Das romantische Zwischenreich der Geschlechter

Adelige Frauen in Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart«

Frank Becker/Elke Reinhardt-Becker

Einleitung

1812, als Eichendorffs das Manuskript seines Romans »Ahnung und Gegenwart« abschloss, stand Napoleon im Zenit seiner Macht. Große Teile Europas wurden von ihm beherrscht bzw. kontrolliert; mit einer Armee von mehreren hunderttausend Soldaten machte er sich nach Russland auf, um auch den Zaren dazu zu zwingen, sich seinem politischen Willen zu fügen. Erst am Ende dieses Jahres brachte die Niederlage in Russland die Wende; 1813 begannen die Befreiungskriege, die dem antinapoleonischen Lager neue Hoffnung gaben und einige Zeit später den Sturz Napoleons besiegelten.

1812 jedoch waren Überlegungen zu einer politischen Wende in Europa nur graue Theorie. Sie wurden von oppositionellen Politikern, aber auch von Literaten wie dem schriftstellerisch ambitionierten Jurastudenten Joseph von Eichendorff angestellt. Eichendorff entstammte einer verarmten schlesischen Adelsfamilie und war gläubiger Katholik. Diese Konfessionszugehörigkeit brachte ihn in eine gewisse Distanz zu der propreußischen Haltung anderer patriotischer Intellektueller im deutschen Sprachraum. Wie viele Katholiken seiner Zeit empfand Eichendorff großdeutsch und sah eher in Wien als in Berlin den politisch-geografischen Bezugspunkt seines Denkens.

Eine Befreiung des deutschsprachigen Raums von der Herrschaft Napoleons konnte aber nur gelingen, so Eichendorffs Überzeugung, wenn ihr ein politisch-sozialer Wandel, eine ›Erneuerung‹ der deutschen Länder vorausginge. Dabei hatte er vor allem die Gesellschaftsschicht im Blick, der er selbst angehörte: die Aristokratie. Diese hatte in den Jahren zuvor nicht nur politisch versagt, indem sie die Interessen ihrer Teilstaaten über die Reichsinteressen stellte, sondern auch einen Lebensstil gepflegt, der sie von der Bevölkerung trennte. Daher fehlte jener weltanschaulich-moralische Konsens, der unter den Bedingungen der nachrevolutionären Zeit die Voraussetzung für eine gemeinsame, auch militärische Kraftanstrengung bildete.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

In der Vergangenheit hatte die Religion für einen solchen Konsens gesorgt; sie hatte alle sozialen Schichten auf dieselben Werte und Normen verpflichtet. Die unter anderem von der Aufklärung ausgelöste Krise der Religion seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand dieser angestammten Rolle entgegen. Außerdem hatte der galante Lebensstil des Adels gerade die bürgerliche Öffentlichkeit provoziert, die damit nicht nur Areligiosität, sondern auch Dekadenz in Verbindung brachte.

Die Adelsreform, die Eichendorff vorschwebte, ruhte mithin im Wesentlichen auf drei Säulen. Erstens musste die Aristokratie zu einem vaterländischen Denken finden. Politische Bündnisse mit auswärtigen Herrschern, die die eigene Machtstellung verbesserten, aber zulasten des Reiches gingen, hatten als Verrat zu gelten. Stattdessen sollten Adelige sogar Opfer bringen, wenn die Interessen Deutschlands es verlangten. So ging Eichendorff selbst mit gutem Beispiel voran, als er sich 1813 als Kriegsfreiwilliger den Lützower Jägern anschloss. Zweitens forderte er einen neuen moralischen Konsens in der Gesellschaft auf religiöser Grundlage, wofür freilich die Religion verändert werden musste. Die alte amtskirchlich gebundene Religiosität war vielfach kompromittiert und hatte durch die Ereignisse der Französischen Revolution und der Säkularisation in Deutschland viel von ihrer Autorität eingebüßt; an ihre Stelle sollte eine in der Gefühls- und Erfahrungswelt des Individuums wurzelnde Naturreligiosität treten. Drittens musste mit der religiösen eine moralische Erneuerung einhergehen. Nur, wenn der Adel sich verbürgerlichte, konnte er zu einer Kooperation mit den bürgerlichen Schichten finden, wie sie für den nationalen Zusammenhalt erforderlich war. Verbürgerlichung aber meinte zentral die Abkehr von jenem galanten Lebensstil, der in den Jahrzehnten zuvor soviel Kritik auf sich gezogen hatte.[1]

Gegen die Galanterie setzte Eichendorff das neue Liebesideal, das in den Jahren zuvor von seinen romantischen Schriftstellerkolleg*innen entwickelt worden war. Friedrich Schlegels 1799 veröffentlichter Roman »Lucinde« ist oft als die »Geburtsurkunde« dieses Ideals bezeichnet worden. In den literarischen Texten wurde eine Form der Liebe modelliert, die sich dauerhaft und exklusiv auf einen einzelnen Menschen richtete, mit dem ein wechselseitiges Totalverstehen möglich war. Wie dieses Totalverstehen funktionieren konnte, war dabei strittig. Autoren wie Friedrich Schlegel und Sophie Mereau-Brentano gingen davon aus, dass nur eine weitgehende Gleichheit von Mann und Frau die Fähigkeit zur Perspektivübernahme schafft. Hier

1 Zu Leben und Werk Eichendorffs siehe Günther Schiwy: Eichendorff: Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie, München 2000; Hermann Korte: Joseph von Eichendorff, 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007 und Hartwig Schultz: Joseph von Eichendorff. Eine Biografie, Leipzig/Frankfurt a.M. 2007. Jüngst mit vielen Einlassungen zur Biografie des Dichters auch Nikolas van Essenberg: Romantik im Spannungsfeld von Konfessionalisierung und Nationalisierung. Das Spätwerk Joseph von Eichendorffs (1837–1857), Göttingen 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

verband sich das romantische Konzept gleichsam mit der Forderung nach weiblicher Emanzipation. Einige Romantiker*innen versuchten diesem Leitbild auch in der Realität zu folgen. Autorinnen wie Dorothea Schlegel und Sophie Mereau-Brentano strebten berufliche Selbständigkeit und hohe Bildung an, um ihren Partnern auf Augenhöhe zu begegnen. Clemens Brentano und auch Eichendorff hingegen favorisierten ein anderes Modell. Sie sahen die Persönlichkeit des Mannes, der aktiv in der Welt stehen musste, als schon durch seine soziale Rolle bzw. Berufsrolle deformiert an. Um als Ganzes wiederhergestellt zu werden, brauchte er den Gegenpart einer »Naturfrau«, deren Persönlichkeit die Ganzheit bewahrte, weil ihr die aktive Teilnahme am öffentlichen Leben, auch und vor allem eine Berufsrolle, erspart blieb.[2]

Damit fügte sich das Ideal der Naturfrau in jenen Prozess der Polarisierung der Geschlechtscharaktere ein, der von der Forschung mit der Verbürgerlichung europäischer Gesellschaften seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht wird.[3] Gerade ihre Unterschiedlichkeit sorgte für die Anziehung zwischen Mann und Frau, denn nur gemeinsam konnten sie ein Vollständiges werden. Der Mann suchte die ›Heilung‹ durch die Frau in der Privatsphäre, und die Frau brauchte die Arbeit (und den Schutz) des Mannes, um in dieser Sphäre verbleiben zu können, die es ihr erlaubte, ihr Wesen unbeschädigt zu bewahren.

In seinem Zeitroman »Ahnung und Gegenwart« lässt Eichendorff adelige Frauen auftreten, die mit diesem bürgerlichen Lebens- und Liebesideal konfrontiert werden.[4] Während die adeligen Männer im Roman daran gemessen werden, inwiefern sie das neue Ideal der ›natürlichen‹ Religiosität (und eine damit verbundene, ›natürliche‹ Kunst) goutieren, und ob sie eine vaterländische Gesinnung entwickeln, also zum Beispiel an den ausführlich geschilderten antinapoleonischen Kämpfen des Jahres 1809 teilnehmen, besteht die Herausforderung für die Aristokratinnen vor allem darin, die neue Geschlechterrolle anzunehmen, die ihnen das polarisier-

2 Siehe Elke Reinhardt-Becker: Seelenbund oder Partnerschaft. Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. New York/Frankfurt a.M. 2005.

3 Karin Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart 1976, S. 363–393.

4 Zur gattungstheoretischen Einordnung siehe Helmut Koopmann: Allegorisches Schreiben in der Romantik. Zu Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, in: Jutta Osinski (Hg.): Aspekte der Romantik, Kassel 2001, S. 51–72, hier S. 59f. Zu »Ahnung und Gegenwart« als Gegenmodell zum klassischen Bildungsroman siehe Rolf Selbmann: Der deutsche Bildungsroman, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1994, S. 87–90.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

te Modell zuweist.[5] Im 18. Jahrhundert hatten die Frauen des Adels viele Freiheiten genossen, die ihre Geschlechtsgenossinnen aus den bürgerlichen Schichten nicht kannten: Sie hatten über Männer bestimmen (wenn sie z.B. als Herrscherinnen inthronisiert wurden wie Kaiserin Maria Theresia von Österreich und Zarin Katharina die Große von Russland), umfassende Bildung erwerben und sich durchaus auch in aktiv-initiativer Form am galanten Liebesspiel beteiligen können. In wichtigen Bereichen des Lebens existierte beim Adel also in der Tradition des Ancien Régime keine so klare Trennung von Frauen- und Männerrolle; das bürgerliche Modell war in diesem Sinne hochgradig restriktiv.

