge in Versailles repräsentieren die erste Gruppe, der junge Graf entwickelt sich mehr und mehr zur zweiten Gruppe hin. Eichendorff stellt die erste Gruppe im „Dürande“ wie auch im „Taugenichts“ durch einen ungepflegten, dem Verfall überlassenen Schlossgarten als Symbol für den kränklichen, todgeweihten absolutistischen Adel dar.²⁵³

Welche Folgen die Verschwendung und schlechtes Wirtschaften haben, hat Eichen-

²⁴⁹ Vgl. Taugenichts, S. 14 bis 17.

²⁵⁰ Vgl. dazu auch: Lektüreschlüssel 2001, S. 34.

²⁵¹ Vgl. Taugenichts, S. 45 f.

²⁵² Vgl. dazu auch: Kunicki 2009, S. 17 und 46.

²⁵³ Vgl. dazu auch: Sarkowicz 2001, S. 44 f.

dorff am eigenen Leib erfahren. Mit Finanzspekulationen hat der Vater die Familie Eichendorff in den Ruin getrieben, so dass sie nach und nach alle Güter durch Zwangsversteigerung und Verkauf verloren. Fortan musste Eichendorff sich und seine wachsende Familie mit bürgerlicher Arbeit ernähren.²⁵⁴ Eichendorff war für die Erneuerung des aristokratischen Systems und für den aufgeklärten Geistesadel, nicht aber für die Wiederherstellung des Absolutismus und des alten Adelsstandes.²⁵⁵ Darum lässt Eichendorff auch frisches Grün zwischen den alten Elementen des Schlossgartens Dürande wachsen und die Geschichte im Frühling beginnen und enden. Lindemann zitiert dazu Eichendorff, auch bezüglich der Kritik an der Weltfremdheit des Klosters und der Nonnen: „Ebensowenig liegt das Heil in der unbedingten Wiederkehr zum Alten, denn in der Weltgeschichte gibt es keinen Stillstand.“²⁵⁶ Der Adel soll sich durch Reformbereitschaft und Offenheit zu anderen Ständen erneuern, das heißt unter anderem durch Heirat den neuen Geistesadel hervorbringen.²⁵⁷ Eine Welt ohne Adel oder Elite, die als Führungsschicht lenkt, konnte sich Eichendorff nicht vorstellen.²⁵⁸

Der französische Gartenstil mit seinen geometrischen, die Natur in künstliche Formen bringenden Elementen steht par excellence für den Absolutismus. Der Absolutismus verkörperte für Eichendorff den Werte- und Sittenverfall, deshalb war er nicht für die bloße Wiederherstellung. Der verfallene Garten im Schloss Dürande und im italienischen Schloss im „Taugenichts“ steht ebenfalls für diesen Verfall.²⁵⁹ Der Garten im italienischen Schloss kann ebenso als Kritik an den überlebten, barocken französischen Gartenstil angesehen werden, der eine Weiterführung und ein Ausdruck des verfallenen Hofverhaltens ist.²⁶⁰ Die Adelligen sind wie ihre Gärten, so Eichendorff, wenig ausgeprägte Individuen, gekünstelt und nur noch Repräsentations- und Selbstzweck.²⁶¹ Eine Ausnahme, abgesehen von der nicht sehr starken Bedeutung des Stillstands, bildet der Wiener Schlossgarten, auf den ich in 4.5 noch näher eingehen werde. Dem französischen Gartenstil steht Eichendorff hier ablehnend gegenüber.

Zum Geistesadel gehörend sah Eichendorff auch den Dichter. In der Vermittlung der

²⁵⁴ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 7 und 24.

²⁵⁵ Vgl. Kunicki 2009, S. 38 sowie: Lindemann 1980, S. 15.

²⁵⁶ Lindemann 1980, S. 100.

²⁵⁷ Vgl. Lindemann 1980, S. 28, 36 und 44 sowie: Kunicki 2009, S. 38.

²⁵⁸ Vgl. Kunicki 2009, S. 46 f.

²⁵⁹ Vgl. dazu auch: Sarkowicz 2001, S. 155 bis 174 und 245.

²⁶⁰ Vgl. Schultz 1984, S. 20.

²⁶¹ Vgl. Kunicki 2009, S. 46.

Welt über oder jenseits der Realität, die dem Nicht-Dichter, z. B. dem Philister, verschlossen bleibt, sieht Eichendorff die Aufgabe des Dichters. Die Berufung zum Dichter und zum Seher des Transzendenten, sieht er durch Einwirkung göttlicher Kraft und der Natur gegeben. Damit ist der Dichter ein Auserwählter, der sich vom Volk abhebt.²⁶² Als solcher hebt er sich aber auch ab von den Bürgerlichen, den Philistern, wie Eichendorff sie nennt. Seine Ablehnung des Bürgerlichen habe ich schon in der Interpretation des „Taugenichts“ ausgeführt. Es ist eines der zentralen Themen Eichendorffs, wie er z. B. in seinem Stück „Krieg den Philistern“ zeigt. Eichendorff war gegen das bürgerliche, aufklärerische, reformationsgeprägte Wertesystem, das Kapitalismus und Industrialisierung brachte.²⁶³ Bei Tieck, Novalis und Schlegel ist der Philister ein unpoetischer, phantasieloser und völlig vom rationalistisch-aufklärerischen Alltagsleben geprägter Mensch.²⁶⁴ Ein Taugenichts dagegen ist laut Achim von Arnim seit 1805 ein Mensch, der sich nicht der Gesellschaft anpasst.²⁶⁵ Daher kann der Portier des Wiener Schlosses auch nicht verstehen, wenn der Taugenichts die Nutzpflanzen gegen Blühpflanzen zur Dekoration und für Aurelies Straße austauscht. Reine Nutzgärten symbolisieren das Philistertum. Diese Abneigung überträgt Eichendorff auf den Taugenichts, der auch ein Sängerdichter²⁶⁶ ist wie er selbst. Auch aus diesem Grund kann Eichendorff mit dem Taugenichts identifiziert werden. Das erklärt auch, warum der Taugenichts mit Philistern wie dem Portier und dem Bauern oder seinem Vater in Streit gerät. Deutlich singt er zu Beginn, was er von den Philistern hält: Die Trägen wissen nur vom Kinderwiegen, von Sorgen, Last und Not um Brot.²⁶⁷ Eichendorff rechnet im „Dürande“ hart mit den Juristen ab. Zwar repräsentieren sie das neue, gebildete Bürgertum, ihr Verhalten aber lehnt er ab und nennt sie Betteladvokaten. Auch sie macht er für die Französische Revolution verantwortlich.²⁶⁸ Eichendorff hat sicher daher in seinen anderen Werken selten einen Nutzgarten erwähnt und wenn, dann mit negativer Bedeutung. Im „Taugenichts“ und „Dürande“ sind sie für ihn jedenfalls kaum der Rede wert. Zum Geistesadel zählte Eichendorff neben den Poeten auch die Studenten,²⁶⁹ mit

²⁶² Vgl. Krafft Ligniez 2003, S. VIII, 24 und 29.

²⁶³ Vgl. Lindemann 1980, S. 15.

²⁶⁴ Vgl. Schultz 1984, S. 37.

²⁶⁵ Ebd. S. 33.

²⁶⁶ Vgl. Krafft Ligniez 2003, S. IX.

²⁶⁷ Vgl. Taugenichts, S. 6.

²⁶⁸ Vgl. Lindemann 1980, S. 87.

²⁶⁹ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 59.

denen sich der Taugenichts verbunden fühlt.²⁷⁰ Wie aber schon festgestellt, bemüht sich Eichendorff selbst und in seiner Rolle als Taugenichts um Harmonie. Da er ein verarmter Adelige ist und seine Familie ernähren muss, braucht er die Philisterarbeit im Staatsdienst. Er suchte eine Versöhnung mit der Philisterwelt, die er als Teil des Lebens anerkennen musste.²⁷¹

4.3 Die Einflüsse der Religion, des Mittelalters und der Antike

Eichendorff wurde streng katholisch erzogen und las in seiner Jugend viele lateinische Klassiker.²⁷² Seine Beschäftigung mit dem Mittelalter war sicherlich eine Neigung, doch war sie auch ein Zeichen der Zeit. Als Gegenbewegung zur rationalen, naturwissenschaftlichen Aufklärung und zum formtreuen Klassizismus entstand die Epoche der Romantik, die sich ca. von 1770 bis 1840 in die Früh-, Mittel- und Spätromantik aufteilte. Schlegel dehnte den Beginn der Epoche sogar bis zum späten Mittelalter aus. Viele sahen aber nicht nur die neuen Freiheiten. Man befürchtete den Verlust der Identität durch den schnellen Fortschritt und das damit einhergehende Schwinden der Unmittelbarkeit. Diesen Befürchtungen setzte man den christlichen Glauben, das Phantastische und Transzendente entgegen. Die Romantiker begannen, die Welt zu ästhetisieren. Während die Vertreter der Klassik an der architektonischen und skulpturalen Formstrenge der klassischen antiken Kunst und Literatur festhielten, wandten sich die Romantiker dem stark christlich geprägten Mittelalter zu, was gar zu einer Verklärung des katholischen Mittelalters führte. Unter anderem griff vor allem Tieck auf Minnelieder zurück. Die romantische Poesie könnte auch die christliche Poesie genannt werden.²⁷³ Die Glaubensvermittlung und -stärkung war also nicht nur Eichendorffs Textkonzept im „Taugenichts“ und „Dürande“, sondern auch Überzeugungssystem und Literaturprogramm zugleich. Die Minneallegorie gehört dazu. Zur Aventürefahrt konnte ich aber in der mir vorliegenden Literatur keine Bezüge finden, was jedoch nicht gegen diese Interpretation spricht. Vielmehr gleicht „Dürande“ mehr noch als der „Taugenichts“ einer Aventüre. Auf eine ältere Tradition, die hier aufgegriffen wurde, macht Safranski aufmerksam: auf die großen Aus-

²⁷⁰ Vgl. Taugenichts, S. 71 f.

²⁷¹ Vgl. Schultz 1984, S. 44.

²⁷² Vgl. Bernsmeier 2000, S. 5 und 12.

²⁷³ Vgl. Kremer 2007, S. 40 bis 43.

und Irrfahrten und die Heimkehr bei Odysseus Argonauten.²⁷⁴

Aus den Motiven Religion und Mittelalter ergibt sich das Motiv Antike als Gegenpol. Die Antike repräsentiert die heidnische Götterwelt der Griechen und Römer. Im Mittelalter sah man den Monotheismus als Fortschritt an. Aus Naturreligion wurden im Mittelalter Allegorien und Symbole, eine neue mythologische Basis des Glaubens. Denn zur alten Naivität konnte man nicht mehr zurückkehren. Der Fortschritt zur Subjektivierung und Individualisierung ließ sich nicht aufhalten, baute aber auf der Antike auf. Das brachte die Gefahr des bloßen Gebrauchs der antiken Mythologie zu einer neuen, inhaltslosen Mythologie, die nicht gewachsen, sondern gezielt kreiert und instrumentalisiert wurde.²⁷⁵ Besonders in Rom, das zum Zentrum des christlichen Glaubens wurde, zeigen sich die Gegensätze heidnische Antike und christliches Mittelalter. Die Stadt Rom wird im „Taugenichts“ zum einen zur heiligen Stadt²⁷⁶ und zum anderen zum bedrohlichen Ort mit der verführerisch lockenden Göttin Venus. Das Venus-Motiv entstand bei Eichendorff unter Einfluss von Tiecks „Tannhäuser“²⁷⁷ und Brentanos Loreley-Mythos.²⁷⁸ Das heidnische Rom macht er zum Hort der Verführung und des Verfalls, des Unheils und Bösen. Dass er dies auch auf antike Skulpturen und Marmorbilder projiziert, ist nachvollziehbar. Besonders prägnant setzt er diese Symbolik in seiner Novelle „Das Marmorbild“ ein, in der der Held Florio nur noch durch ein christlich-religiöses Lied des Freundes und Sängers Fortunato vor der ihn in den Wahnsinn treibenden Venusstatue, die im Zwielficht zum Leben erwacht, retten kann.²⁷⁹ Marmorbilder von griechischen Gottheiten und antike Symbole stehen bei Eichendorff meist für Verfall, Verführung, Gefahr oder zumindest für Überalterung und Gottesferne. Dabei war Italien nicht erst seit Goethes Reiseberichten ein beliebtes Ziel der Deutschen für Bildungsreisen christlicher oder klassischer antiker Kunst. Bilder und Beschreibungen von Rom, römischen Gärten und der Landschaft mussten ihm bekannt sein, denn Eichendorff hat Italien nie betreten. Er übernahm einfach die Vorurteile und Vorlagen.²⁸⁰

²⁷⁴ Vgl. Safranski 2007, S. 214.