Ein Beobachter, der in diesem Sinne für Geschlechterrollen und ihre (Un-)Verbindlichkeit sensibilisiert ist, wird bei einem Blick auf die weiblichen Figuren in Eichendorffs Roman sogleich stutzig. Alle adeligen Frauen, für die gilt, dass sie sich nach den Vorstellungen der Zeit noch im passenden Alter für eine Liebesbeziehung befinden, wechseln vorübergehend oder ständig von der Frauen- zur Männerrolle. Da es sich um insgesamt sechs solcher Personen handelt – Rosa, Romana, Marie (die bei unklarer Herkunft ebenfalls dem Adel zugerechnet werden muss, weil sie von Leontin und Rosa quasi adoptiert wird, jedenfalls auch zu adeligen Gesellschaften Einladungen erhält), Julie, Angelina und Erwine –, ist dieser Befund besonders bemerkenswert. Die männlichen Protagonisten hingegen sind weit davon entfernt, in die Frauenrolle zu wechseln. Für den männlichen Adel verändert sich in Eichendorffs Fiktion durch das polare Modell offensichtlich wenig – es sind die Frauen, die mit einem neuen Verhaltensideal konfrontiert werden, und sie reagieren darauf, indem sie ihre Geschlechterrolle verlassen.[6] Wie und aus welchen Gründen dies geschieht, variiert allerdings deutlich. Auch die Wahrnehmung des Rollenwechsels durch die anderen Romanfiguren und die Perzeption, die von Fall zu Fall dem Leser nahegelegt wird, sind unterschiedlich.[7] Die Figuren und ihre Lebensgeschichten müssen

5 Zu den Naturdichtern in »Ahnung und Gegenwart« siehe die umfassende Studie von Martina Steinig: »Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder…«. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« und Joseph von Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, Berlin 2006.

6 Dass es um 1800 auch gegenläufige Tendenzen gab, hat jüngst Patricia Kleßen nachgewiesen. Vgl. dies.: Adelige Selbstbehauptung und romantische Selbstentwürfe. Die ›queeren‹ Inszenierungen Herzog Augusts von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772-1822), Frankfurt a.M./New York 2022.

7 Diese Formen der Beobachtung, präziser formuliert: Außenbeobachtung, sind für die folgende Untersuchung zentral. Personen, die ihre Geschlechterrolle wechseln, sind für Außenstehende oftmals ambig – es gelingt nicht, eindeutig zwischen A oder B, hier: Mann oder Frau, zu unterscheiden. Mit dieser Fokussierung der Beobachtungsinstanz folgt der Beitrag dem Ansatz der DFG-Forschungsgruppe 2600 »Ambiguität und Unterscheidung. Historisch-kulturelle Dynamiken« an der Universität Duisburg-Essen. Siehe https://www.uni-due.de/forschungsgruppe_2600/ (zuletzt 06.02.2024).

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

also je einzeln interpretiert werden, bevor abschließend eine Gesamtdeutung versucht wird.

Das Tableau der adeligen Frauen

Rosa

Der Roman erzählt im Wesentlichen die Erlebnisse des Grafen Friedrich, der sich nach seinem Studium zu einer Bildungsreise aufmacht und zunächst eine romantische Alpenlandschaft zwischen Donau und Rhein durchquert. Die erste junge Frau, der er dabei begegnet, ist die Gräfin Rosa. Man bemerkt einander in Booten auf der Donau. An einer gefährlichen Passage, einem Wirbel, begegnen sich die Blicke der beiden: »Er [Friedrich] fuhr innerlichst zusammen. Denn es war, als deckten ihre Blicke plötzlich eine neue Welt von blühender Wunderpracht, uralten Erinnerungen und nie gekannten Wünschen in seinem Herzen auf.«[8] Die tiefe Ansprache des innersten Gefühls durch den Anblick Rosas führt sie als mögliche romantische Geliebte ein. Ihre Neigung zur gefährlichen Natur – sie »sah unverwandt in den Wirbel«[9] anstatt auf das hohe christliche Kreuz, das auf einem Felsen in der Mitte des Stromes stand[10] – weckt jedoch sofort Zweifel an dieser Einschätzung Friedrichs.[11]

Rosa wird von Friedrichs Reisegesellschaft, einer Gruppe Studenten, mit einem frivolen Lied angesungen, das sie quasi dazu auffordert, sich unter den Männern einen Liebhaber für die Nacht auszusuchen. Dieser werde sie am nächsten Morgen ohne ein Gefühl des Bedauerns verlassen und auch von ihr erwarten, dass sie nicht

8 Joseph von Eichendorff: Ahnung und Gegenwart. Sämtliche Erzählungen I, hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach, Frankfurt a.M. 2007, S. 53–382, hier S. 58. Im Folgenden zitiert: AuG.

9 AuG S. 58.

10 Neuhold sieht in diesem »Bild des Menschen zwischen Himmel und Abgrund« die primäre Aussage des Romans (siehe Martin Neuhold: Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman »Die Kronenwächter« im Kontext ihrer Epoche. Mit einem Kapital zu Brentanos »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, Tübingen 1994, S. 296). Und Krauß diskutiert kritisch den weitgehenden Forschungskonsens, das heilige Kreuz zu Beginn des Erzählgeschehens impliziere eine Art »Heilsgewissheit a priori«. Siehe Andrea Krauß: Noch einmal. Eichendorffs Wiederholungen. Zu »Ahnung und Gegenwart«, in: Daniel Müller Nielaba (Hg.): »Du kritische Seele«, Würzburg 2009, S. 127–145, hier S. 131ff.

11 Laut Mahoney deutet Rosas Blick in die Tiefe schon auf ihre »rein irdische Gesinnung« und setzt sie mit »der lockenden Gefahr der Sexualität in Verbindung«. Siehe Dennis F. Mahoney: Joseph von Eichendorff »Ahnung und Gegenwart«, in: Günter Butzer u. Hubert Zapf (Hg.): Große Werke der Literatur XIII, Tübingen 2015, S. 115–128, hier S. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

weine.[12] Am Abend rasten alle gemeinsam in einem Gasthof und es kommt dazu, dass Friedrich in der Nacht auf einem Balkon von Rosa geküsst wird, noch bevor sie ein Wort gewechselt haben. Am Morgen erscheint dem Grafen alles wie ein wilder Traum und aus seinem glücklichen Herzen heraus dichtet und komponiert er ein Lied für den Augenblick, in dem er die Abwesenheit der Geliebten vorwegnimmt, aber ein glückliches Ende für seine Liebessehnsucht imaginiert; denn der letzte Vers lautet: »Sie wird doch noch mein!«[13] Offenbar sieht sich der Graf in einer Liebesbeziehung mit der jungen Frau. Rosa hingegen verlässt den Gasthof am nächsten Morgen ohne Abschiedswort. Die Geschlechterrollen, die im Studentenlied vorgesehen sind, in dem der Mann die Frau verlässt, werden umgekehrt. Gleichzeitig wird Rosa als Vertreterin des alten Adels markiert. So ist es wenig überraschend, dass sich der liebeskranke Friedrich, der ihr folgt, im Wald, der »immer dunkler und dichter« wird, in dem »unzählige Waldvögel (…) in lustiger Verwirrung durcheinander (…) zwitscher(.)n«[14] in einer undurchdringlichen »Rabennacht« wiederfindet, in der er völlig die Orientierung verliert und fast von Räubern ermordet wird.

Die indirekt an seiner Rettung beteiligte Rosa zeigt durch ihr Verhalten auch später immer wieder, dass sie nicht die Richtige für ihn ist. Als er ihr seine Lebensgeschichte erzählt, wozu sie ihn selbst aufgefordert hatte, lacht sie an den falschen Stellen und schläft sogar ein, als er ihr von seinem zentralen religiösen Erweckungserlebnis berichtet.[15] Dies ist umso bedeutsamer, als das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte nicht nur eine zentrale Vorschrift der romantischen Liebe ist, die keine Geheimnisse zwischen den Liebenden duldet und wechselseitige Vertrauensbeweise fordert, sondern das Erzählen der Lebensgeschichte auch die wichtige Funktion hat, Individualität zu konstruieren: Im Erzählen von sich schafft der Liebende ein Bild seiner selbst. Das Verhalten Rosas wird so zur Vorausdeutung darauf, dass Friedrich sein Ich, seine Erfüllung, seinen Lebensweg nicht in der Liebe

12 Siehe AuG S. 59f. Zur Rolle der Gedichte im Roman siehe Natalie Binczek: Kommunikative Vernetzungen. Gedicht und Erzählung in Joseph von Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart« und »Das Schloß Dürande«, in: Matthias Buschmeier (Hg): Textbewegungen 1800/1900, Würzburg 2007, S. 302–321; Hans Eichner: Zur Integration der Gedichte in Eichendorffs erzählender Prosa, in: Aurora 41 (1981), S. 7–21; Stefan Diebitz: Lyrik im epischen Zusammenhang. Ein Versuch, Funktion und Sinn der Lyrik in »Ahnung und Gegenwart« näher zu bestimmen, in: Aurora 47 (1987), S. 88-100.

13 Siehe AuG S. 64. Zum Gedicht/Lied »Erwartung« im Romankontext vgl. Binczek: Eichendorff, S. 305–308.

14 AuG S. 66.

15 Ebenda. S. 99–109. Zur misslingenden Kommunikation zwischen Friedrich und Rosa siehe Kauß: Wiederholungen, S. 134f.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

finden wird, wie andere Helden romantischer Romane.[16] Ihm bleibt die Begegnung mit der Naturfrau, die dies leisten könnte, verwehrt.

Als Friedrich am ersten Morgen, nachdem er Rosa in die Residenzstadt gefolgt ist und seine geliebten Wälder verlassen hat, »aus dem Fenster in das verwirrende Treiben der mühselig-drängenden, schwankenden Menge« blickt und es ihm so ist, »als könnte er hier nicht beten«, sehnt er sich mit »doppelter Liebe nach den Augen der Geliebten, aus denen uns die Natur wieder wunderbar begrüßt, wo wir Ruhe, Trost und Freude wiederzusehen wähnen«[17]. Aber seine geliebte Rosa hat diese Reinheit längst durch ihren Aufenthalt am Hof verloren – oder hatte sie nie. Es ist also nicht nur der Zufall, der sie gerade fortreiten lässt, als er an ihrem Hause ankommt, der ihm das gewünschte Erlebnis verweigert, nein, Rosa kann es ihm ohnehin nicht mehr bieten.

Die Sehnsucht nach einem natürlichen Zustand bleibt bestehen, wie ja schon seit der Empfindsamkeit die Flucht in die Natur als Möglichkeit begriffen wurde, dem Einzelnen ein authentisches Ich-Erlebnis zu verschaffen. Eine Frau, die diese Sehnsucht erfüllen kann, die den Mann als Naturfrau und/oder Hausfrau zu seinem natürlichen und/oder ganzen Ich führen kann, benötigt bestimmte Eigenschaften. Sie muss einen Kontrast bilden zur rationalen, funktionsorientierten Welt des männlichen Geschlechts. Und so wird einer starken Männlichkeit eine sanfte Weiblichkeit gegenübergestellt. Die mit Fantasie begabte Frau[18] ist gefühlsbetont[19], intuitiv[20], zart[21] und bei gebildetem Verstand noch kindlich[22] (natürlich). Der Mann hingegen ist starken Sinnes[23], rational, zur Reflexion fähig[24] und der Beschützer der Frau.[25] Der Mann ist es also, der als Verstandesmensch in die Welt

16 So wie Julius aus Friedrich Schlegels »Lucinde« (1799) oder Godwi aus Clemens Brentanos »Godwi oder das steinerne Bild der Mutter« (1801).

17 AuG S. 186. Zum Gegensatz zwischen Natur und Gesellschaft in »Ahnung und Gegenwart« siehe auch Jochen Hörisch: »Larven und Charaktermasken.« Zum elften Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hg.): Eichendorff und die Spätromantik, Paderborn 1985, S. 27–38, hier 27f.

18 Sophie Mereau-Brentano: Elise [1800], in: dies.: »Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt«. Gedichte und Erzählungen, hg. u. kom. v. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 88.

19 Sophie Mereau-Brentano: Amanda und Eduard [1803], in: dies: Das Blüthenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane, hg. u. kom. v. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 95.

20 Sophie Mereau-Brentano: Amanda, S. 117.

21 Ludwick Tieck: William Lovell [1795/96], Stuttgart 1986, S. 106.

22 Huber, Therese: Die Familie Seldorf [1895], Hildesheim 1989, S. 26f.

23 Mereau-Brentano: Elise, S. 88.

24 Mereau-Brentano: Amanda, S. 117.

25 Huber: Seldorf, S. 76f.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

geht, dort ›erkrankt‹, in sein Haus zurückkehrt und sich von seiner gefühl- und verständnisvollen Frau heilen lässt.[26] Rosa entspricht diesem Bild in keiner Weise.

Die Entfremdung des Paares schreitet voran, die Liebenden verpassen sich immer wieder. Auch ein Wiedersehen außerhalb der Residenz, in den »ewigen Wäldern« und »alten Burgen« am »königlichen Rhein«[27] bleibt unzulänglich, weil Friedrich, in Begleitung seines Freundes Leontin und des Knabens Erwin[28], seine Angebetete gar nicht erkennt – sie hat sich als Jäger verkleidet. Dabei befindet sie sich in der Gesellschaft Romanas, die in Friedrichs (Liebes-)Leben ebenfalls eine Rolle spielt bzw. spielen wird. Der Leser wird über die Maskerade im Unklaren gelassen, erhält allerdings Hinweise, die die Geschlechtszugehörigkeit der Jäger ambig machen: Beiden fehlt der feste Tritt auf einem steinigen Weg[29], bei einem festlichen Beisammensein auf dem Dorfplatz wird einem von ihnen von einem Mädchen ein »geflochtener Kranz von hellroten Rosen«[30] ins Haar gesteckt und Romana übernimmt die Rolle »der Hexe Loreley«, als sie im Duett mit Leontin ein »Lied über ein am Rheine bekanntes Märchen«[31] singt.

Die Adaption von Clemens Brentanos Ballade »Zu Bacharach am Rhein«, die zuerst in dessen Roman »Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter« (1801/2) abgedruckt wurde[32] und schon zeitgenössisch zu vielen Nachdichtungen führte, so auch durch Heinrich Heine 1824, der wie Eichendorff den Gattungsbegriff Märchen verwendet, obwohl es sich weder um eine Sage noch um ein Märchen handelt[33], verdoppelt auf der narrativen Ebene den Geschlechtertausch. Leontin, in der Rolle des mutigen Reiters, will eine Schöne, die augenscheinlich von hohem Stand ist – »(s)o reich geschmückt ist Roß und Weib«[34] –, und durch den dunklen und gefährlichen Wald reitet, retten und als Braut heimführen. Der bekränzte Jägersbur-

26 Für Mann repräsentiert die Frau die Poesie (Natur und Fülle), der Mann die Philosophie (Freiheit und Einheit). Siehe Otto Mann: Der junge Friedrich Schlegel. Eine Analyse von Existenz und Werk, Berlin 1932, S. 191. Bei Pikulik steht die romantische Frau dem Leben und dem Ursprünglichen näher, sie ist kindhaft und mütterlich. Siehe Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung, München 1992, S. 172.

27 AuG S. 245.

28 Der Knabe Erwin ist eigentlich das Mädchen Erwine. Im Folgenden werden beide Namen – je nach Romankontext – benutzt. Auf einer analytischen Ebene wird durch die Schreibweise Erwin(e) auf die Ambiguität der Figur hingewiesen.

29 Siehe ebenda, S. 249.

30 Ebenda, S. 250.

31 Ebenda.

32 Siehe Brentano: Godwi, S. 486–490.

33 Siehe Helga Arend: Die Loreley – Entwicklung einer literarischen Gestalt zu einem internationalen Mythos. In: Liesel Hermes, Andrea Hirschen, Iris Meißner (Hg.): Gender und Interkulturalität. Ausgewählte Beiträge der 3. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz, Tübingen 2002, S. 19–28.

34 AuG S. 250f.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sche Romana antwortet als Loreley, die wegen »der Männer Trug und List« an gebrochenem Herzen leidet, dass Leontin vor ihr fliehen solle: »Du weißt nicht, wer ich bin.« Der vermeintlich starke Mann, der eine Raubehe plant, steht einer viel stärkeren Frau gegenüber, ohne es zu bemerken. Leontin und das männliche singende Ich sind beide gleichermaßen blind für die wirkliche Identität der Sängerin (Romana) und der Besungenen (Loreley). Für den Reiter wird die Begegnung tragisch enden: »Kommst nimmermehr aus diesem Wald!«[35] Für den/die Sänger/in (Romana) scheint das Schicksal jedoch einen anderen Ausgang als den Triumph über den Mann vorzusehen. Nach Ende des Liedes spielt sich folgende Szene ab: »Der Jäger [Romana] nahm nun ein Glas, kam auf sie los und trank Friedrich'n keck zu: Unsere Schönen sollen leben! Da zersprang der Römer des Jägers klingend an dem seinigen. Der Jäger erblaßte und schleuderte das Glas in den Rhein.«[36]

Als alle beschließen, gemeinsam in der Nacht auf dem Rhein zur Residenz zurückzufahren, zögert der ruhigere Jägersbursche (Rosa), während der andere (Romana) »schaukelnd und gefährlich auf dem Rande des Kahnes« sitzt.[37] Letztlich ist es Erwin, selbst ein als Knabe verkleidetes Mädchen, der/das in einem günstigen Moment – ein Blitz erleuchtet deren Gesicht – Rosa erkennt und damit die Identität der Gräfin auch den Leser*innen offenbart.[38] Als Motiv für den Kleidertausch kommt zunächst nur reiner Mutwille in Betracht: Die beiden Abenteuerinnen genießen es, frei durch die Gegend zu streifen, (Jagd-)Waffen zu gebrauchen, im Dorf zu feiern und öffentlich Alkohol zu trinken – was ihnen als Frauen, jedenfalls ohne männliche Begleitung, nicht gestattet wäre. Rosa erweist sich in der Perspektive der anderen Romanfiguren und gewiss auch der meisten zeitgenössischen Rezipient*innen wiederum, ähnlich wie bei ihrem Umgang mit Friedrich, als übermäßig kess und ›leichtsinnig‹.