²⁷⁵ Vgl. Kremer 2007, S. 110 bis 113..

²⁷⁶ Vgl. Schultz 1984, S. 21 f.

²⁷⁷ Ebd. S. 22.

²⁷⁸ Vgl. Kremer 2007, S. 294 f.

²⁷⁹ Vgl. Marmorbild, S. 40 f.

²⁸⁰ Vgl. Schultz 1984, S. 15 und 22.

4.4 Natur als Stimmungsbild. Gegensätze, Formelhaftigkeit, Synthese und Harmonie

Eine der zentralen Erkenntnisse dieser Arbeit ist die These, dass Eichendorff Naturereignisse verwendet, um ein bestimmtes Stimmungsbild²⁸¹ zu erzeugen, welches mit der Stimmungslage der Situation oder der handelnden Personen im Text übereinstimmt. Wir können davon ausgehen, dass Eichendorff diesen Umgang mit der Sprache verinnerlicht und sie auch halb- oder unbewusst verwendet hat. Darauf weist allein schon die kurze Zeit hin, die Eichendorff für die Erstellung der Novelle „Dürande“ hatte, neben seinen anstrengenden Amtsgeschäften und seinem Familienalltag. Der Schlüssel dazu ist seine Formelhaftigkeit. Beeinflusst ist sie von seinem Harmoniebedürfnis, hin zur Synthese und Ganzheit, die wiederum programmatisch für die Romantik sind. Musik und Religion, Dichterbegriff und Natursprache gehören ebenfalls dazu. Auf die Natursprache gehe ich im Folgenden und im nächsten Punkt schrittweise genauer ein.

Zentrales Thema der Romantik ist die Natur und die Sicht auf die Natur. Der Schlüssel hierzu sind Töne und Worte, also Musik und Sprache.²⁸² In ihrer Synthese, in der Synästhesie der Sinne, wozu auch noch Bild, Duft und Tasten hinzukommen, entsteht in der Vorstellung der Romantiker eine höhere Ganzheit und Unmittelbarkeit, die Gott wieder erahnbar oder erkennbar machen sollte nachdem sie durch naturwissenschaftliche Sichtweise verloren ging.²⁸³ Daraus folgerte man, dass auch die Religion die Ganzheit anspreche. Die Synthese von Religion und Kunst, Wort und Musik war das erklärte Ziel der Romantik. Über diesen Ansatz sei sie aber nicht hinausgekommen. Erst Eichendorff habe im Übergang von der Spätromantik zum Biedermeier den theoretischen Ansatz der Synthese vollbracht, so Schau.²⁸⁴ In der abendländischen Tradition ist der Gegensatz ein Teil des Daseins. Doch nicht die Aufhebung ist das Ziel. Gerade der Gegensatz bringt das Leben erst hervor.²⁸⁵ In seinem Roman „Ahnung und Gegenwart“ zeigt Eichendorff die grundlegende Spannung des Lebens zwischen Bewahren und Verlieren, Spießertum und Zügellosigkeit auf, die es zur Lebensreise zu Gott machen, zur ewigen Heimat. Dazu und zu den Gegensätzen gibt Eichendorff keine Ratschläge zur Überwindung. Er sieht den Sinn darin, die

²⁸¹ Vgl. dazu auch: Kremer 2007, S. 185.

²⁸² Ebd. S. 296.

²⁸³ Vgl. dazu auch: Schau 1970, S. 94 ff. und 153 sowie: Apel 1983, S. 11.

²⁸⁴ Ebd. S. 94 ff.

²⁸⁵ Vgl. Eberhardt 1987, S. 51.

Widersprüche aufzuzeigen, die ausgehalten werden müssen. Diese Widersprüche und Probleme des Lebens können für ihn durch den Glauben besser erkannt werden. Es geht daher nicht um Naturalismus, um die Abbildung der Natur, es geht um die Darstellung von Glaubensproblematik.²⁸⁶ Die Gemeinsamkeit von Poesie und Religion liegt laut Eichendorff in der Ganzheitlichkeit. Gefühl (jene „Wünschelrute“, die er oft erwähnt und die zur gewünschten Stelle führen kann), Phantasie (die Zauberformel) und Verstand (bannt das Erkannte in Worte und Töne) werden gleichermaßen angesprochen und können durch den Dichter harmonisch zu einer wirklichen Erscheinung geformt werden, die auch Nicht-Dichtern das Erkennen ermöglichen.²⁸⁷ Auch in dieser Hinsicht spielt also Religion bei Eichendorff eine große Rolle. Der Mensch ist demnach in Widersprüche, in Gegensätze eingebunden, trägt eine innere Zerrissenheit in sich und die Angst, sich selbst zu verlieren.²⁸⁸ Es gibt aber eine Möglichkeit, durch Synthese der Gegensätze eine dritte, höhere Ebene des Seins zu erkennen, das Göttliche zu schauen, wozu nur der von Gott inspirierte Dichter fähig ist. Weitere Gegensätze sind Körper und Geist, Diesseits und Jenseits, Erde und Himmel.²⁸⁹ Laut den Romantikern wird durch diese Synthese ein Lied zum Klingen gebracht, das sonst nicht vernehmbar ist, jenes Lied, das in allen Dingen schläft. Das ist die Verbindung zwischen der Natur- oder auch Ursprache und der Musik. Der Dichter wird dadurch zum Erlöser, der mittels eines Zauberwortes das Lied, das in allen Dingen schläft, erweckt und zum Klingen bringt.²⁹⁰ Das Lied lässt die Natur zur Kunst werden. Daher sind Eichendorffs Gedichte fast alle singbar.²⁹¹ So wie die Sprache aus Wörtern und Zeichen besteht, besteht die Musik aus Tönen. Sie ergeben eine Melodie, ein harmonisches Ganzes, in der die einzelnen Teile, die Noten, zwar noch vorhanden sind, aber in einer Synthese zu etwas Neuem verschmelzen. Die Menge der Zeichen und Teile ist zwar begrenzt, die Kombinierbarkeit aber fast grenzenlos. Die Zeichen oder Töne sind Chiffren, Formeln, die einzeln unverständlich sind, in der Kombination aber ein Lied zu erwecken vermögen. Und genau das ist die Vorgehensweise Eichendorffs. Die Leichtigkeit, Einfachheit und Naivität seiner Werke und der Märchen- und Volksliedcharakter resultieren aus der Kombination von einfachen Teilen beziehungsweise Formeln.²⁹² Diese Formelhaftigkeit, die

²⁸⁶ Vgl. Bunzel 2010, S. 190.

²⁸⁷ Ebd. S. 187 sowie: Schau 1970, S. 15.

²⁸⁸ Vgl. Kremer 2007, S. 87 f.

²⁸⁹ Vgl. Gössmann 1995, S. 51 sowie Mühlher 1961, S. 21 und 29.

²⁹⁰ Vgl. Mühlher 1961, S. 6, 9 und 11.

²⁹¹ Vgl. Gössmann 1995, S. 18.

²⁹² Vgl. dazu auch: Kremer 2007, S. 62, 292 und 296 sowie: Schau 1970, S. 120.

die einzelnen Teile nicht verschwinden lässt, sondern durch Kombination nur unsichtbar macht oder verschleiert, ist bestens geeignet, durch ihre Transparenz den ästhetischen Blick auf Höheres, auf Transzendenz freizugeben.²⁹³ Auf der gleichen Ebene wirken Wiederholungen wie der Refrain eines Liedes. Das Formelhafte hat einen hohen Wiedererkennungswert. So zu sehen in den Liedern von Brentanos „Des Knaben Wunderhorn“.²⁹⁴ Häusliches und schulisches Singen gehörten zur Zeit Eichendorffs kulturell noch zum Alltag und das Volkslied erfreute sich großer Beliebtheit.²⁹⁵ Durch den Volksliedcharakter konnte Kunst, so Eichendorffs und Achim von Arnims Intention, wieder dem Volk zugänglich gemacht werden.²⁹⁶ Ihrer Meinung nach ist das verborgene Lied ist als Grundmelodie in jedem Menschen vorhanden und muss nur zum Erklingen gebracht werden. Solches Singen oder Lied hat Eichendorff in seiner Kindheit empfangen als eine Dichtererweckung oder Dichterberufung.²⁹⁷ Als singender, tanzender und Geige spielender Vagabund ist der Taugenichts ein Künstler wie Eichendorff, der mit seinem „Instrument“ die Schöpfung preist. Auch Aurelie spielt ein Instrument, die Gitarre, und sie singt gern. Diese Gemeinsamkeiten verbinden sie stark.²⁹⁸

Zum Formelhaften nun einige Beispiele: Aus der synästhetischen Kombination der Elemente von Luft und Erde wird Rauschen, z. B. Waldes- oder Bachrauschen rufen je nach Situation Einsamkeit oder Sehnsucht oder die Erinnerung z. B. an ein vergessenes Lied hervor. Dies ist eine Bedeutung, die jenseits der einzelnen Begriffe liegt, wobei das Ich des Dichters, der die Teile zusammengefügt hat, zurücktritt.²⁹⁹ Bezüglich der Vogelmetaphorik steht das Singen und Hochfliegen einer Lerche in die blaue Luft sinnbildlich für die Hinwendung zum Himmel, der Aufbruch und zugleich Auferstehung und Erneuerung darstellt.³⁰⁰ Gewitter, Blitz und Feuer stehen in Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen“ noch für radikale Veränderungen, im „Dürande“ wird das Naturereignis als Gewalt und für die Revolution stehend interpretiert. Ein verfallener Garten steht für die Erinnerung an die alte Zeit. Renald beherrscht im „Dürande“ die Massen mit einem Teufelstanz und einer Teufelsmusik. Hier zeigt sich die negative Seite der Musik. Auch sie kann verführen und verwirren

²⁹³ Vgl. Gössmann 1995, S. 40 und 43 f.

²⁹⁴ Vgl. Kremer 2007, S. 301.

²⁹⁵ Vgl. Kunicki 2009, S. 109.

²⁹⁶ Vgl. Schultz 1984, S. 35.

²⁹⁷ Vgl. Mühlher 1961, S. 14 und 19.

²⁹⁸ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 35.

²⁹⁹ Vgl. Kremer 2007, S. 289 bis 291 sowie: Mühlher 1961, S. 23.

³⁰⁰ Vgl. Schultz 1984, S. 7.

wie die Venus. Der Gegensatz Stille und Geräusche oder die Aussage, dass man außer Stille sonst nichts hört, enthebt den Leser aus der Realität. Auch die Schwüle im Winter am Hof von Versailles im „Dürande“ ist paradox.³⁰¹ Wolken sind Boten einer anderen Welt. In diesem Gegensatz scheinen sie unbeweglich und fest, was sie aber nicht sind. Die Verbindung Weiß und Lilie gilt als religiöses Symbol und Zeichen der Reinheit.³⁰² Der Vergleich mit Vogelarten und der Bezug zu anderen Vogelmetaphern bei den handelnden Personen in Eichendorffs Novellen, z. B. wenn der Taugenichts auf Bäumen hockt und schläft oder sich Flügel wünscht, sind Zeichen der Versöhnung mit der Natur.³⁰³ Reise- und Wanderlust werden ausgelöst durch Vogelgesang und Posthornklang, die das schlafende Lied wecken.³⁰⁴ Sehr beliebt ist bei Eichendorff auch die Zeit im Zwielficht, wie Morgen- und Abenddämmerung oder Mittagsschwüle, bei der die Lichtverhältnisse des Halbdunkels oder der blendenden Sonnenbestrahlung oder das Fehlen des Lichts bei Nacht oder hellem Mondschein alle Konturen verwischen lassen. Das Zwielficht ist für ihn ein Verweis auf eine höhere Welt, gibt also die Sicht auf eine Geisterwelt frei.³⁰⁵

Wie sehr Eichendorff dies alles verinnerlicht hat und dadurch seine Elemente, teils bewusst, teils unbewusst einsetzt, um eine bestimmte Intention und Stimmung auszudrücken, hat Martin Wettstein in einer sprachwissenschaftlichen Arbeit bis ins kleinste Detail untersucht, deren Ergebnisse ich im Folgenden kurz wiedergeben möchte. Für Eichendorff muss Dichtung als Poesie im Irdischen das Schöne und Ewige darstellen, welches durch den Zauberspruch des Dichters erweckt wird. Dabei soll weder nur Natur, noch nur das Übersinnliche, sondern die Synthese von beiden etwas Neues als ästhetische Erfahrung hervorbringen.³⁰⁶ Denn die Romantik war gegen einfache Nachahmung, gegen Naturalismus. Ein Naturphänomen wie ein Wasserfall z. B. sollte nicht als solcher einfach beschrieben werden, sondern in Verbindung mit einem weiteren Detail gebracht etwas Neues, Imaginäres und Berührendes entstehen lassen.³⁰⁷ Wie weiter oben erwähnt, tritt das Ich des Dichters, des Formers hinter den neuen Formen zurück. Das lag ganz im Sinne Eichendorffs. Seiner Zeit in Heidelberg und dem Kreis der Heidelberger Romantik entnahm Eichendorff die Abkehr von der Selbstreflexion, hin zum Überpersönlichen und damit

³⁰¹ Vgl. Lindemann 1980. In dieser Reihenfolge: S. 21, 40 f., 45, 47 f., 61, 76.