Friedrich, der mittlerweile selbst Zweifel an der Tugend der Geliebten hegt, denn er hat sie in den Armen eines anderen, unbekannten Mannes gesehen[39], wird aber-

35 AuG S. 250f. Zur Interpretation des Gedichts siehe auch Ralf Simon: Eichendorff. Der Baum der Sprache (Lorelay), in: ders.: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke, München [u.a.] 2011, S. 155–169; Alexander von Bormann: Das zertrümmerte Alte. Zu Eichendorffs Lorelei-Romanze »Waldgespräch«, in: Wulf Segebrecht (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 3: Klassik und Romantik, Stuttgart 1984, S. 306–319; Peter von Matt: Die Loreley im Walde. Joseph von Eichendorff »Waldesgespräch«, in: ders.: Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte, München 2009, S. 76–78; Stefan Nienhaus: »Waldessprache«. Anmerkungen zu zwei Gedichten Joseph von Eichendorff, in: Andreas Gößling (Hg.): Critica poeticae, Würzburg 1992, S. 205–217.

36 AuG S. 251.

37 Ebenda, S. 252.

38 Siehe ebenda, S. 253.

39 Siehe ebenda, S. 267.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

mals besonders erschüttert, als er sie auf einer Jagd, zu der Romana auf ihr Schloss eingeladen hat, »in männlichen Jägerkleidern« sieht.[40] Die Jagd steht für Krieg, für Eroberung, für Männlichkeit, und durch ihre Maskerade eignet sich Rosa diese Attribute symbolisch an. Friedrichs Irritation steigert sich noch, als er während des Jagdausflugs »im letzten Wiederscheinen der Abendsonne (…) in höchster Einsamkeit an seine Flinte gelehnt« ein Lied vernimmt, von dem er sich angesprochen fühlt, »denn es kam ihm nicht anders vor, als sei er selber mit dem Lied gemeint.« Es ist ein Warnlied, wahrscheinlich von Romana gesungen, deren Stimme Friedrich aber nicht erkennt: »Hast ein Reh Du, lieb vor andern,/Laß es nicht alleine grasen, Jäger zieh'n im Wald und blasen,/Stimmen hin und wieder wandern.//Hast Du einen Freund hienieden,/Trau' ihm nicht zu dieser Stunde,/Freundlich wohl mit Aug' und Munde, sinnt er Krieg im tück'schen Frieden.«[41] In dem Reh erkennt Friedrich wohl seine Rosa, den Nebenbuhler, der sich als Freund tarne, kann er nicht zuordnen. Als er um einen Felsen geht, erblickt er plötzlich Rosa »in ihrer **Jägertracht**«. Sie erschrickt vor ihm, flieht und springt »wie ein aufgescheuchtes **Reh**, ohne der Gefahr zu achten, von Klippe zu Klippe die Höhe hinab, bis sie sich unten im Wald« verliert.[42] Im Abstand von fünf Zeilen, vom einen auf den nächsten Satz wird die symbolische Zuschreibung gewechselt – ein Verfahren, das Eichendorff immer wieder anwendet.

Während Friedrich versucht, Rosa wiederzufinden, wobei er ohne Orientierung immer weiter reitet und »der Wald und die Nacht kein Ende«[43] nehmen, wird die Gesuchte vom Prinzen auf dessen Jagdschloss gebracht, wo er ihr seine »lange heimlich genährte Sehnsucht«, seine Liebe gesteht und sie küsst. »Halb gezwungen, halb verführt, folgt sie ihm«.[44] Die spätere Ehe der beiden scheint Rosas Interesse ge-

40 Ebenda, S. 268.

41 Ebenda, S. 270. Hörisch erkennt in dem Gedicht »Zwielicht« die Mahnung vor einer heillosen Welt, der nur noch mit Beschwörungen beizukommen sei. Siehe Hörisch: »Larven und Charaktermasken«, S. 37. Zur Interpretation des Gedichts auch Ingeborg Scholz: Das Motiv der Verfremdung in Texten der Romantik. Tieck »Der blonde Eckbert«. Eichendorff »Zwielicht«, in: Literatur für Leser (1988), S. 251–259; Urs Büttner u. Ines Theilen: Zwielicht: Joseph von Eichendorffs Gedicht im Widerschein ästhetischer und naturwissenschaftlicher Diskurse um 1800, in: dies. (Hg.): Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie, Stuttgart 2017, S. 270–280; Friederike Felicitas Günther: Die Dämmerung als anthropologische Grenzerfahrung. Claudius' »Abendlied« und Eichendorffs »Zwielicht«, in: Jochen Achilles, Roland Borgards, Brigitte Burrichter (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie, Würzburg 2012, S. 67–84; Eckart Kleßmann: Zwielicht, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): 1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Bd. 3. Von Friedrich von Schiller bis Joseph von Eichendorff, 2. Aufl., Frankfurt a.M. [u.a.] 1995, S. 317–321.

42 AuG S. 270f. Hervorhebung F. B./E. R.-B.

43 Ebenda, S. 277.

44 Ebenda, S. 276.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

schuldet, möglichst standeshoch zu heiraten. Damit folgt sie den traditionellen Verhaltensregeln für eine adelige Frau. Dasselbe lässt sich von ihrem lockeren Lebenswandel sagen, der Friedrich das Leben so schwer machte. Doch der Roman lässt dies nicht gänzlich ungestraft. Zuletzt wird Rosa in eben jenem Kloster, das Friedrich am Ende seiner Reise aufnimmt, als Büßerin gezeigt; offenbar hat ihr Lebenswandel ihr dazu Anlass gegeben.[45]

Romana

Rosas Jagdgefährtin, die Gräfin Romana, wird als »tollgewordene Genialität, die in die Männlichkeit hineinpfuscht«[46], in den Erzählkosmos eingeführt, wenn Leontin sie mit diesen Worten seinem Freund Friedrich vorstellt. Romana hatte gerade Leontins Schwester Rosa in die Residenz entführt, die doch eigentlich mit dem Bruder, dem Freund sowie dem Knaben Erwin zu einer gemeinsamen Reise aufgebrochen war. Die Gräfin, eine Verwandte, sei »(e)ine junge Witwe, die nicht weiß, was sie mit ihrer Schönheit und ihrem Geist anfangen soll«[47]. Sie steht für die adelige Hofgesellschaft, in der »treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt«[48] nichts gelten, wie Friedrich resigniert feststellt. Sie verwandle Rosa in eine »Todesbraut«, die »in ein flimmernd aufgeschmücktes, großes Grab steige«[49], wenn sie die Gräfin an diesen Ort der Zügellosigkeit und Oberflächlichkeit begleite.

Romanas normen- und grenzverletzender Charakter ist schon an einem Erlebnis aus ihrer frühen Jugend ablesbar, welches die »Knospe« ihres »Lebenslaufs« enthalte und von dem sie Rosa berichtet. Ihre Familie lebte auf einem einsamen, hoch gelegenen Schloss, das von einem schönen, kultivierten Garten umgeben war, den sie nie verlassen durfte. Als einmal wieder die Jagdhörner erschallen, lässt sie sich in den Wald locken, wo sie einem »wilden Knaben« im Gewand eines Jägers begegnet, der sie auf sein Pferd hebt und küsst. Zur Erinnerung gibt sie ihm einen Ring. Während des langen Winters sehnt sie sich nach ihm und im Frühjahr entdeckt sie ihn jenseits des vom Schmelzwasser stark angeschwollenen Flusses. Er versucht, zu ihr zu gelangen und stürzt ab. Ihre Flucht »aus dem stillen Garten« wird dem jungen Mann zum Verhängnis.[50]

45 Ebenda, S. 368 und 382.
46 Ebenda, S. 115.
47 Ebenda, S. 115.
48 Ebenda, S. 116.
49 Ebenda.
50 Siehe ebenda, S. 182–184.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ihre eigene Kühnheit, ihren Willen zur Freiheit bringt sie in einem Lied zum Ausdruck, das zugleich auf ihr tragisches Ende vorausweist.[51] »Und ich mag mich nicht bewahren!/Weit von Euch treibt mich der Wind,/Auf dem Strome will ich fahren,/von dem Glanze selig blind!/[…] Fahre zu! Ich mag nicht fragen,/Wo die Fahrt zu Ende geht!«[52] Wie ein Mann will sie selbstbestimmt zu ihrer Lebensfahrt aufbrechen, den Eltern und den Begrenzungen des eigenen Geschlechts, das für die Frauen den Garten und nicht die Eroberung der Wildnis vorsieht, den Rücken kehren.[53] Nur der »magisch wilde Fluß«[54] sei ihr Begleiter, dem sie sich blind überlässt. Aber wird er sich als zuverlässiger Führer erweisen, oder wird seine Naturgewalt sie ins Unglück reißen? Dies scheint sich auch Rosa zu fragen, die von der Erzählung geradezu verängstigt ist. Nicht zufällig wünscht sie in diesem Moment Friedrich herbei, der sie wohl vor solch einem Schicksal bewahren könnte. Und als Retter kommt Friedrich auch zunächst in die Residenz, aber er nutzt seinen Aufenthalt dann – nachdem Rosa ihm einige Enttäuschungen bereitet hat – ganz im Sinne von Eichendorffs Adelsreform und arbeitet sich in die vaterländische Politik ein, knüpft Kontakte und begibt sich in Gesellschaft.

Dort, bei einer Teegesellschaft, lernt Friedrich auch die Gräfin Romana kennen. Die extravagante Schöne fasziniert ihn sofort: »Höchstanziehend und zurückstoßend zugleich erschien ihm dagegen ihre [Rosas] Nachbarin, die junge Gräfin Romana, welche er sogleich für die griechische Figur in dem Tableau erkannt, und die daher heute allgemein die schöne Heidin genannt wurde. Ihre Schönheit war durchaus verschwenderisch reich, südlich und blendend und überstrahlte Rosa's mehr deutsche Bildung weit, ohne eigentlich vollendeter zu sein. Ihre Bewegungen waren feurig, ihre großen, brennenden, durchdringenden Augen, denen es nicht an Strenge fehlte, bestrichen Friedrichen wie ein Magnet.«[55] Friedrich kann sich Romanas Zauber nicht entziehen, er ist äußerst beeindruckt von ihren künstlerischen Interessen und Fertigkeiten. So skizziert sie in Blitzeseile ein Portrait von ihm und

51 Vgl. dazu auch Helmut Koopmann: Romantische Lebensfahrt, in: Wulf Segebrecht (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Band 3: Klassik und Romantik, Stuttgart 1984, S. 293–305; Steinig: Romantik, S. 415–417.

52 AuG S. 185.

53 Zur Opposition von Garten und Wildnis im Roman siehe Dagmar Ottmann: Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes »Wahlverwandtschaften« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, in: Walter Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg 2002, S. 345–395.

54 AuG S. 185.

55 Ebenda, S. 196. Auffallend ist die Opposition, die hier zwischen Rosa und Romana aufgebaut wird: Rosas unschuldige deutsche Bildung versus Romanas wildes Heidentum. Zur Semantisierung Romanas als Heidin siehe auch Steinig: Romantik, S. 418 und Koopmann: Lebensfahrt, S. 303.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

trägt aus dem Stegreif ein eigenes Gedicht vor.[56] Darin erkennt er ihre Verschiedenheit von der übrigen Teegesellschaft, ihre geistige Tiefe, ihre Einsicht in das Leben und in alle Künste. Er spricht nur noch mit ihr und vergisst die übrige Gesellschaft:

> Nur die einzige Gräfin Romana zog ihn an. Schon das Gedicht, das sie rezitiert, hatte ihn auf sie aufmerksam gemacht und auf die eigentümliche, von allen den andern verschiedene Richtung des Geistes. Er glaubte schon damals eine tiefe Betrachtung und ein scharfes Überschauen der ganzen Teegesellschaft in derselben zu bemerken, und seine jetzigen Gespräche mit ihr bestätigten seine Meinung. Er erstaunte über die Freiheit ihres Blicks und die Keckheit, womit sie alle Menschen aufzufassen und zu behandeln wußte […]. Und Friedrich unterhielt sich daher lange Zeit ausschließlich mit ihr, die übrige Gesellschaft vergessend. Die Damen fingen unterdes schon an zu flüstern und über die neue Eroberung der Gräfin die Nase zu rümpfen.[57]

In ihrer inneren Distanz zur Gesellschaft sind Friedrich und die Gräfin miteinander verbunden, was sie ihre Umgebung vergessen lässt und sie unempfindlich macht gegen Kritik und üble Nachrede. Die Gräfin wird für ihn nach der Trennung von seinem Freund Leontin zur wichtigsten Bezugsperson in der Residenz, trotz seiner Liebe zu Rosa, denn »(s)ie war die […] einzige, zu der er von allem reden konnte, was er dachte, wußte und wollte, die Unterhaltung mit ihr war ihm fast schon ein Bedürfnis geworden.«[58]

So verwundert es nicht, dass er der Einladung seiner neuen Bekannten auf deren Landgut folgt, obwohl Romana in der Residenz der Ruf vorauseilt, sie sei eine Zauberin, die sich der Magie verschrieben habe – und obwohl Leontin »wild und unzüchtig« von ihr spricht.[59] Am Abend seiner Ankunft führen Friedrich und Romana auf dem Dach des Schlosses tiefsinnige Gespräche. Negativ fällt Friedrich nur auf, dass es Romana an Frömmigkeit fehle; die »fast unweibliche Kühnheit ihrer Gedanken« hingegen bewundert er.[60] Schließlich greift die Gräfin zu ihrer Gitarre und singt »einige Lieder, die sie selbst gedichtet und komponiert hatte«.[61] Vom Erzähler wird die Musik als »wunderbar, unbegreiflich und oft beinahe wild« beschrieben.

56 Dies rückt sie zwar in die Nähe der im Roman positiv konnotierten männlichen Naturdichter Leontin und Friedrich, der oft wilde und verführerische Inhalt ihrer Lieder problematisiert jedoch gleichzeitig ihr Dichterinnentum und wertet sie ab. Siehe zu dieser Ambivalenz Steinig: Romantik, S. 422–425.

57 AuG S. 209.

58 Ebenda, S. 210.

59 Ebenda, S. 219.

60 Ebenda, S. 222.

61 Ebenda, S. 222.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Die »Zauberei« des Abends »ergriff auch Friedrichs Herz, und in diesem sinnenverwirrenden Rausche fand er das schöne Weib an seiner Seite zum erstenmale verführerisch.«[62]

Damit wird Romana dämonisiert, ihre erotische Attraktivität zu einer dunklen, gewalttätigen Macht; der seelische Gleichklang zwischen ihr und Friedrich erscheint abgewertet. Als der Gast in sein Zimmer zurückkehrt, um zu Bett zu gehen, befällt ihn eine »seltsame (.) Furcht […] vor Ihr und dem ganzen Feenschloss«.[63] In der Nacht erwacht er und sieht, dass Romana sich unbekleidet zu seinen Füßen niedergelegt hat. Zunächst betrachtet er ihre »wunderschöne Gestalt«[64] verwundert, dann hört er von draußen ein Lied. Der Sänger ist Leontin, der ihn warnt und zu sich ruft. Friedrich verlässt fluchtartig das Schloss und fühlt sich wie von »tausend Ketten« befreit, als ob er »aus fieberhaften Träumen« erwacht »oder aus einem langen, wüsten, lüderlichen Lustleben« zurückgekehrt sei.[65] Hier bezieht Eichendorff eindeutig Stellung gegen Romantiker wie Friedrich Schlegel oder Ludwig Tieck, die die geistige mit der Sinnenliebe verbinden.[66] Romanas bisheriger Lebenswandel, ihr ungezügelter Charakter, verbieten ein Liebesverhältnis mit dem untadeligen Friedrich.

Es hilft ihr auch nicht, dass sie versucht, ihr ganzes Leben zu ändern, nachdem sie sich durch die Augen ihres Geliebten gesehen hat:

> »Da fühlte sie zum ersten Male die entsetzliche Lücke in ihrem Leben, und daß alle Talente Tugenden werden müssen oder nichts sind, und schauderte vor der Lügenhaftigkeit ihres ganzen Wesens. Friedrichs Verachtung war ihr durchaus unerträglich, obgleich sie sonst die Männer verachtete. Da raffte sie sich innerlichst zusammen, zerriß alle ihre alten Verbindungen und begrub sich in die Einsamkeit ihres Schlosses […]. Sie mochte sich nicht stückweise bessern, ein ganz neues Leben der Wahrheit wollte sie anfangen.«[67]

Ihre Versuche, zur Tugend und zur Religion zurückzukehren, werden vom Erzähler bissig kommentiert. Die Vergeblichkeit sei vorgezeichnet, »ihre ganze Bekehrungsgeschichte« sei auch nicht mehr als »nur ein Rausch«.[68] Romana selbst jedoch glaubt an den Erfolg ihrer Bemühungen. Sie will Friedrich endlich wiedersehen und wählt dafür ausgerechnet die Gestalt eines Jägers. Mit Rosa, die genauso ausstaffiert ist,

62 Ebenda.
63 Ebenda, S. 223.
64 Ebenda, S. 224.
65 Ebenda, S. 225.
66 Zur Verbindung von geistiger und sinnlicher Liebe in der Romantik siehe Reinhardt-Becker: Seelenbund, S. 154–162.
67 AuG S. 254.
68 Ebenda, S. 255.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

trifft sie den Grafen und Leontin bei einem Ausflug an den Rhein. Ihr ganzes Verhalten konterkariert ihre vorgebliche Verwandlung, und als sie die Rolle der »Hexe Loreley« in dem Duett mit Leontin übernimmt, straft sie ihre eigenen Bemühungen endgültig Lüge.[69] Vielleicht ist ihr übertriebener Mutwille schon Folge der Erkenntnis, dass es ihr unmöglich sein würde, »seine Tugend und Größe zu erreichen«; dies wird ihr klar, als sie ihn »unverändert ruhig und streng wie vorher« antrifft.[70] Sie lässt »die Zügel schießen« und gibt sich, aber nicht ihre Liebe auf.[71]

Bei dem Jagdausflug, zu dem sie auf ihr Schloss eingeladen hatte und bei dem Rosa vor Friedrich floh, gesteht sie dem Grafen die »unbezwingliche Gewalt« ihrer Liebe, »die wie ein Feuer alles verzehrt […], wo Lust und Entsetzen in wildem Wahnsinn einander berühren«.[72] Diese Liebe sprengt den Rahmen der Normalität und ist nicht kontrollierbar. Romana ist regelrecht rasend vor Liebe. Der »buntschillernde, blutleckende [Liebes-]Drachen« ist für sie nicht länger ein Fabelwesen: Er hat sie verzaubert und in einen Liebestaumel versetzt.[73] Das Verhängnis der Gräfin liegt in der kurzen Dauer dieses Ausnahmezustands, der eigentlich in der Natur der Sache liegt – traditionell gehörte dies zum festen Wissensbestand der Liebenden. Von der wahnsinnig-leidenschaftlich brennenden Liebe muss Mann*Frau schnellstmöglich gesunden. Romana kennt aber schon die Forderungen der ewigen Liebe. Ihre »unbezwingliche Leidenschaft«, die von Friedrich nicht erwidert wird, erlebt sie als unüberwindbar. Der einzige Weg aus diesen Höllenfeuern, die nicht verlöschen wollen, ist der Tod.