³⁰² Vgl. Schau 1970, S. 29 und 109.

³⁰³ Vgl. Kremer 2007, S. 186.

³⁰⁴ Vgl. Lektüreschlüssel 2001, S. 51.

³⁰⁵ Vgl. Eberhardt 1987, S. 57.

³⁰⁶ Vgl. Wettstein 1975, S. 17 ff. sowie: Gössmann 1995, S. 39.

³⁰⁷ Vgl. Kremer 2007, S. 268.

Volksmäßigen. Die Selbstreflexion bringt für Eichendorff eine Ich-Spaltung, den Fluch der inneren Zerrissenheit, die über die Gegensätzlichkeit des Lebens hinausgeht. Den Grund dafür sah er in der Aufklärung und dem Protestantismus, die eine Ich-Erhöhung und Naivitätsverlust einbrachten und somit die Abkehr von der katholischen Religion. Eichendorff selbst hat seine Werke zumindest nie schriftlich reflektiert und hielt Selbstreflexion sogar für eine Krankheitserscheinung. Auf diese Weise soll die Gefahr des Sich-Verlierens, wie sie in der Frühromantik geherrscht hat, gebannt werden. Denn der Dichter soll nur Finder, nicht Erfinder sein, Vorhandenes nur neu ordnen, nicht erschaffen.³⁰⁸ Das ist auch der Grund, warum beim Taugenichts keine wirkliche Reflexion, keine ausgeprägten eigenen Gedanken vorhanden sind, außer der Reihung von allgemein gehaltenen Formeln und Volksweisheiten.³⁰⁹ Es muss Eichendorff gefallen haben, als Volksdichter bezeichnet zu werden. Die volksnahe Naivität ist bewusst eingesetzt. Er benutzt konkrete Begriffe wie Morgen und Wald und verbindet sie mit Konkreta anderer Bedeutungsbereiche wie z. B. mit Glanz und Rauschen, woraus dann Morgenglanz und Waldesrauschen werden, weshalb sie durch den eigentlich fehlenden Zusammenhang an Ausdruckstärke verlieren, undeutlich und laut Wettstein lustig wirken. Daraus ergibt sich die zu Beginn in den Basisanalysen entdeckte, schwierig auszumachende Komik, die in den Ausführungen über Ironie noch keinen Bezug zu den Leitfragen erkennen ließ. Laut- und Lichterscheinungen werden mit Festem vermischt, woraus Bewegung entsteht. Die Verbindung von Konkreta mit Adjektiven, die sinnschwächer sind, ergeben die Leichtigkeit. So z. B. die Formeln: Nachmittage sind schwül, Abendlüfte lau, Düfte farbig, Schallen fröhlich etc., woraus sich die Synästhesie ergibt. Bedeutungsscharfe Präpositionen und Zeitadverbien, die eigentlich räumliche und zeitliche Angaben bieten, werden zu Konkreta beigefügt, was zu Gegensätzen und Ungenauigkeit führt. Eben genau diese Ungenauigkeit ist es, die bereits unter 3.3.4 für die erste Seite im „Dürande“ feststellbar war. Die Trümmer des alten Schlosses sehen über die Baumkronen seltsamerweise in die Einsamkeit herein, nicht hinaus. So geht Eichendorff auch mit Präpositionen wie „zwischen“, „drüben“ und „von...über“ um. Formelhaft sind auch Partikel wie „nur“: „Aber alles blieb nächtlich still, nur der Wald rauschte einförmig fort“ (aus „Ahnung und Gegenwart“). Zwei Gegenteile werden hier zu einem organischen Ganzen verbunden.³¹⁰ Wettstein hat damit die beiden Hauptten-

³⁰⁸ Vgl. Wettstein 1975, S. 18 ff., 41 und 78 f.

³⁰⁹ Vgl. Taugenichts, S. 8 f., 13 f. und 30.

³¹⁰ Vgl. Wettstein 1975, S. 22 f., 26, 31 f. und 34 sowie: Lindemann 1980, S. 61.

denzen bei Eichendorff herausgearbeitet: Gewichtslosigkeit und Unschärfe.³¹¹ Unverbundenheit, die eine lange Tradition im Volksmärchen und -lied hat, ist eine weitere Tendenz. Beispielsweise hat die Volksliedzeile „Maikäfer flieg“ eigentlich nichts mit der nächsten Zeile „Der Vater ist im Krieg“ zu tun. Die Unverbundenheit und Abgerissenheit der Teile wirken einfach und kindlich, erinnern an die Kindheit und damit an die Frühzeit des Menschen, weil die Natur und das Leben selbst so sind. Daher galten die Unverbundenheit und die damit einhergehende Verworrenheit als Grundstimmung der Romantik, weil sie Freiheit und Phantasie garantieren.³¹² Verworrenheit erhält in ihrer Steigerung auch eine negative Bedeutung und kann nahe bei „irr“ liegen. Eichendorff benutzt dafür häufig Tautologien: z. B. schlank und schwächig, weit und frei sowie das Wort „da“. Immer wenn einer seiner Helden in trübsinnige, melancholische, selbstzweifelnde oder verworrene Gedanken versinkt, weckt Eichendorff diese durch ein „da“: „Da richtete ich mich in meinem Baume auf, und sah seit langer Zeit zum ersten Male wieder einmal so recht weit in das Land hinaus“³¹³. Das Versinken in trübe Gedanken und Träume birgt die Gefahr des Sich verlierens und das „da“ weckt gerade noch rechtzeitig den Helden, um ihn davor zu bewahren. Ein zu spätes Auf- oder Erwachen bedeutet Gefahr.³¹⁴ In dieser Argumentationsreihe kann ebenso der Ausspruch des Taugenichts gesehen werden, der so auch in Eichendorffs außerliterarischen Schriften zu finden ist, was seine Geburtsstunde angeht: „Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen“³¹⁵ Einschlafen bedeutet also Gefahr, Erwachen die Rettung. Darin sahen auch die Romantiker ihre Aufgabe: zu wecken und zu retten.³¹⁶ In der Romantik wurde versucht, das von der Aufklärung Getrennte, also Mensch und Natur, Innen und Außen, Subjekt und Objekt wieder zu verbinden, was mithilfe von Stimmungen erreicht werden sollte. Das Gegensätzliche und Unzusammenhängende bei Eichendorff sollte das Versinken und Sich verlieren verhindern.³¹⁷

Seine Formelhaftigkeit bewirkt Zeitlosigkeit, jene Überzeitlichkeit, die in Märchen zu finden ist. Sie berühren den Rezipienten im Moment des Zusammenwirkens und des Erkennens, lassen das schlafende Lied erklingen.³¹⁸ Die Formelhaftigkeit ist

³¹¹ Vgl. Wettstein 1975, S. 34.

³¹² Ebd. S. 47 ff.

³¹³ Taugenichts, S. 23.

³¹⁴ Vgl. Wettstein 1975, S. 48 bis 53.

³¹⁵ Taugenichts, S. 20 sowie: Wettstein 1975, S. 58.

³¹⁶ Vgl. Wettstein 1975, S. 54 bis 59.

³¹⁷ Ebd. S. 61.

³¹⁸ Vgl. Wettstein 1975, S. 65 f. und 69.

seine Sprache und das ist auch das Wesen der deutschen Sprache. Die begrenzte Zahl an Buchstaben, Phonemen und Regeln ermöglicht eine nahezu unbegrenzte Kombination; ein Wesenszug der rationalen indogermanischen Sprachen.³¹⁹ Durch das Zusammenfügen von Mosaikteilen wird Getrenntes wieder verbunden und Harmonie entsteht. Aus der Angst vor Einsamkeit und Vereinzelung durch seine höhere Stellung als sehender Dichter und aus der Angst vor Wehmut und dem Sich verlieren hat sich bei Eichendorff die Heimat als Ort der Sehnsucht und Erlösung ausgebildet. Es ist dies die Kunstheimat und die ewige Heimat bei Gott. Für Eichendorff sind Wehmut und Schwermut die Sehnsucht, die gebunden ist und nicht frei macht.³²⁰

4.5 Das verlorene Paradies der Kindheit und der Schöpfung und die verlorene Natursprache

Tatsächlich ist der Garten für Eichendorff nicht nur ein Ort der Gefahr, sondern auch ein Paradies. Ein Paradies im Hier und Jetzt, in dem die Erinnerungen wachgehalten werden und die Natursprache erweckt wird und ein Paradies in der Vorstellung eines Menschen, das verloren ging und wiedergefunden werden muss.

Eichendorff wuchs unbeschwert und geborgen auf den Gütern seiner Eltern auf, größtenteils auf Schloss Lubowitz und etwas später gehörte auch Schloss Tost zu den Gütern der Familie Eichendorff, beide befinden sich in Oberschlesien.³²¹ In diesem Garten fing alles an. Hier küsste ihn, als Rauschen im Vorbeigehen, die Muse, die ihn damit zum Dichter erweckte, wie Eichendorff es in seinem Erweckungsfragment seiner autobiographischen Schriften niederschrieb. Die Initiierung setzte sich im Toster Garten fort. Die Ereignisse finden in der Mittagsschwüle und halbwachend, halbträumend statt. Schon hier ist der Dämmerzustand als besondere Schnittstelle zur höheren Welt angelegt.³²² Eichendorff schrieb seine Texte sein Leben lang gern im Garten und ließ sich von der Realität inspirieren.³²³ Seine Affinität zum „Draußen“, das Freiheit bedeutet, und seine Abneigung gegen Räumlichkeiten und Begrenzungen, die Enge bedeuten, sind klar erkennbar. Wer, so vermute ich, als Kind auf einem Landgut mit großem Garten aufwächst und charakterlich eher zum Außen als zum Innen neigt, bei dem ist diese Affinität sicher leichter gegeben. Dazu kommt, dass

³¹⁹ Vgl. Wettstein 1975, S. 71 ff.

³²⁰ Vgl. Kunicki 2009, S. 113.

³²¹ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 5 und 11.

³²² Vgl. Schau 1970, S. 27 bis 32 sowie: Kunicki 2009, S. 104.

³²³ Vgl. Bunzel 2010, S. 191.

Eichendorff als Kind wahrscheinlich nicht bewusst begriffen hat, in welche prekäre finanzielle Situation die spekulativen Geldgeschäfte des Vaters die Familie gebracht haben, aber unbewusst werden sich bei ihm Stimmungen und Verhaltensmuster dahingehend eingepägt haben, die Räumlichkeiten des Schlosses möglicherweise als negativ zu empfinden. Meine weitere Vermutung ist, dass sich in den Gärten in Lubowitz und Tost allmählich erste Anzeichen von Nachlässigkeit durch die Finanzprobleme zeitigten, die später in seinen Werken in die verfallenen Gärten einfließen. Überschattet waren die behüteten Tage vom Tod der beiden jüngeren Geschwister Louise Antonie und Gustav 1803 im Alter von vier und drei Jahren (Eichendorff hatte vier weitere Geschwister),³²⁴ die sicher auch den Spielalltag mit düsteren Gedanken und Ängsten erfüllt haben mögen und die zu den zwiespältigen positiven wie negativen Empfindungen in Gärten geführt haben. Zusammen mit dem Dämmerungszustand führen sie sowohl zur Erweckung des schlafenden Liedes im höheren Sein als auch zur Gefahr des Versinkens in Selbstreflexion und des Sich verlieren.³²⁵ Im Garten sind also zugleich das Göttliche und das Dämonische, eben das Dionysische existent. Als Kind erbringt die Einbildungskraft jene Sehnsucht nach imaginärer Ferne, nach abenteuerlichen Landschaften und verborgenen Plätzen, die wie Inseln isoliert von der realen Gesellschaft sind und damit begrenzt wie ein Garten. Vom sicheren Garten aus konnte Eichendorff seiner Sehnsucht nach imaginärer Ferne nachgehen. So wurde der Garten seiner Kindheit zum Idyll.³²⁶ Verstärkt wurde diese Empfindung durch den endgültigen Verlust der Güter nach dem Tod der Eltern.³²⁷ Das Gut Tost musste schon viel früher verkauft werden.³²⁸ Zu Lebzeiten hatten die Eltern noch die Hoffnung, die Güter durch Josephs Heirat mit einer reichen gräflichen Cousine retten zu können. Ob es eine Lösung gewesen wäre, ist fraglich. Jedenfalls entschied sich Joseph anders. Im Jahr 1815 heiratete er gegen den Willen der Eltern „Luise“ Aloysia Anna Viktoria von Larisch, ebenfalls verarmter Adel, mit der er bereits verlobt war und die ein Kind von ihm erwartete. Diese Liebesheirat erbrachte zunächst einen Konflikt mit den Eltern.³²⁹ Möglicherweise entstand aus diesen Umständen sein ambivalentes Frauenbild. Für die Außenwelt war Luise sicherlich die verlockende, schöne Venus, die zu Verlustängsten, inneren Konflikten und letztlich ins Verderben führt. Und vielleicht erinnert sich Joseph im

³²⁴ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 5 und 11.

³²⁵ Vgl. Schau 1970, S. 28 sowie: Kunicki 2009, S. 105 f.

³²⁶ Ebd. S. 29 sowie: Ebd. S. 105.

³²⁷ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 8.

³²⁸ Vgl. Schau 1970, S. 27.

³²⁹ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 7 und 24.

„Taugenichts“ daran, dass er beide Frauen attraktiv fand, wenn er den Taugenichts sagen lässt „aber eigentlich gefielen sie mir alle beide“,³³⁰ denn die Grafentochter ist eine ähnlich angelegte Figur, die reich ist und dem Taugenichts zu einem Leben in Wohlstand hätte verhelfen können, doch die Kammerzofe sagt „du trittst dein Glück ordentlich mit Füßen.“³³¹ Auch Eichendorff muss in einem inneren Konflikt gestanden haben. Letztlich hat er anscheinend für sich erkannt, dass seine Liebe zu Luise doch die höhere Liebe war und nicht die zu seiner Cousine. Der Verlust der Güter machte ihn zu einem der Heimat Entwurzelten. Es entstand die Sehnsucht nach Vertrautem, Bekanntem und Gewohntem, das Geborgenheit vermittelt. Eine alternative Heimat fand er in Gott und Poesie.³³² Eine Rückkehr zur Seelenheimat seiner Kindheit war nicht mehr möglich. Sie blieb ein Ort der Sehnsucht und Erinnerung, die er einzig durch das Nicht-Zurückkehren bewahren konnte.³³³ Das ist bei Eichendorff das verlorene Paradies der Kindheit. Durch die Erinnerung und Sehnsucht kann es zumindest in der Phantasie und letztlich im Jenseits wiedergefunden werden. Eichendorff erkennt, dass Vergangenes nur durch poetische Reflexion erhalten werden kann.³³⁴ „Es sind nicht mehr die realen Orte seiner Kindheit, die bewahrt werden müssen, sondern die Tiefe des Erlebten, das mit diesem Ort verbunden ist.“³³⁵ Der Garten steht bei Eichendorff darum für Heimat, Sehnsucht, Natur und Natursprache, Inselwelt, Göttliches und Dämonisches, Gefahr der Verlockung und des Versinkens, Dichtkunst, die schöne, alte, goldene Zeit und das verlorene Paradies.³³⁶ Eichendorff lässt auch Renald und Gabriele an den verlorenen goldenen Kindheitsgarten Eden erinnern, die gute schöne, alte Zeit, an jene unbeschwerten, glücklichen Tage ihrer Kindheit und die Idylle des Jägerhauses.³³⁷

In der Zeit, in der der „Taugenichts“ entstand, musste Eichendorff sich und seine Familie mit wenig Geld durchbringen. Endlich erhielt er nach langer Suche eine bezahlte Arbeit als Regierungsrat in Danzig (1821 – 24), bis er danach Oberpräsidialrat in Königsburg wurde.³³⁸ Zwar entsprachen das vorhergehende Jurastudium und seine Anstellung seinen Ansichten. Auch kehrt er zum Vater nach Lubowitz zurück,

³³⁰ Taugenichts, S. 6.

³³¹ Ebd. S. 69.

³³² Vgl. Kunicki 2009, S. 104, 112 ff. und 117.

³³³ Ebd. S. 105.

³³⁴ Vgl. Safranski 2007, S. 214.

³³⁵ Kunicki 2009, S. 118.

³³⁶ Vgl. Schau 1970, S. 28 f., 36 und 153 sowie: Kunicki 2009, S. 104 f. sowie: Schultz 1984, S. 23 sowie: Grunewald 1986, S. 90 sowie: Krafft Liegnitz 2003, S. 47.

³³⁷ Vgl. Lindemann 1980, S. 42 und 82 f.

³³⁸ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 8 und 29 f.

als die finanzielle Lage schlechter wird, entscheidet sich aber nicht für die Weiterführung der Geschäfte. Er wollte auch Dichter sein und eine Arbeit haben, die dies ermöglichte und sein Einkommen sicherte.³³⁹ Er wollte es aber vermeiden, nur Dichter zu sein und das Dichten zu seinem Beruf zu machen: „Das Spiel der Poesie genügt mir nicht. Gott laß mich was Rechtes vollbringen.“³⁴⁰ Doch die Beamtenlaufbahn brachte ihn dem Philisterleben sehr nahe. Mit der Dichtkunst, so sein Freund Jahn über ihn, habe er nach seiner glücklichen Kindheit und dem folgenden lieblosen Beamtenalltag ein Instrument gefunden, jenes verlorene Paradies zumindest in die Gedankenwelt zurückzuholen.³⁴¹ So konnte er sich mit dem Verlust und dem Philisterleben arrangieren, es aushalten, wie oben schon erwähnt. Es galt, in der inneren Hin- und Hergerissenheit nicht die Balance und sich selbst zu verlieren. Auch das wollte Eichendorff in seinen Werken vermitteln. Wie der Taugenichts wurde Eichendorff trotz langer Arbeitssuche als noch junger Ehemann sesshaft. Das Wandern, bei Eichendorff eher das poetische Wandern, bewahrt ihn in seinem Leben zwischen extremer Enge und extremer Weite vor geistiger Sesshaftigkeit.³⁴²

Eichendorffs verlorenes Paradies der Kindheit ist aber zugleich auch ein verlorenes Paradies der Kindheit der Menschheit. Es ist das ursprüngliche Paradies, in dem der Mensch noch die Natursprache Gottes, die adamische Ursprache verstand, die Gott dem Menschen eingehaucht hatte. Die goldene, alte, schöne Zeit, in der Mensch und Natur noch in Harmonie lebten.³⁴³ Das ist, neben dem Kindheitsparadies, auch gemeint, wenn der Taugenichts singt: „Alte Zeiten, linde Trauer“³⁴⁴. Das verlorene Paradies wiederzufinden war das Ziel der Frühromantik. Auch Gabriele will wieder eins sein mit der Natur.³⁴⁵ Im Christentum zur Zeit der Renaissance und des Barock wurden die biblischen Sätze der Genesis „Im Anfang schuf Gott Himmel und Erde“ und „Im Anfang war das Wort“ gleichgesetzt. Denn alle Dinge sind durch dasselbe gemacht.³⁴⁶ Das gesprochene Wort Gottes wird durch Zeichen, durch Buchstaben lesbar wie die Natur durch die Elemente lesbar ist. Sie bilden eine Signatur, Hieroglyphen, bei denen Ding und Wort noch eins sind. Demnach ist die Natursprache die

³³⁹ Vgl. Krafft Liegnitz 2003, S. 6 und 43 f.

³⁴⁰ Safranski 2007, S. 215 sowie: Lektüreschlüssel 2001, S. 67 bis 72.

³⁴¹ Vgl. Schau 1970, S. 153.

³⁴² Ebd. S. 112 f.

³⁴³ Vgl. Schultz 1994, S. 16 und 23 sowie: Lindemann 1980, S. 81 ff. sowie: Mühlher 1961, S. 8 f.

³⁴⁴ Taugenichts, S. 38.

³⁴⁵ Vgl. Lindemann 1980, S. 125 f.

³⁴⁶ Vgl. Mühlher 1961, S. 8 sowie: Die Bibel, Gen. 1, 1 und Joh. 1, 1.

Sprache aller Dinge aus dem Paradies. Eichendorffs Vers „Schläft ein Lied in allen Dingen“ ist unter anderem beeinflusst von Jakob Böhmes Natursprachenlehre des 16./17. Jahrhunderts. Der Körper der Signatur, also die Ausformung, ist zu vergleichen mit einem Instrument, insbesondere der Laute und auch dem Waldhorn. Der Mensch muss die Worte der Ursprache zum Klingen bringen, um sie zu hören und vielleicht zu verstehen. Das ist die Verbindung zur Musik.³⁴⁷ Der Dichter kann mittels des Zauberwortes die schlafende Sprache zum Klingen bringen, die Worte der Schöpfung aus ihrem Schlaf erlösen und den Schleier lüften. Denn laut Eichendorff bildet die schlafende Natursprache einen Schleier, durch den die Wirklichkeit nicht schauen kann. Den Schleier bezeichnet er auch oft als Poetenmantel, der in einem Bogen eine Brücke zwischen Realität und Natursprache schlägt. Das Verstehen der Natursprache ist für Eichendorff gleichzusetzen mit Liebe.³⁴⁸ Diese Grundmelodie soll in jedem Menschen und in der Welt vorhanden sein. Es ist, als höre die Seele in der Ferne eine große, himmlische Melodie. Das ist z. B. zu hören im Rauschen des Waldes oder Baches. Da das Lied, die Natursprache schläft, zieht Eichendorff die Verbindung zum Traum und Halbschlaf, jenem Dämmerungszustand, den er in seinen Texten oft verwendet. Nur in diesem Zustand sei die Melodie zu erkennen. Ebenso können Düfte in einen Rausch versetzen, der dem Dämmerungszustand ähnlich ist. Der Duft von Blumen, insbesondere Lilien, ist daher eine weitere Verbindung zur höheren Welt.³⁴⁹ Das Motiv der Natursprache hat auch noch eine weitere Dimension in der Romantik: das Buch der Natur. Wenn der Dichter das Zauberwort trifft, durch das das schlafende Lied, die Natursprache, geweckt wird, kann er in der Natur lesen wie in einem Buch. Die unverständlichen Hieroglyphen können dann vom erkennenden Dichter in für andere verständliche Sprache umgewandelt werden. Seit dem Mittelalter ist, wenn von der Natur die Rede ist, die Schöpfung gemeint. Daher ist die Natur nach der Bibel das zweite Offenbarungsbuch.³⁵⁰ Dieses Buch der Natur, das dem Erkennenden die Schöpfungssprache offenbart, ist gemeint, wenn die Studenten im „Taugenichts“ sagen: „Wahrhaftig, [...] laßt die andern nur ihre Kompendien repetieren, wir studieren unterdes in dem großen Bilderbuche, das der liebe Gott uns draußen aufgeschlagen hat!“³⁵¹

³⁴⁷ Vgl. Mühlher 1961, S. 7 ff. und 17.

³⁴⁸ Ebd. S. 11 f.

³⁴⁹ Ebd. S. 14 bis 18.

³⁵⁰ Vgl. Gössmann 1995, S. 28 ff.

³⁵¹ Taugenichts, S. 73.

4.6 Die literarischen und die wahren Gärten Eichendorffs

Eichendorff wuchs in einer Epoche des Umbruchs auf.³⁵² Mit der Aufklärung und der Französischen Revolution, den Erfolgen der Naturwissenschaften und der Industrialisierung brach eine neue, rationale, schnellere und schnelllebige Zeit an, in der sich dem Menschen die Unmittelbarkeit noch mehr entzog und die Angst vor dem Ich-Verlust erhöhte. Dieser Entwicklung wollte die Romantik mit der Ästhetisierung und Poetisierung der Welt entgegenreten.³⁵³ Die Umbrüche dieser Zeit betrafen auch die Gartenkunst. Mit der Aufklärung kam der englische Landschaftsgarten, der den französischen Gartenstil ablöste. Der technische Fortschritt, vor allem der militärische, brachte es mit sich, dass die Schutzfunktion der Burgen als Herrschaftssitze überflüssig wurde. Nun wurde der Gartenbau als architektonischer Ausdruck und Projektion sozialer, politischer und individueller Bedürfnisse und Funktionen entdeckt und genutzt. Der Garten wird zur Inszenierung dieser Bedürfnisse und Funktionen. Mit der Öffnung des Herrschaftssitzes kam auch die Öffnung des Gartens, der nicht mehr eingehegt war und sogar bewusst in die Landschaft der Umgebung überging. Das widersprach eigentlich dem Sinn von einem Garten, wie aus der Definition (Seite 3) zu entnehmen ist. Daraus entwickelte sich der französische Gartenstil. Der französische Garten mit seiner geometrisch beschnittenen Vegetation, seinen geraden Linien und seiner Ausweitung auf Ebenen mit freien Übergängen in die umgebende Landschaft symbolisiert mathematisch-kosmische Gesetzmäßigkeiten und die Allgewalt des französischen Königs. Sie wurde zum Sinnbild des absolutistisch-autoritären Herrschaftssystems. Der englische Landschaftsgarten und Park war im Zuge der Demokratisierung Europas ein Gegenentwurf der aufklärerischen Welt, die die freie und ungestaltete Natur nachzuahmen versuchte und damit die Befreiung von Herrschaftswillkür propagierte.³⁵⁴ Dieser Gegensatz der Gartenstile machte die Gartensymbolik zum erzieherisch wirksamen Motiv moralisch-aufklärerischer Dichter. Die Spannungen zwischen den beiden Stilrichtungen waren ein Spiegel der Gesellschaft. Die unter dem französischen Gartenstil herrschende zwanghafte Korrektur der Natur zur Unterdrückung des Chaos freier Triebe und deren Projektion auf den Menschen waren jedoch zum Scheitern verurteilt und nur Schein. Denn nicht nur Menschen lassen sich auf Dauer nicht unterdrücken, auch die Natur nicht. Und so

³⁵² Vgl. Kunicki 2009 S. 117.