Als Friedrich sie nach den Wirren des Krieges von 1809 auf ihrem halb verfallenen Stammschloss, mit den Feinden wilde Feste feiernd, wiedertrifft, fordert er sie auf zu beten, obwohl er fürchtet, dass sie nicht an Gott glaubt. Für ihn ist sie dadurch im Grunde für immer verloren, das scheint auch sie zu erkennen.[74] Ihr Selbstmord ist nur konsequent. Sie zündet das Schloss an, geht auf ihr Zimmer und erschießt sich. Friedrich kann in letzter Sekunde sich selbst und ihren Leichnam vor den Flammen retten.[75] Ihr Wunsch, in den Flammen zugrunde zu gehen und Friedrich eventuell mitzunehmen, erinnert an eine weiblich-dämonische Abwandlung der Hexenverbrennungen vergangener Jahrhunderte. Gleichzeitig ist der Gebrauch

69 Siehe ebenda, S. 249–254.

70 Ebenda, S. 256.

71 Ebenda.

72 Ebenda, S. 274.

73 Ebenda.

74 Nach Neuhold kommt an dieser Stelle der Prädestinationsglaube Eichendorffs zum Ausdruck. Alle Romanfiguren sind entweder verloren (Rosa, Romana oder Rudolph), sodass sich jeder Versuch der Bekehrung als sinnlos erweist, oder sie wandeln von vornherein, wie Friedrich, auf dem Pfad der Tugend und widerstehen allen Verlockungen. Siehe Neuhold: Kunsttheorie, S. 299.

75 Siehe AuG S. 294f.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

einer Schusswaffe, gerade beim Suizid, ausgesprochen männlich codiert. Der dramatische, alle Regeln sprengende Untergang ruft die Deutung der Schlossherrin als Magierin wieder auf. Nochmals schlüpft sie gleichsam in die Rolle der Hexe Loreley, die Friedrich zuzurufen scheint: »Du kommst nimmermehr aus diesem Schloss«. Im Hinblick auf religiöse Verhaltensnormen begeht Romana mit ihrem Selbstmord eine Todsünde.

Der Grund dafür, dass sie aus der Normalität herausgerückt wird, dürfte darin liegen, dass sie die ihrem Geschlecht gesteckten Grenzen gleich in mehrfacher Hinsicht überschreitet: Indem sie, wie oben erwähnt, in Männerkleidung auftritt, indem sie sich kreativ auf dem Gebiet von Kunst und Literatur betätigt – und indem sie bei der Anbahnung einer Liebesbeziehung zu Friedrich die Initiative ergreift. Wer sich soweit vorwagt, wird auch im großen Stil bestraft, so die offensichtliche Erzähllogik des Romans.

Marie

Auch die Zukunft Maries scheint von ihrem ersten Auftreten an vorgezeichnet. Rosa und ihr Bruder Leontin haben das fast fünfzehnjährige, verwaiste Mädchen zu sich genommen. Marie vergnügt sich auf dem Schloss ihrer Gönner gern mit den Gästen, wobei die Grenze zwischen kindlichem Spiel und fraulicher Koketterie schwer zu ziehen ist. Von Friedrich wird sie – jenseits der Grenze des Schlossgartens – im Wald auf einer kleinen Wiese vor dem Jägerhaus entdeckt. Sie streichelt ein augenscheinlich gerade erlegtes Reh und singt im Duett mit einem Jäger als »muntres Hirschlein« von der Suche »nach meinem Liebsten«.[76] Hier wird die tradierte Metaphorik signifikant verändert, denn anstatt als »Rehlein« ihren Liebsten zu suchen, schlüpft die Sängerin in die Gestalt des männlichen Wildes, das jedoch durch die Verwendung des Diminutivs verniedlicht und damit verweiblicht wird. Die Maskerade erhält einen ambigen Charakter. Der Liebste ist ausgerechnet ein Jäger, der selbst das »Hirschlein« liebt und seine Jägerpflicht fürchtet, denn komme das Hirschlein in sein »Jagdrevier«, muss es sich vor ihm »hüten«. Das »Hirschlein« hätte also eigentlich vor dem Geliebten zu fliehen, denn für die/den Gejagte/n nimmt es nie ein gutes Ende. Paradoxerweise wünscht sich das Hirschlein, »es läge tot«[77], denn dann könnte sich der Jäger ihm/ihr nähern; dieser hingegen wünscht, das »wilde Hirschlein« zu »streicheln, bis es stille hielt«[78].

Das Mädchen ersehnt also rhetorisch die gewaltsame (sexuelle) Eroberung durch den Mann, für die die Jagdsituation üblicherweise steht. Der Jäger hingegen will die Frau zähmen und an sich binden. Aber das Hirschlein lässt sich nicht »in

76 Siehe ebenda, S. 73f.

77 Ebenda, S. 74.

78 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Stall und Haus« locken: »Zum Wald' springt's Hirschlein frei und wild/Und lacht verliebte Narren aus«, singt Marie in den letzten beiden Versen des Liedes.[79] Die vermeintliche Handlungsmacht des Mannes wird unterlaufen, für das Hirschlein/Mädchen ist alles nur ein Spiel. Marie lässt sich nicht auf die Rolle des tugendsamen Opfers reduzieren, sie ist keine sittsame Naturfrau, sondern leidenschaftlich und frei, sie missachtet die gesellschaftlichen Normen und handelt selbstbestimmt. Dies macht sie aus der Sicht Friedrichs und derjenigen des Erzählers, für den sie ein »reizender Kobold« ist, zu einer zweifelhaften Frau(enfigur).[80]

Diese Bewertung wird noch verstärkt, als sie am Abend desselben Tages aus dem Wald heraus in den Kreis der Adelsgesellschaft tritt. Sie ist als Jägerbursche verkleidet, lässt sich von den Jägern auf der Wiese jagen und kommt »wie ein aufgescheuchtes Reh« zum Tisch, an dem Friedrich mit dem Dichter Faber und Leontin sitzt. Letzterer zieht sie auf seinen Schoß und lässt sie aus seinem Glas trinken, während sie immer munterer und redseliger wird; schließlich spricht er von seinem Schlafzimmer, »und als er sie endlich auch küßte, umklammerte sie mit beiden Armen heftig seinen Hals, Friedrich'n schmerzte das ganze lose Spiel«.[81] Diese moralische Empörung dauert an, denn schon bald erhält der Graf Anlass zu weiterem Verdruss. Nicht nur, dass sie schon wieder die Jägerstracht[82] wählt, als sie mit Leontin, Friedrich, Rosa, Faber und Erwin zu einer Reise aufbricht; am Abend lässt sie sich zudem von den begleitenden Jägern zutrinken, hochheben und küssen, denn sie behandeln sie »aus Gewohnheit wie ein halberwachsenes Kind«.[83] Friedrich beobachtet, wie sie dem Dichter Faber verstohlene Blicke zuwirft. Am nächsten Morgen stellt sich heraus, dass sie mit ihm ein Stelldichein verabredet hatte, ihm aber nur einen Streich spielen wollte. Als Faber versuchte, ihre Stube mit einer Leiter zu erreichen, zog sie diese weg, sodass er »zwischen Himmel und Erde hing«, während sie ihn mit einem Spottlied neckte.[84] Rosa und Leontin sind von dem Schabernack entzückt, während Friedrich »nur unwillig den Kopf über das vierzehnjährige Mädchen« schüttelt.[85]

Aus Friedrichs Verstimmung gegenüber Marie wird Entsetzen, als er sie bei seiner Ankunft in der Residenz auf einem Maskenball[86] in der Gestalt einer »Zigeu-

79 Ebenda.
80 Ebenda, S. 86.
81 Ebenda, S. 83.
82 Siehe ebenda, S. 91.
83 Ebenda, S. 110.
84 Ebenda, S. 113.
85 Ebenda.
86 Opitz sieht den Maskenball als Totentanz, der »gleichzeitig Pracht und Verkommenheit der Residenz« widerspiegelt. Siehe Christian N. Opitz: Das Totentanz-Motiv bei Joseph von Eichendorff und die Behandlung des Allegorischen in »Ahnung und Gegenwart«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 205–226, hier S. 215. Zur Funktion der Mas-