³⁵³ Vgl. Kremer 2007, S. 5 f. und 68 bis 73.

³⁵⁴ Vgl. Krüger 2001, S. 207 f., 210 bis 213.

wurde dieser Stil zum Sinnbild einer brüchigen Ordnung der kunstvoll arrangierten menschlichen und daher verletzlichen und in der Natur vergänglichen Einrichtung sowie zu einer Kritik am Absolutismus. Die dramaturgisch-symbolische Kraft des Gartens geht in steigendem Maße in die Literatur ein. Sowohl als Kritik am Herrschaftssystem wie im „Dürande“ bezüglich des Verfalls des Adels als auch dort und im „Taugenichts“ als Sinnbild für sittlichen Verfall und Verlockungen.³⁵⁵ Da im englischen Landschaftsgarten und -park die Natur nur nachgeahmt, zum Mikrokosmos und damit verkleinert und aufgehoben wird, ging die Tendenz wieder zum französischen Gartenstil hin, der laut Goethe besser sei, weil er sich von der freien Natur abhebe, eben „Gestaltetes“ sei. Sodann wurde der englische Stil in gleicher Weise stigmatisiert wie zuvor der französische.³⁵⁶ Französischer und englischer Gartenstil hatten sich in Deutschland ohnehin nicht so durchgesetzt wie in den Ursprungsländern. Zwar wurde der englische Stil stärker angenommen, was in Deutschland aber an den aufgeklärten Fürsten lag. Die Gärten hier waren eher eine Mischung aus beiden Stilen mit Elementen aus Renaissancegärten, wie z. B. die Gärten der Schlösser Wörlitz, Nymphenburg und Sanssouci.³⁵⁷ Außerhalb Frankreichs entstanden viele kleinere intime Lust- und Sommerschlösser, in die sich der Adel ins Landleben flüchtete, um das einfache Leben und ein neues Arkadien zu suchen. Dort wollte man sich ohne Sorgen und Regierungsgeschäfte den Jagd- und Lustspielen und Festen hingeben. Diese vom französischen Gartenstil abgewandelten Gärten waren von hohen Sichtschutzmauern umgeben und bildeten die neuen, kleineren Rokokogärten. Sie waren geprägt vom Gedanken der Intimität und dem Grundsatz, sie durch die perspektivisch gestalteten Komponenten optisch größer wirken zu lassen. Sie sind zugleich Weiterentwicklung und Ende des barocken, französischen Gartenstils, der immer häufiger bereits Elemente des englischen Landschaftsgartens aufwies.³⁵⁸ Als Bedeutungsträger in der erzählenden Literatur erreichte der Gartenbau durch Eichendorff seinen Höhepunkt, die Bedeutung ebte aber nach ihm schnell wieder ab und Gartenbau wurde eine Zeit lang fast nur noch in der Satire behandelt.³⁵⁹

Wie aber sind die Gärten bei Eichendorff gestaltet? In der Sekundärliteratur werden

³⁵⁵ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 234 bis 239.

³⁵⁶ Ebd. S. 240 ff.

³⁵⁷ Ebd. S. 186 bis 190.

³⁵⁸ Vgl. Kalusok 2003, S. 92 bis 95.

³⁵⁹ Ebd. S. 246.

sowohl die tatsächlichen Gärten von Schloss Lubowitz und Schloss Tost sowie die literarischen als Rokoko-Gärten und allgemein als Gärten im französischen Stil erkannt.³⁶⁰ Insgesamt sind Eichendorffs Werke inspiriert von der oberschlesischen Landschaft.³⁶¹ Der Garten seiner Erweckung ist Lubowitz. Hier verbrachte er die meiste Zeit seiner Kindheit und einen Teil der Jugend (siehe Abb. 1-3).³⁶² Auf Schloss Tost verbrachte die Familie einige Ferientaufenthalte, bis das Anwesen verkauft wurde (siehe Abb. 4-6).³⁶³ In seinem Gedicht „Abschied“, welches er zuvor mehrfach ändert und umbenennet von „An den Hasengarten“ (erste Fassung, gemeint ist ein Teil des Lubowitzer Gartens) zu „Im Walde bei L.“, „Im Walde der Heimat“, „Im Walde“ und in letzter Fassung „Abschied“, ist von grünem Wald, Tälern und Anhöhen die Rede.³⁶⁴ Aus dem Titel können wir entnehmen, dass es einen Gartenteil als eine Art Tiergehege gab. Im Lubowitzer Garten befand sich auch mindestens ein Lusthaus. Dort im Garten erscheint ihm erstmalig die vorbeigehende Muse als unsichtbares, leises Rauschen durch den Garten oder die Felder (aufgrund verschiedener Versionen des ersten Erweckungsfragments). Dem Lubowitzer Garten wird bereits englische Freizügigkeit zugeschrieben. Der Toster Garten, der Ort seiner Initiierung zum Dichter, wird von ihm als Ziergarten beschrieben, der im Sommer wie verzaubert und versteinert wirke, versehen mit Statuen, mit von ihm als seltsam bezeichneten Beeten und Grotten, gebogenen Gängen und möglicherweise einer Art Venusfigur mit Zither, die ihm als schlafende Fee, beziehungsweise Erato, der Muse der Dichtkunst, begegnet oder die nur reine Phantasie des jungen Joseph ist. Der Garten ist auf einem Berg zwischen Schloss und Wald gelegen, das Schloss hat je einen Turm an den vier Ecken. Die äußere Bannmeile dieses Zaubergartens besteht aus einem Ringwall aus Bäumen. Darin liegt mit einer zweiten abgezielten Begrenzung der eigentliche Toster Ziergarten. Dieser Garten nimmt die ersten verlockenden und dämonischen Züge neben dem Schönen und Musischen an.³⁶⁵ Auch der Lubowitzer Garten nahm im Laufe der Zeit immer mehr die Züge einer bedrohten Idylle an, insbesondere in seinen späten autobiographischen Schriften. Eichendorff erwähnt Alleen, Buchsbaumgänge, Blumen wie Nelken und Kaiserkronen, eine Aussicht über die Oder nach den blauen Karpaten und dunklen Wäldern und Stellen

³⁶⁰ Vgl. Kalusok 2003, S 239, 242 sowie: Schau 1970, S. 31 bis 34 sowie: Grunewald 1986, S. 86 sowie: Lindemann 1980, S. 45 f. und 151.

³⁶¹ Vgl. Bunzel 2010, S. 156.

³⁶² Vgl. Bernsmeier 2000, S. 11 bis 29. Siehe auch Abbildung 1 bis 3.

³⁶³ Vgl. Schau 1970, S. 27. Siehe auch Abbildung 4 bis 6.

³⁶⁴ Vgl. Bunzel 2010, S. 186 sowie das Gedicht „Abschied“: Ausgewählte Werke 1996, S. 28 f.

³⁶⁵ Vgl. Schau 1970, S. 28 bis 36.

mit hohem Gras. Eichendorff bezeichnet seine Kindheit und Jugendzeit in Lubowitz als die gute alte Zeit.³⁶⁶ Joseph und sein zwei Jahre älterer Bruder Wilhelm nennen es bei ihrer Rückkehr, um den Vater zu helfen, „ihr Paradies“.³⁶⁷ Die Abbildungen 1 bis 6 am Ende zeigen von den Gärten leider noch weniger als die allgemein gehaltenen Beschreibungen Eichendorffs hergeben. Zumindest die Umgebung und die Schlösser selbst nähern sich den Beschreibungen. Schloss Lubowitz liegt auf einer Anhöhe zwischen dem Ort Lubowitz und der Oder, Schloss Tost auf einem kleinen Berg. Sollte sich der Ziergarten wie beschrieben oben direkt beim Schloss befunden haben, umgeben von Wald an den Berghängen, dann kann der Garten nicht so groß wie der bei Lubowitz gewesen sein und wird daher mit höherer Wahrscheinlichkeit ein Rokokogarten gewesen sein. Ein durch üblicherweise hohe Mauern (oder wie in Tost durch bewaldete Berghänge) intim abgeschlossener Rokokogarten teilte sich auf in viele kleine und winzige geometrisch angelegte Kabinette, die mit einem netzartigen Wegesystem verbunden waren. Zum Teil gewunden und wie scheinbar sich dem natürlichen Verlauf z. B. von Bächen anzugleichen wie in einem englischen Garten und zum Teil als Blickachsen angelegt, wirkten diese Gärten nicht nur optisch größer als sie waren, durch die Vielzahl der Gänge, Achsen und Kreuzungen mit Skulpturen und Wasserkünsten und den gewundenen Wegen ermöglichten sie längere Spaziergänge, die den Garten noch größer erscheinen ließen. Die Statuen bildeten Götter, Tänzerinnen, Musikanten, verkleidete Putten und andere Maskeraden ab, die wie ein versteinertes Hofbankett oder ein versteinerter Maskenball wirkten. Daher lässt sich Eichendorffs Erwähnung eines wie versteinert und verzaubert wirkenden Gartens eher Tost zuschreiben als Lubowitz. Die von ihm als seltsam bezeichneten Beete und Grotten sowie die gebogenen Gänge passen dagegen exakt zum Toster Rokokogarten. Solche Gärten hatten noch die kleinen, flach und geometrisch beschnittenen Buchsbaumhecken eines Broderie-Parterres, die sich in zierlichen, verschnörkelten Läufen und Windungen irrgartenartig innerhalb exakter geometrischer Formen wie Rechtecke, Vielecke oder Kreise wanden. Die Beet-Parterre und Bosketts (Lust-Gebüsche), die meist die intimen Kabinette bildeten und Schatten spendeten, waren gleichermaßen angelegt. Üblicherweise waren die Gärten oft von künstlich angelegten Wäldern umgeben, bei denen man wiederum bei Rokokogärten und gerade auch in Deutschland nicht auf eine umgebende Mauer verzichten wollte.³⁶⁸ Die angedeu-

³⁶⁶ Vgl. Grunewald 1986, S. 86 f.

³⁶⁷ Vgl. Bernsmeier 2000, S. 24.

³⁶⁸ Vgl. Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

te Freizügigkeit im englischen Stil im Lubowitzer Garten entsprach ganz den Mischgärten in Deutschland. Lusthäuser gehörten auch in dieser Zeit noch unverzichtbar dazu. Ebenso die französischen Alleen, die Buchsbaumgänge und Blumenbeete, die neben den Farben Grün und Weiß das Bunte in die Gärten brachten. Tiergehege waren oft größer angelegt, um mit eingesetzten domestizierten Tieren eine leichtere Jagd zu ermöglichen. Kleinere Tiergehege waren aber auch nicht unüblich.³⁶⁹ Die Aussicht auf die naheliegende Oder ist faktisch richtig. Welchen Vorzug Eichendorff dem Rokokogartenstil gab, wird in seinen Gedichten ersichtlich. In vielen seiner Gedichte sind Gartenelemente erkennbar, insbesondere möchte ich aber drei nennen, die zum Teil schon hier angesprochen wurden: „Abschied“, „Der alte Garten“ und „Prinz Rokoko“ in seiner Abhandlung „Der Adel und die Revolution“.³⁷⁰ „Der alte Garten“ erinnert stark an den Toster Garten des zweiten Erweckungsfragments, während „Abschied“ allein schon durch Eichendorffs Bezug auf Lubowitz diesem zugeordnet werden kann. In „Prinz Rokoko“ finden sich sowohl Elemente des Rokoko wie des streng französischen Gartenstils, in „Abschied“ aber auch einige Elemente des englischen Landschaftsgartens. Das Gedicht „Prinz Rokoko“ kann jedoch gut mit dem verfallenen Garten im „Dürande“ verglichen werden, spricht es doch ebenso die Kritik am verfallenden Ancien Régime an.

Die literarischen Gärten Eichendorffs sind konkreter, wie die jeweiligen Basisanalysen bereits gezeigt haben. Im Wiener Garten gibt es keinen Verfall, er ist durchweg positiv geschildert, d. h. vorbildlich gepflegt, und entspricht somit sehr dem Lubowitzer Garten, jenem verlorenen Kindheitsparadies Eichendorffs. Hier kommt der Taugenichts in der Kutsche mit den beiden Damen an. Die Kutsche hält am Eingang des Schlosses, denn der Taugenichts „sprang geschwind in das Schloß hinein“,³⁷¹ das heißt, für diese Bewegung muss er relativ nah am Eingang gewesen sein. Dass er dann gleich die „Vorhalle“³⁷² betritt, deutet auf den Haupteingang hin. An der Stelle, an der die Kutsche steht, befinden sich hohe Lindenbäume, „hinter denen eine breite Treppe zwischen Säulen in ein prächtiges Schloss führte.“³⁷³ Die Kutsche scheint also schon gewendet zu haben für die nächste Abfahrt. Die Beschreibung erweckt den Eindruck einer Symmetrie und lässt vermuten, dass die Lindenbäume eine Allee

³⁶⁹ Vgl. Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

³⁷⁰ Vgl. Ausgewählte Werke 1996, S. 28 f. und 275 sowie „Prinz Rokoko“: Lindemann 1980, S. 45 f.

³⁷¹ Taugenichts, S. 7.

³⁷² Vgl. Taugenichts, S. 7.

³⁷³ Ebd. S. 7.

bilden. Eine Allee mit hohen Bäumen direkt vor einem Schloss statt an der Peripherie sind jedoch für Gärten des französischen Stils nicht belegt, da sie die Sicht auf die Gesamtheit des Gartens vom Schloss aus verbauen würden und die meisten Gärten dieses Stils ebenerdig lagen.³⁷⁴ Das kann ein Hinweis sein, dass die Kutsche doch nicht ganz so nah am Schlosseingang und evtl. an einer der Seiten stand oder der Garten bereits englische Elemente aufwies. Eine breite Treppe mit Säulen, die zum Schlosseingang aufsteigt, ist aber für Schlösser dieser Zeit in zahlreichen Abbildungen zu sehen.³⁷⁵ Der Taugenichts kann von der Kutsche aus die Stadt Wien durch die Lindenbäume erkennen. Auch dies deutet auf eine Allee im französischen Gartenstil hin, die den Blick auf zentrale Punkte lenkt. Das Schloss ist von einer Rasenfläche umgeben, wie sie bei diesem Stil üblich war, um den Blick auf den Garten freizuhalten. Die erwähnten Tempel sind eher Elemente des englischen Landschaftsgartens oder des Renaissancegartens.³⁷⁶ Überwachsene Lauben- und Bogengänge sowie begrünte Lauben sind dagegen üblich in barocken Gärten, im Landschaftsgarten gibt es sie seltener.³⁷⁷ Ebenso üblich sind Lusthäuser, Sommer- und Gartenhäuser. Lusthäuser, Tempel oder Lauben im chinesischen Stil sind kaum bezeugt und eher Elemente des Landschaftsgartens.³⁷⁸ Freie Rasenflächen, Blumenbeete, Sträucher und Hecken sind allerdings beiden Stilen zuzuordnen. Die Springbrunnen und Wasserspiele sind wieder ein wichtiges Merkmal des französischen Stils, ebenso die steinernen Sitzgelegenheiten, Steintische und die kleinen weißen Brücken.³⁷⁹ Der freistehende Birnbaum verweist auf dekorative Nutzgartenbereiche der barocken Gärten. Buchenalleen und sandbestreute Wege sind für den Wiener Garten angegeben, wobei nicht feststellbar ist, wie fein oder grob und aus welchem Material der Sand ist. Beim französischen Gartenstil war es aber üblich, dass die Wege und Zwischenräume mit zerkleinerte oder zermahlene Terrakotta aufgefüllt wurden.³⁸⁰ Davon konnte ich mich bei einem Besuch des Barockschlusses Nordkirchen im Münsterland selbst überzeugen (siehe Abb.).³⁸¹ Der blühende Strauch unter dem Schlossfenster verweist auf Beete und Broderien des Parterres,³⁸² die mit Blumen und Sträuchern bepflanzt

³⁷⁴ Vgl. etwa Bazin 1990, S. 125 ff.

³⁷⁵ Vgl. ebd. S. 125 ff sowie: Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

³⁷⁶ Vgl. etwa Kalusok 2003, S. 54 bis 75 und 96 bis 115.

³⁷⁷ Vgl. ebd. S. 96 bis 115.

³⁷⁸ Vgl. ebd. S. 96 bis 115

³⁷⁹ Vgl. etwa Bazin 1990, S. 125 ff sowie: Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

³⁸⁰ Vgl. ebd. S. 125 ff sowie: Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

³⁸¹ Siehe Abbildungen zu Nordkirchen 7 bis 12 (Eigene Fotos).

³⁸² Broderie: Stickerei, kunstvoll geformtes Beet. Parterres: Ebene gestaltete Fläche, meist mit Broderien. Kalusok / Uerscheln 2003.

wurden und nahe oder direkt am Schloss anliegen.³⁸³ Da Aurelie den Taugenichts hinter dem Strauch wegen seines Niesanfalls entdeckt, muss der Gartenbereich vor dem Schloss sehr übersichtlich sein, ein Merkmal des französischen Stils und eine Bestätigung für das Vorhandensein eines Parterres. Blumen waren meist Rosen und Lilien, wie sie auch im „Taugenichts“ als Gartenbestandteil erwähnt werden. Der Baumbeschnitt ist ein markantes Merkmal des barocken Gartens, hier aber nicht eindeutig erkennbar. Bei der Stelle „Die Bäume und Sträucher wiesen kurios, wie mit langen Nasen und Fingern, hinter ihr drein“³⁸⁴ könnte es sich auch lediglich um das Schattenspiel im Mondschein handeln, gleichzeitig aber doch auf einen Baumbeschnitt verweisen. Schwierig zu deuten sind auch die beiden Stellen, an denen ein Gartenteich bzw. Weiher, beschrieben wird. Er ähnelt zwar der Abbildung eines barocken Teichs,³⁸⁵ ist hier aber als rundes Gewässer mit Schilf am Ufer dargestellt, was wiederum als Merkmal des Landschaftsgartens erkennbar ist. Letztlich ist die übersichtlich beschriebene Weitläufigkeit des ersten Schlossgartens ein wichtiger Hinweis auf die flachen Gärten des französischen Stils, als der selbst im Garten befindliche Taugenichts einen Blick auf seine Dame im Garten in der Ferne zu erhalten sucht. Schwieriger ist die Einordnung der Mauer, die einerseits hoch sein soll, andererseits tief genug, damit er hinüberspringen kann. Dass sich das Zollhaus als Wirtschaftsgebäude außerhalb des eigentlichen Schlossgartens befindet, ist, wie auf vielen Abbildungen zu sehen, üblich bei Gärten des französischen Stils. Es stellt sich aber die Frage, warum die Hauptfigur ständig über die Mauer in den Schlossgarten springt, um für seine Angebetete Blumensträuße in einer Laube abzulegen, wenn sich beim Blumengarten laut Text eine Lücke in der Mauer zum Schlossgarten befinden soll. Trotz der wenig vorhandenen Mauerbegrenzungen oder niedrigen Buchsbaumhecken um französische Gärten könnten die Mauern im „Taugenichts“ tatsächlich hoch und dennoch von Personen überwindbar sein, wenn sie eher dem Rokokogarten zuzuordnen sind. Möglich wäre zwar auch ein Irrtum des Autors, was aber wenig wahrscheinlich ist, da sie bei der Durchsicht durch Autor und Verleger sicher entdeckt worden wäre. Außerdem ist das Hinüberspringen eher Teil des jugendlichen Überschwangs und Bewegungsdrangs der Hauptfigur, wie an mehreren Stellen ersichtlich ist. Es kann sich hier aber auch um die im deutschsprachigen Raum vorkommende Mischform von französischem und englischem Stil sowie Resten von

³⁸³ Vgl. etwa Bazin 1990, S. 125 ff sowie: Kalusok 2003, S. 76 bis 95.

³⁸⁴ Taugenichts, S. 21.

³⁸⁵ Vgl. Bazin 1990, S. 143.

Renaissancegärten handeln, weil sich die Stile wie schon angemerkt außerhalb der Ursprungsländer nicht so stark durchsetzen konnten. Da sich dieses Element nicht eindeutig zuordnen lässt, gehe ich von der letztgenannten Option als der wahrscheinlichsten aus.

Der zweite Schlossgarten liegt in Italien.³⁸⁶ Für die antiken römischen Gärten und auch noch für die italienischen Renaissancegärten war ein Anwesen auf dem Land, wie es hier zwischen Tälern und Bergen liegt, üblich. Ebenfalls die Terrassen innerhalb des Gartens.³⁸⁷ Solche Terrassen finden sich auch z. B. in Sanssouci bei Potsdam³⁸⁸ und gehören zu den Mischformelementen innerhalb des untersuchten Zeitraums. Während die ungepflegten, mit Gras bewachsenen Gänge noch kein sicheres Zeichen für den französischen Gartenstil sind, trifft dies umso mehr auf die erwähnten Buchsbaumfiguren, die Steinbank und die Wasserkunst mit Statuen zu. Gebüsche und hohe Bäume, Rasenflächen und Haselnusssträucher könnten entweder zu einem Landschaftsgarten oder einer Mischform gehören. So verhält es sich auch mit der ebenfalls als hoch beschriebenen Mauer. Die breiten, den halben Berg hinab führenden Terrassen schließen einen intimen Rokokogarten, bei dem hohe Mauern ein Merkmal sind, aus. Für italienische Renaissancegärten sind Terrassen und hohe Mauern mit Eingangstoren allerdings bezeugt.³⁸⁹ Es könnte sich hier wieder um eine Mischform handeln. Nicht nur als gesamte Einfassung sind Mauern oder Zäune möglich, auch als Einfassung einzelner Gartenareale.³⁹⁰ Der Taugenichts bemängelt das Unkraut und die Kohlpflanzen, die seiner Meinung nach dort nichts zu suchen haben. Tatsächlich waren in französischen Gärten Nutzpflanzen meist nur in einzelnen Gartenbereichen und zur Dekoration in geringer Zahl vorhanden. Denn Landwirtschaft wurde gänzlich den Bauern überlassen.³⁹¹ Wenn Nutzpflanzen derart abgelehnt werden, ist das nicht nur ein Hinweis auf die ablehnende Haltung Eichendorffs gegenüber philisterhafter Nützlichkeit und Effektivität, sondern auch für den französischen Gartenstil. Auch im Garten des Zolleinnehmers lehnt der Taugenichts Nutzpflanzen ab. Das Argument ist hier aber schwächer, da der Grund eher in seiner Absicht, seiner Dame Blumen zu schenken, liegt und zu ihm als tagträumendem

³⁸⁶ Die fremde Sprache der Bediensteten, die der Taugenichts bei seinem Aufenthalt im Schloss nicht versteht und die eingestreuten italienischen Wörter legen diesen Schluss nahe. Vgl. Taugenichts, S. 42 bis 52.

³⁸⁷ Vgl. etwa Bazin 1990, S. 15 bis 31 und 59 bis 81 sowie: Kalusok 2003, S. 20 bis 31 und 54 bis 75.

³⁸⁸ Siehe Abbildung in: Kalusok 2003, S. 91.

³⁸⁹ Vgl. Kalusok 2003, S. 57.

³⁹⁰ Siehe Abbildung in: Bazin 1990, S. 142 und 143. Hier sind Mauer- und Zauneinfassungen zu sehen.

³⁹¹ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 76 f.

Naturliebhaber passt. Es ist aber auch erkennbar, dass der Taugenichts die Nutzpflanzen gegen Blumen ersetzt, weil er sich für Höheres berufen fühlt, ein Herr sein will und eben kein Bauer oder Philister, wozu er auch keinen Nutzgarten nötig hat, sondern einen Ziergarten.

Die Gärten in Rom sind, wie in Italien üblich, umfriedet mit Zäunen mit verzierten Gartentoren.³⁹² Die Lauben, Wasserkünste, Bäume, sandbestreute Bereiche und Gänge, Blumenbeete, Rasenflächen und das Gartenhaus sind wie die Weinranken und Säulen kein eindeutiges Indiz für den französischen Gartenstil. Sie sind in Abhängigkeit ihrer Lage eher den italienischen Renaissancegärten zuzuordnen. Der Bauerngarten dagegen gibt nur Auskunft über seine Nutzpflanzen.