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nerin« wiedersieht, die einen Schwarm Verehrer hinter sich herzieht und die »Zudringlichsten so schalkhaft abzuwehren wußte, daß ihr alles nur umso lieber nachfolgte«.[87] Marie hält den Grafen in seiner Maske für jemand anderen und lässt sich von ihm nach Hause begleiten. Dort führt eine Zofe Friedrich in ihr Zimmer, wo sie sich in seine Arme stürzt. Als er sich zu erkennen gibt, wendet sie sich »vernichtet« von ihm ab.[88] Augenscheinlich hat sie einen anderen Liebhaber erwartet, vermutlich den Prinzen, der sie seinen vielen Eroberungen hinzufügen wollte.[89] Friedrich hingegen hält ihr eine Moralpredigt, in der er sie vor ihrem »Buhlen« warnen will, denn dessen »Augen sind leer und hohl und seine Hände totenkalt, und du mußt sterben, wenn er dich in die Arme nimmt«; er sei niemand anderes als der »Teufel«.[90] In diesem Moment wirkt Marie kurze Zeit »unschuldig und kindisch«, aber es ist schon zu spät, der erwartete Geliebte wird angekündigt und das Mädchen schiebt den Grafen aus dem Zimmer.[91] Später sinnt Friedrich über das Erlebte nach und macht nochmals die Stadt, den dunklen eingeschlafenen »Riesen«, und den Hof für die Veränderung Maries verantwortlich. Der Graf sieht sowohl Rosa als auch Marie schon in ihren Gräbern liegen, »als hätte dieser Riese [sie] erdrückt«.[92]

Maries Kostümierung ist ebenfalls ein Zeichen für ihren sittlichen Verfall, denn als »Zigeunerin«[93] lebt sie im Erzählkosmos des Romans außerhalb der Ordnung ihrer Zeit, hat sich von allen Gesetzen und Regeln verabschiedet, betont eine dunkle Sinnlichkeit und ist nicht mehr zu retten – zumindest auf der symbolischen Ebene. Der Geschlechtertausch fand zumindest noch innerhalb der Gesellschaft statt und verletzte ›nur‹ deren Diskursregeln. Maries Verhalten geht darüber hinaus, und entsprechend streng wird sie im Roman ›bestraft‹ – und zwar durch einen stetigen sozialen Abstieg: In der Residenz noch als lustiger Gast bei vielen Bällen gern gesehen, sieht Friedrich sie die Stadt an der Seite eines Herrn in einer schönen Reisekutsche Richtung Italien verlassen. Sie sieht »lachend aus dem Wagen nach ihm zurück«, als wollte sie seine Missbilligung verhöhnen.[94] Der Begleiter stellt sich später

ke als Charaktermaske in »Ahnung und Gegenwart« siehe Hörisch: »Larven und Charaktermasken«; Lothar Pikulik: »Des Lebens Schauspiel«. Spieler und Zuschauer in Eichendorffs erzählter Welt, in: Grażyna Barbara Szewczyk (Hg.): Eichendorff heute lesen, Bielefeld 2009, S. 33–52.

87 AuG S. 173.

88 Siehe ebenda, S. 173–176.

89 Siehe ebenda, S. 238.

90 Ebenda, S. 177.

91 Ebenda.

92 Ebenda, S. 178f.

93 Zur Entstehung des »Zigeuner«-Diskurses in Geschichte und Literatur siehe Klaus-Michael Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.

94 AuG S. 261.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

als ehemaliger Bekannter Friedrichs heraus, der im Winter zu seinem politischen Kreis gehörte, sich aber im Frühjahr dem leichteren Leben, den Bällen und anderen gesellschaftlichen Ereignissen zuwandte, wo er anscheinend Marie kennenlernte. Nun steht er als Offizier in Diensten des Feindes und Marie, deren Verhalten dadurch zusätzlich moralisch diskreditiert wird, ist die unstet lebende Geliebte an seiner Seite.[95]

Aber es gibt noch Hoffnung für sie. Als ihr Geliebter tödlich verwundet wird, schleppt sie seinen Leichnam »mit einer bewundernswürdigen Kraft und Geduld in das Gebirge« und verteidigt ihn mit dem Degen gegen zwei Kameraden Friedrichs.[96] Beim Erscheinen des Grafen lässt sie die Waffe fallen und birgt ihr Gesicht »an der kalten Brust ihres Geliebten«.[97] Friedrich ist gerührt und sagt: »Ist in dir eine solche Gewalt wahrhafter Liebe, […] so wende dich zu Gott, und du wirst noch große Gnade erfahren.«[98] Die Kraft der wahren Liebe, die sich durch selbstlose Treue über den Tod hinaus beweist, kompensiert Maries unsittliches Verhalten und macht sie bußfertig. So wie sich Friedrichs Bildungsreise nach verschiedenen Irrungen und Wirrungen, so seine Liebesversuche, seine literarischen Experimente, sein politisches Engagement und die Teilnahme am Krieg von 1809, in seinem Glauben und seinem Eintritt ins Kloster zu vollenden scheint, kann auch Marie, anders als Romana, noch erlöst werden.[99] Und diese Erlösung scheint sie auf dem Schloss des Grafen Rudolph, dem verschollenen Bruder Friedrichs, zu finden, wo die beiden Freunde, Friedrich und Leontin, sie wiedertreffen. Rudolph stellt sich als Beschützer gefallener Mädchen und anderer Verlorener heraus, der ihnen die Kraft der Religion zur Heilung empfiehlt, selbst aber desillusioniert und ohne Glauben die Einsamkeit seines versteckt liegenden Schlosses der Adelsgesellschaft vorzieht.[100] Der innere Wandel Maries wird besonders deutlich, als sie zur Gitarre das Lied vom »muntren Hirschlein« zu singen versucht. Sie setzt immer wieder an und kommt über die erste Strophe nicht hinaus.[101] Das mutwillige Hirschlein, das mit dem Jäger und seiner Liebe spielte, existiert nicht mehr. Aber als sicherer Hafen erweist sich Rudolphs Schloss für sie letztlich auch nicht, denn der Hausherr will nach Ägypten gehen, um sich »der Magie [zu] ergeben«.[102] Ihr weiteres Schicksal bleibt offen.

95 Ebenda, S. 282.
96 Ebenda, S. 289.
97 Ebenda.
98 Ebenda.
99 Zu den religiösen Aspekten des Romans siehe Walter Dimter: Joseph von Eichendorff. »Ahnung und Gegenwart«, in: Dorothea Klein (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert, Bd. 1, Würzburg 2000, S. 183–201.
100 Siehe AuG S. 329–335.
101 Siehe ebenda, S. 337.
102 Ebenda, S. 380.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Angelina

Die Figur der Angelina hat ihren Platz in der komplizierten Intrige, die sich um die Herkunft des schon mehrmals erwähnten Knaben Erwin bzw. des Mädchens Erwine dreht und dem Roman seine hintergründige Spannung verleiht. Nach vielen Wirren stellt sich heraus, dass Friedrichs verschollener Bruder Rudolph in jungen Jahren eine Liebesbeziehung zu Angelina unterhielt. Beide Brüder kannten sie schon als Kind, denn die Tochter eines reichen italienischen Marcheses lebte eine Zeitlang mit ihren Eltern auf dem Schloss von deren Vormund. Die Knaben hatten ihre Eltern bei einem Brand verloren. In Erinnerung blieb Friedrich das Mädchen vor allem, weil es immer dasselbe Lied sang, sodass sich ihm Melodie und Text tief einprägten. Gelernt hatte sie das Lied, wie sich am Ende des Romans herausstellt, von Rudolph, was den Inhalt umso bedeutsamer macht. Denn auch dieses »alte[.] deutsche Lied«[103] weist – wie so oft in »Ahnung und Gegenwart« – auf das Schicksal der Sängerin voraus, indem das singende Ich seiner Mutter ankündigt, sich, wenn es erwachsen sei, »in der Nacht« nach »allen Seiten« zu wenden und zu küßen »so viel ich will«.[104] Angelina wird sich nicht den Regeln der Gesellschaft oder den Wünschen der Familie beugen.

Der wilde und unbändige Rudolph indes läuft von zu Hause fort, nachdem eine »Zigeunerin«[105] ihm, der kleinen Angelina und einem weiteren Reisenden, in dem er den Knaben wiedererkennt, der ihn nach der Flucht aus dem brennenden Schloss verhöhnt hat, prophezeit hat: »Eines von euch dreien wird den anderen ermorden.«[106] Von nun an »geht [s]ein Leben rasch, bunt, ungenügsam-wechselnd und in allem Wechsel doch unbefriedigt.«[107] Erfüllung sucht Rudolph in der Kunst; seine Malerei verschafft ihm ein Auskommen und so reist er durch Italien, immer mit Angelina im Herzen und ihrem Bild vor Augen. Nach Jahren der Trennung trifft er seine Angebetete zufällig in Venedig wieder und erfährt, dass ihr Vater, als er ihre Mutter bei ihrer Geburt dem Tod nahe glaubte, ein Gelübde ablegte, Angelina in ein Kloster zu geben, falls seine Frau überlebte. Der dazu bestimmte Zeitpunkt ist jetzt nicht mehr fern.[108] Die beiden Verliebten sind untröstlich und entschließen sich zur Flucht. Um unerkannt von Venedig nach Rom zu gelangen, legt Angelina Männerkleidung an. In Rom gibt Rudolph sie als seinen Vetter aus. In ihrer Maskerade begleitet sie ihn überallhin, gewöhnt sich schnell »an das freie, sorglose Künstler-

103 Ebenda, S. 344.

104 Ebenda, S. 101f.

105 Der Begriff »Zigeuner*in« wird in Anführungszeichen gesetzt, um ihn in distanzierender Weise als historisch zu kennzeichnen.