Der Zeitraum in dem die Novelle „Dürande“ spielt, ist genau eingegrenzt mit der Zeit der Französischen Revolution. Der Schlossgarten Dürandes wird von Beginn an als halb verfallen beschrieben. Dies geht konform mit dem Ende des barocken französischen Gartenstils und dem Übergang zum sich schnell durchsetzenden englischen Landschaftsgartenstil. Da der Garten in Frankreich liegt, gab es dort nur einen Bauherrn, nämlich den König. Alle Adligen ließen diesen Stil unter seiner Aufsicht kopieren, daher kann als sicher gelten, dass es sich hierbei um einen Garten des französischen Stils handelt.³⁹³ Auch die im Text beschriebenen Elemente lassen den Schluss zu. Zwar sind Gartenmauern erwähnt, doch scheinen sie nicht die Funktion der Begrenzung des Gartens zur Außenwelt zu haben. Vielleicht sind sie nur sehr niedrig und teilen verschiedene Gartenbereiche ab. Jedenfalls ist an keiner Stelle ein Zugang durch ein Tor zu verzeichnen, was bei einer Umfriedung nötig wäre. Wer vorbei kommt, ob Gabriele oder Hippolyt auf dem Weg zum Kloster oder Jäger Renald auf dem Weg zum Grafen, sieht ungehindert den ganzen Garten. Das ist ein Indiz für den offenen, mit der Landschaft verbundenen französischen Garten. Die marmorne Statue des Apollo trägt eine Lockenperücke, wie sie im absolutistischen Frankreich zu der Zeit Mode war. Der verschnittene Wald am Schloss verweist auf Baumbeschnitt und auf ein für diesen Stil übliches Boskett.³⁹⁴ Ein gezirkeltes Blumenbeet ist in der geometrischen Kreisform ebenfalls bei französischen Gärten zu

³⁹² Vgl. Kalusok 2003, S. 54 bis 75.

³⁹³ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 154 bis 175.

³⁹⁴ Boskett: ist ein gestaltetes Stück Wald innerhalb einer Gartenanlage; meist bestehend aus beschnittenen Bäumen, die einen Raum mit hohen Hecken und gekreuzten Wegen umgeben und innen verschieden geformte Plätze, Gänge, Teich, Ballsaal, Brunnen oder Theater beherbergen. Kalusok / Uerscheln 2003.

finden, wie z. B. in Vaux-le-Vicomte.³⁹⁵ Die vertrockneten Bassins, die sicher einmal mit Wasser gefüllt waren, sind zwar auch schon in Renaissancegärten angelegt worden, häufiger und größer aber im französischen Stil zu finden. Sie sollten mit ihren spiegelnden Oberflächen die Verbindung zwischen der Erde und den Himmel und die Sonne sein und die irdische Macht des Königs mit beidem verbinden.³⁹⁶ Ein trockengelegter Graben mit einer Brücke mit Geländer darüber, die zum Schlosseingang führt, ist für den französischen Stil traditionell. Ein Graben, der ein Überbleibsel der Befestigung früherer Herrschaftssitze ist, wurde auch in Vaux-le-Vicomte oder Chantilly angelegt.³⁹⁷ Das Schloss sollte durch den tieferen Graben als höchstes Element der Anlage machtvoll hervorstehen und sich vom Gartenbereich klar absetzen.³⁹⁸ Auch in Deutschland wurden diese Elemente eingesetzt, wie z. B. in Nordkirchen im Münsterland (siehe Abb. 7 bis 12). Dort ist genau diese Szene ersichtlich: eine Brücke über dem Wallgraben, wobei der wassergefüllte Graben auf den Abbildungen nicht direkt zu sehen, aber vorhanden ist.

Interessant wäre eine Beschreibung des Versailler Gartens durch Eichendorff gewesen, um einen guten Vergleich zu haben und die Elemente besser einordnen zu können. Denn der Garten in Versailles ist der erste barocke Garten und damit der Beginn des französischen Gartenstils. Der Garten in Vaux-le-Vicomte, der schon kurz vor dem Versailler Garten vom gleichen Schöpfer erdacht und gebaut wurde, war anders konzipiert. Dieser ist von einem Wassergraben umgeben, stärker und näher von Waldrändern eingefasst und erstreckt sich nicht übergangslos in die weite Landschaft. Das sollte dem König vorbehalten bleiben. Die Mauern um den ersten Garten im „Taugenichts“ sind jedoch nicht ungewöhnlich für den barocken Stil. Mauern und Wälle wurden gebaut, um vor Hochwasser zu schützen, da die Gartenanlagen viel Wasser brauchten für die Brunnen, Bassins, Kanäle und Wassergräben, welche meist durch angrenzende Flüsse bzw. aus Kanälen zwischen Fluss und Anlage gespeist wurden.³⁹⁹ Das ist auch schlüssig, da ganz in der Nähe die Donau vorbeifließt. Insofern rückt gerade dieser erste Garten wieder mehr in Richtung des barocken französischen Gartenstils.

³⁹⁵ Siehe Abbildung in: Bazin 1990, S. 127 sowie Abbildungen in: Kalusok 2003, S. 54 bis 75 und 76 bis 95.

³⁹⁶ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 172.

³⁹⁷ Siehe Abbildungen in: Bazin 1990, S. 127 und 150 bis 151.

³⁹⁸ Vgl. Sarkowicz 2001, S. 161.

³⁹⁹ Ebd. S. 156.

Viele der von mir in der Basisanalyse und -interpretation herausgestellten Motive und Interpretationsansätze habe ich danach in der hier verwendeten Sekundärliteratur wiedergefunden. Die Ausführungen haben aber gezeigt, wie schwierig es ist, trotz klar erkennbarer Gartenelemente durch Eichendorffs Konkreta die Gärten eindeutig einem bestimmten Gartenkunststil zuzuordnen. Die Vermischung der Elemente verschiedener Stile macht es noch schwieriger. Zudem sind die Beschreibungen in den vorliegenden Eichendorff-Texten nicht detailliert genug, um sich ein gutes Gesamtbild machen zu können. Der Autor kann nicht mehr befragt werden, welchen Gartenkunststil er hat einfließen lassen und welche Gärten und Schlösser das Vorbild waren. In Anbetracht des Zeitraums, in dem der „Taugenichts“ spielt, des Ortes und der markantesten Elemente, ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass es sich in Wien um einen Garten des barocken französischen Stils mit gemischten Elementen des englischen Landschaftsgartens und des Renaissancegartens handelt. Der zweite Garten ist ein französischer Garten mit einigen Renaissanceanteilen. Der Garten des Schlosses Dürande ist unter allen hier vorgestellten Gärten am ehesten dem französischen Stil zuzuordnen.

Eine eindeutige Zuordnung ist bei den bearbeiteten Texten nicht möglich. Es gibt zwar eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass es sich um Gärten des französischen Gartenkunststils handelt, doch bei der ungenauen Beschreibung bleibt dem Leser zumindest eine größere Freiheit, sich ein inneres Bild von den Gärten zu machen und sich von vom Autor und Leser selbst erzeugten Stimmungen leiten zu lassen.

Die Einordnungen scheinen müßig, denn der Autor zieht eine eher allgemeingehaltene, auf wenige Konkreta beschränkte Beschreibung von Gärten und Landschaften vor, die es aber ermöglicht, allen Lesern jeglicher Herkunft auch außerhalb der Ursprungslandschaft Eichendorffs darin die Bilder der eigenen Umgebung wiederzufinden.⁴⁰⁰ Darüber hinaus vermischen sich bei Eichendorff literarische und autobiographische Schriften mit nostalgischen Erinnerungen und Überhöhungen. Durch seine Formelhaftigkeit tritt aber das Biographische zugunsten des Allgemeinen zurück.⁴⁰¹ „Die Welt muss romantisiert werden.“⁴⁰² Novalis' Forderung für die Romantik hat Eichendorff regelrecht verinnerlicht. Ganz so, wie er den vermeintlichen Maler Leonhard zum Taugenichts sagen lässt, dass er wohl nicht gemerkt habe, in einem Roman mitgespielt zu haben.

⁴⁰⁰ Vgl. Bunzel 2010, S. 186 und 196.

⁴⁰¹ Vgl. Gössmann 1995, S. 40 und 42 sowie: Schau 1970, S. 27.

⁴⁰² Lektüreschlüssel 2001, S. 54 f.

Fazit

Meine Untersuchungen haben ergeben, dass der Garten laut der angegebenen Definition für Eichendorff das verlorene Paradies der eigenen Kindheit und das der Kindheit der Menschheit im Paradiesgarten ist. Zugleich ist er aber auch ein Ort des Dämonischen und des Verfalls. Damit ist das Paradies hier sowohl Prävision, also vorgestaltetes Bild für die reale, erfassbare Welt, als auch Zukunftsweisung und Jenseitsbezug, Werden und Vergehen. Für Eichendorff eignen sich alle Elemente für die Erzeugung eines jeweiligen Stimmungsbildes. Seine Dichtung nutzte Eichendorff, um in einer Zeit des verfallenen Glaubens durch die Revolution, Aufklärung, Industrialisierung und den Protestantismus nicht nur, aber insbesondere dem einfachen Volke, wieder den rechten, in seinem Fall katholisch-christlichen Glauben näherzubringen und zu stärken. Es galt, Balance zu halten, Harmonie zu finden und die Gegensätze des Lebens auszuhalten, nicht ihnen zu entfliehen und sie aufzuheben, was nur im Jenseits möglich ist. Vor allem war es ihm zeitlebens ein Bedürfnis, das verlorene Paradies in die Erinnerung zurückzuholen und zu bewahren, um mit dem Verlust, der zum Leben gehört, fertig zu werden. Einige Aspekte und Motive mussten unberücksichtigt bleiben. Interessant wäre eine Untersuchung z. B. zum Motiv Aventure, ob und wie es in der bisherigen Literatur behandelt wurde und ob dieses Motiv auf weitere Werke Eichendorffs zutrifft. Oder eine Untersuchung der nur angemerkten inzestuösen Beziehung Renalds zu Gabriele. Eine Erweiterung wäre auch, wie die Gärten in Eichendorffs übrigen Werken dargestellt sind und ob sich noch weitere Funktionen ergeben.

In den hier untersuchten Werken steht der Garten bei Eichendorff für Heimat und Sehnsucht, Bleiben und Ausziehen, Insel und Oase, Göttliches und Dämonisches, für die Gefahr der Verlockung und des Versinkens, für die Dichtkunst und für die schöne, alte, goldene Zeit, jenes verlorene Paradies der Kindheit und der Menschheit. Hier gilt es, in der inneren Hin- und Hergerissenheit nicht die Balance und sich selbst zu verlieren, sondern in der Synthese Harmonie zu finden. Es gilt die Natursprache wiederzuentdecken und den verlorenen Glauben der Menschen wieder zu stärken. All das wollte Eichendorff in den hier behandelten Werken vermitteln. Und all das ist auch in unseren Tagen noch gültig und erstrebenswert.

Abbildungen

Abbildung 1. Schloss und Umgebung Lubowitz.



LENCZOK BEI RATIBOR

SCHLOSS LUBOWITZ / EICHENDORFFS GEBURTSHAUS

EICHENDORFFMÖHL BEI LUBOWITZ

Sammlung Eichendorff-Museum, Wangen i.Allg. In: Aurora 14, vor S. 65.

Abbildung 2. Schloss Lubowitz.



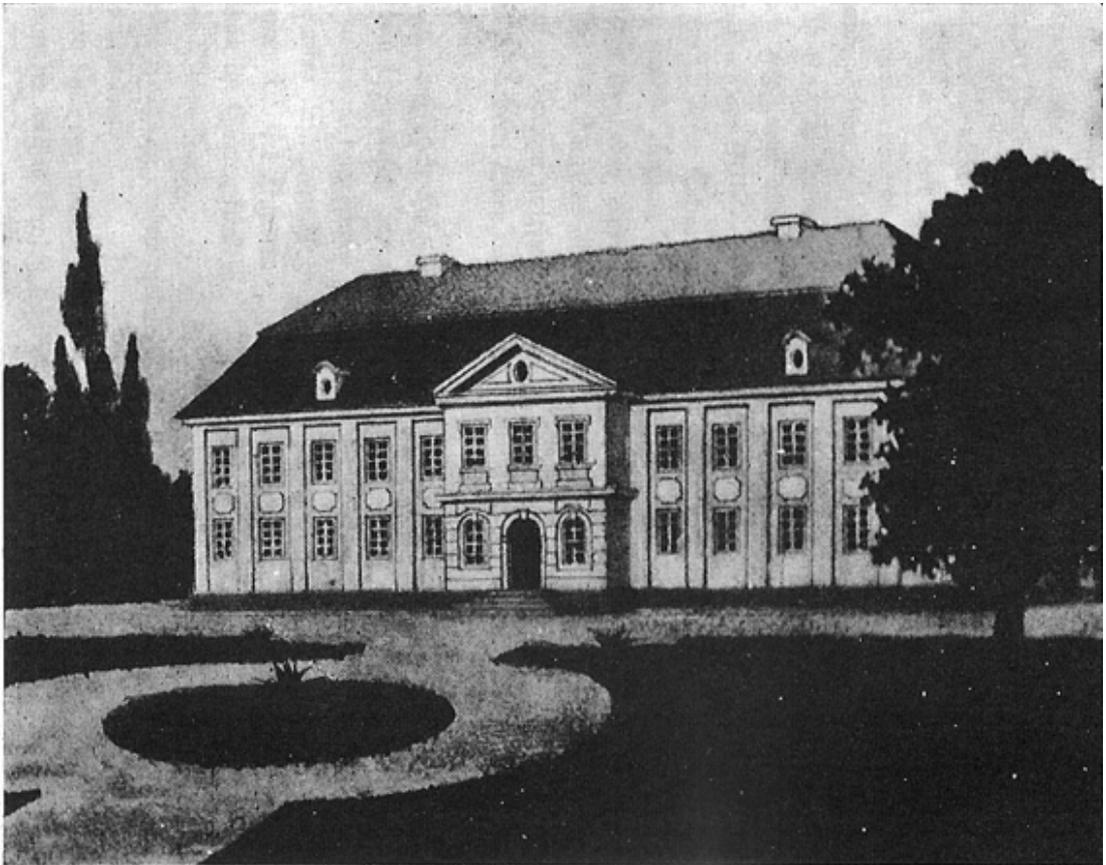
Eichendorffs Geburtsstätte Schloss Lubowitz bei Ratibor 189.

Abbildung 3. Ort Lubowitz.



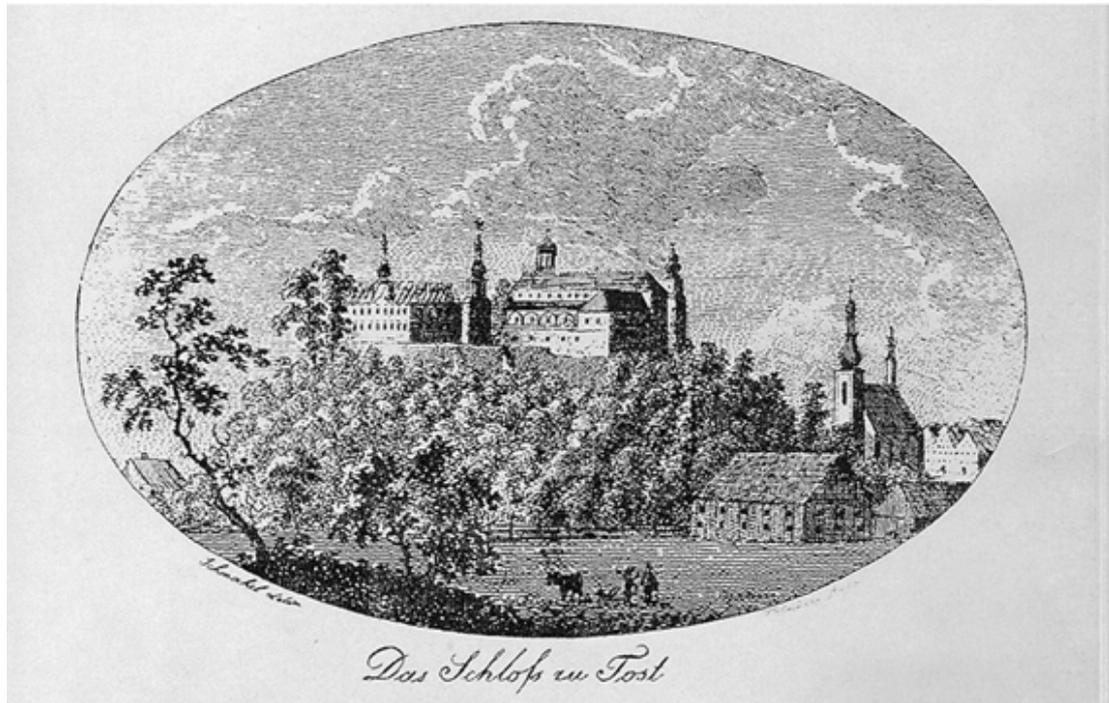
Ratibor, Mitte 19. Jahrhundert. Im Vordergrund alter Weg nach Lubowitz. Zeitgenöss. farb. Lithographie. Sammlung Bundeshaus Berlin. In: Aurora 14, nach S. 64.

Abbildung 4. Altes Schloss Lubowitz.



Schloss Lubowitz zur Zeit der Eichendorffs. In: Aurora 1, nach S. 16.

Abbildung 5. Schloss und Umgebung Tost.



Das Schloß zu Tost, gezeichnet von J. Schnabel. Aus der Wochenschrift „Der Breslauer Erzähler“, 1808, Nr. 9. In: Aurora 6, nach S. 16, und Aurora 27, nach S. 48.

Abbildung 6. Schloss und Weiher, Schloss Nordkirchen.



Abbildung 7. Schloss und Wallgraben, Schloss Nordkirchen.



Abbildung 8. Schloss und Garten, Schloss Nordkirchen.



Abbildung 9. Schloss und Broderie-Parterre, Schloss Nordkirchen.



Abbildung 10. Schloss und Brücke mit Wallgraben (unter der Treppe), Schloss Nordkirchen.



Abbildung 11. Schloss und Broderie-Parterre, Schloss Nordkirchen.



8. Literaturverzeichnis

Lexikalische Quellen:

- Bedeutungswörterbuch

Duden. Bedeutungswörterbuch. Bd. 10, 2. Aufl. Mannheim, Wien, Zürich 1985

- Deutsch-Akkadisches Wörterbuch

Kämmerer, Thomas; Schwiderski, Dirk: Deutsch-Akkadisches Wörterbuch. Bd. 254. Münster 1998

- Fremdwörterbuch

Duden. Fremdwörterbuch. Bd. 5, 5. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1990

- Goldmann Lexikon

Goldmann Lexikon, Bd. 1 - 24. Gütersloh 1998

- Herkunftswörterbuch

Duden. Herkunftswörterbuch. Bd. 7, 2. Aufl. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1997

- Kalusok / Uerscheln 2003

Kalusok, Michaela; Uerscheln, Gabriele: Wörterbuch der europäischen Gartenkunst. Stuttgart 2003

- Sachwörterbuch der Mediävistik

Dinzelbacher, Peter, Hrsg.: Sachwörterbuch der Mediävistik. Stuttgart 1992

- Westermann Geschichtsatlas

Birkenfeld, Wolfgang: Westermann Geschichtsatlas. Politik, Wirtschaft, Kultur. Braunschweig 1973

Primärquellen:

- Ausgewählte Werke

Eichendorff, Joseph von: Ausgewählte Werke. Trautwein Klassiker-Edition. 1996
(ohne Angabe des Erscheinungsortes)

- Dürande

Eichendorff, Joseph von: Das Schloss Dürande. (Reclam) Stuttgart 2004/2008

- Marmorbild

Eichendorff, Joseph von: Das Marmorbild. (Reclam) Stuttgart 2004

- Taugenichts

Eichendorff, Joseph von: Aus dem Leben eines Taugenichts. Düsseldorf 2000

Sekundärquellen:

- Apel 1983

Apel, Friedmar: Die Kunst als Garten. Heidelberg 1983

- Bazin 1990

Bazin, Germain: DuMont's Geschichte der Gartenkunst. Köln 1990

- Bernsmeier 2000

Bernsmeier, Helmut: Literaturwissen für Schule und Studium. Joseph von Eichendorff. Reclam. Stuttgart 2000

- Bunzel 2010

Bunzel, Wolfgang: Romantik. Epoche – Autoren – Werke. Darmstadt 2010

- Die Bibel

Die Bibel. Katholische Bibelanstalt. Stuttgart 1980. Druck und Einband 2006

- Eberhardt 1987

Eberhardt, Otto: Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs. Heidelberg 1987

- Garber 2001

Garber, Jörn: „Arkadien“ im Blickfeld der Aufklärungsethnologie. Anmerkungen zu Georg Forsters Tahiti-Schilderung.

In: Oesterle, Günther; Tausch, Harald, Hrsg.: Der imaginierte Garten. Göttingen 2001

- Gerndt 1981

Gerndt, Siegmund: Idealisierte Natur. Die literarische Kontroverse um den Landschaftsgarten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Stuttgart 1981

- Geschichtliche Weltkunde Bd. 1

Hug, Wolfgang; Busley, Hejo: Geschichtliche Weltkunde Bd. 1. Frankfurt am Main 1979

- Geschichtliche Weltkunde Bd. 2

Hug, Wolfgang; Busley, Hejo; Danner, Wilfried: Geschichtliche Weltkunde Bd. 2. Frankfurt am Main 1977

- Goodbody 1984

Goodbody, Axel: Natursprache. Ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik. Hrsg.: Trunz, Erich; Lohmeier, Dieter. Kieler Studien zur deutschen Literaturgeschichte. Bd. 17. Neumünster, Wachholtz 1984

- Gössmann 1995

Gössmann, Wilhelm, Hrsg.; Schüllner, Theresa: Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung. Paderborn 1995

- Grimms Märchen

Grimms Märchen. (Schweiz) Geneva 1996.

- Grunewald 1986

Grunewald, Eckhard: Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts. Text und Materialien.

In: Biermann, Heinrich, Hrsg.; Schurf, Bernd, Hrsg.: Stationen der Literatur. Düsseldorf 1986

- Kalusok 2003

Kalusok, Michaela: Gartenkunst. Du Mont Buchverlag. Köln 2003

- Krafft Ligniez 2003

Krafft Ligniez, Rolf: Das Bild des Dichters in Eichendorffs Lyrik. München 2003

- Kremer 2007

Kremer, Detlef: Romantik. Lehrbuch der Germanistik. Stuttgart 2007

- Krüger 2001

Krüger, Reinhard: Vaux-le-Vicomte, Versailles und die unendliche Welt im absolutistischen Frankreich oder: inszenierte Natur als Fortsetzung der Politik mit gartenbautechnischen Mitteln.

In: Oesterle, Günther; Tausch, Harald, Hrsg.: Der imaginierte Garten. Göttingen 2001

- Kunicki 2009

Kunicki, Wojciech, Hrsg.: Joseph von Eichendorff in unseren Tagen. Leipzig 2009

- Lektüreschlüssel 2001

Pelster, Theodor: Lektüreschlüssel. Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. 2001 Stuttgart

- Lindemann 1980

Lindemann, Klaus: Eichendorffs Schloss Dürande. Konservative Rezeption der Französischen Revolution. Paderborn 1980

- Lüthi 1996

Lüthi, Max; Rölleke, Heinz [Bearb.]: Märchen. Stuttgart 1996

- Mühlher 1961

Mühlher, Robert: Natursprache und Naturmusik bei Eichendorff. Würzburg 1961

- Niedermeier 2001

Niedermeier, Michael: Nützlichkeit und Mysterien der Mutter Natur. Pädagogische Gärten der Philanthropen.

In: Oesterle, Günther; Tausch, Harald, Hrsg.: Der imaginierte Garten. Göttingen 2001

- Oesterle / Tausch 2001

Oesterle, Günther; Tausch, Harald, Hrsg.: Der imaginierte Garten. Göttingen 2001

- Sarkowicz 2001

Sarkowicz, Hans, Hrsg.: Die Geschichte der Gärten und Parks. Frankfurt a.M. und Leipzig 2001

- Schau 1970

Schau, Albrecht: Märchenformen bei Eichendorff. Freiburg 1970

- Schmökel 1955

Schmökel, Hartmut: Das Land Sumer. Die Wiederentdeckung der ersten Hochkultur der Menschheit. Stuttgart 1955

- Schultz 1984

Schultz, Hartwig: Erläuterungen und Dokumente. Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Stuttgart 1984

- Tepe 2007

Tepe, Peter: Kognitive Hermeneutik. Würzburg 2007

- Tepe 2009

Tepe, Peter; Rauter, Jürgen; Semlow, Tanja: Interpretationskonflikte am Beispiel von

E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Würzburg 2009

- Wehrli 1997

Wehrli, Max: Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter. Reclam. Stuttgart 1980 / 1997

- Wettstein 1975

Wettstein, Martin: Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs – Form und Sinn. Zürich 1975

Abbildungen

- Abbildungen 1 bis 4

Regener, Ursula : Eichendorff-Gesellschaft e.V., Universität Regensburg, Institut für Germanistik. Regensburg

(Anmerkung: Die Gesellschaft hat sich inzwischen aufgelöst)

Erreichbar über:

<http://www.uni-regensburg.de/sprache-literatur-kultur/germanistik-ndl-1/regener/eichendorff-forum/index.html>

- Abbildung 5

Tauch, Ralf: Privatbesitzer der Kopie der Ansichtskarte. Düsseldorf

- Abbildungen 6 bis 11

Horn, Robert: Eigene Fotos, erstellt beim Besuch des Schlosses Nordkirchen. Münster 2011