106 AuG S. 342. Vgl. Bogdal: Zigeuner, S. 217.

107 AuG S. 342.

108 Ebenda, S. 345.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wesen«, sieht ansprechend aus und sitzt ihm immer wieder Portrait.[109] Aber dieses Spiel bleibt kein oberflächlicher Geschlechtertausch, sondern verändert das Wesen des zarten Mädchens:

> »Indes entging mir [Rudolph] nicht, daß Angelina anfing, mit der Mädchentracht nach und nach auch ihr voriges, mädchenhaftes, bei aller Liebe verschämtes Wesen abzulegen, sie wurde in Worten und Gebärden kecker, und ihre sonst so schüchternen Augen schweiften lüstern rechts und links. Ja, es geschah wohl manchmal, wenn ich sie unter lustige Gesellen mitnahm, mit denen wir in einem Garten oft die Nacht durchschwärmten, daß sie sich berauschte, wo sie dann mit den furchtsam dreisten Mienen und glänzend schmachtenden Augen ein ungemein reizendes Spiel der Sinnlichkeit gab.«[110]

Angelina lässt »lüsterne Blicke« umherschweifen, anstatt die Augen, wie man es von einem braven Mädchen erwarten würde, fromm niederzuschlagen. Solche Blicke und »keckes« Verhalten dienen im Roman häufig als Symbole für ein initiatives Handeln in Liebesdingen, wie es in der galanten Adelswelt den Frauen durchaus zugestanden wurde, mit dem Ideal der Naturfrau, die gemäß der Polarität des Geschlechtermodells der männlichen Aktivität die eigene Passivität gegenüberstellte, jedoch unvereinbar war.

Die ›Freiheit der Hose‹ scheint Angelina von ihrer Weiblichkeit zu entfernen. Die ›natürliche‹ Zurückhaltung, das Maßhalten, die Beschränkung des Gesichtskreises und der Begierde, die nur dem eigenen Mann gelten darf, weichen einer Lebenslust, einer Lust an neuerlicher Grenzüberschreitung, die durch die Überschreitung der Grenze zwischen den Geschlechtern ausgelöst worden ist. »Weiber ertragen solch kühnere Lebensweise nicht«, lautet Rudolphs abschließender Kommentar; und es ist genau diese Lebensweise, die ihm die Geliebte letztlich entreißt.[111]

Nachdem sie ein Jahr ohne Ehegelübde zusammengelebt haben, bekommen Angelina und Rudolph eine Tochter, Erwine. Um Mutter und Kind den Augen der Welt zu entziehen, bringt Rudolph seine Gefährtin auf ein Landgut, wo sie nach der Niederkunft länger verbleibt, als ihm lieb ist. Als er eines Morgens von Rom anreist, findet er alles leer vor. Angelina ist mit dem Kind und einem anderen Mann geflohen. Dabei scheint sie diese Entwicklung ihrer Persönlichkeit sogar selbst zu bedauern, denn im Gespräch mit einer alten Frau am Abend vor ihrer Flucht wiederholt sie immer wieder: »Wäre ich doch lieber ins Kloster gegangen!«[112] Aber es gibt kein Zurück. Und auch die Folgen für Rudolph scheint sie zu ahnen, denn laut Auskunft

109 Ebenda, S. 347.
110 Ebenda.
111 Ebenda, S. 347.
112 Ebenda, S. 348.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

der Alten, offenbar der weissagenden »Zigeunerin« von einst, habe sie immer wieder ein Lied zur Laute gesungen, das ihr von ihm beigebracht worden sei.[113] In diesem prophetischen Lied begegnen wir wieder einem »Hirschlein«, das »den Jägersmann/In grüne Waldesnacht« führt und ihn wie die »Hexe Loreley« immer tiefer in das »dunkelgrüne Haus« hineinlockt: »Der Jäger irrt und irrt allein,/Find't nimmermehr heraus«[114] – so wie Rudolph später bei der verzweifelten Suche nach Angelina sein gesamtes Vermögen, sich selbst und jede Moral verliert.

Doch auch für Angelina sieht der Roman eine harte Strafe vor: Erwine wird von »Zigeunern« geraubt. Wie es das antiziganistische Stereotyp will, treten Sinti und Roma als Kindsräuber auf.[115] Trotz des Verlusts lebt Angelina an der Seite ihres Entführers und Ehemanns, eines Grafen, das Leben einer typischen Landadeligen. Als die beiden anlässlich seines Geburtstages einen Maskenball geben, gerät zufällig Rudolph auf dieses Fest. In seiner Verkleidung verwechselt Angelina ihn mit ihrem Mann. Sie ziehen sich in eine Laube zurück, wo er zur Gitarre eine Romanze für sie singt, in der ihr Betrug gespiegelt wird.[116] Als ihr Gatte die Laube betritt, bemerkt sie ihren Irrtum und fällt in Ohnmacht.[117] Der vermeintlich Gehörnte stürzt sich rasend vor Eifersucht mit seinem Schwert auf Rudolph, der in ihm mit Schaudern »den fürchterlichen Unbekannten« erkennt, »dessen Schreckbild [ihn] durch das ganze Leben verfolgt.«[118] Als der Angegriffene sich verteidigt, rennt der Graf »sich wütend selbst [Rudolphs] Degenspitze in die Brust und sank tot nieder.«[119]

So haben alle ihre gerechte Strafe erhalten: Rudolph wurde von seiner Geliebten verlassen und zum Mörder, wohl weil er ihr Verhältnis nicht vor Gott legitimieren ließ, sie zu einem liederlichen Lebensstil verführte und nach ihrer Flucht Rachegedanken hegte; der Graf zahlt mit seinem Leben, denn er war quasi ein Ehebrecher und zudem ein schlechter Stiefvater, der die Tochter seiner Frau nicht beschützen konnte; Angelina verliert Kind und Mann, nachdem sie ihre Eltern und Rudolph betrogen hat. Später schlüpft die Einsame in die Rolle der mysteriösen »weißen Frau«, wobei die weiße Kleidung auf das Büßergewand anspielt. Sie rettet immer wieder Menschen aus Feuersbrünsten und hilft den Überlebenden großzügig, um ihre früher aufgehäufte Schuld zu sühnen.[120] Ursprünglich vom Weg der Tugend abgeführt

113 Siehe ebenda.

114 Siehe ebenda, S. 348f.

115 Siehe Bogdal: Zigeuner, S. 215.

116 Zur Interpretation der Ballade siehe Carina Hebgen: Die Hochzeitsnacht – Joseph von Eichendorff, in: Liedinterpretation Online. Folkwang Universität der Künste, hg. v. Tatjana Dravenau (https://liedinterpretationonline.folkwang-uni.de/wp-content/uploads/20-Literatur.pdf (zuletzt 06.02.2024)

117 Siehe AuG S. 355–359.

118 Ebenda, S. 359.

119 Ebenda.

120 Siehe ebenda, S. 150 u. 152–155.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

hat Angelina der Wechsel der Geschlechterrolle durch das Anlegen von männlicher Kleidung. Ihre dadurch ›vermännlichten‹ Verhaltensweisen führten zu Konflikten, die letztlich ihr gesamtes soziales Umfeld in die Katastrophe trieben.

Erwine

Erwine, die Tochter Angelinas und Rudolphs, gehört zu den zentralen Romanfiguren. Auch deshalb wird das Problem des Geschlechtertauschs bei ihr ausführlicher und komplexer entwickelt als bei den anderen Protagonistinnen.

Die »Zigeuner«, die Erwine entführen, geben sie an eine verwandte Sippe weiter, die sich auf Raubüberfälle verlegt hat.[121] Diese Überfälle folgen einer bestimmten ›Masche‹: Die Bande überfällt Reisende, die in einer einsam gelegenen alten Mühle übernachten. Der Müller, mit dem die Kriminellen im Einvernehmen stehen, nimmt die Reisenden auf und bietet ihnen ein Zimmer an. Die inzwischen herangewachsene Erwine hat die Aufgabe, die männlichen Gäste durchs Haus zu geleiten – in freizügiger Kleidung, um sie zu becircen und davon abzulenken, dass ihnen in der Mühle möglicherweise Gefahr droht. Zur Nacht werden die Ahnungslosen dann von den »Zigeunern« im Schlaf überfallen, erschlagen und ihrer Habe beraubt.[122]

Auf seiner Suche nach der Gräfin Rosa kommt auch Friedrich zu der alten Mühle. Das Mädchen, das ihm zu seinem Zimmer leuchtet, wird von ihm mitnichten als die natürliche Tochter seines Bruders Rudolph erkannt, von deren Verbleib und Schicksal er keine Ahnung hat. Dem frommen Friedrich missfällt freilich ihr loser Aufzug – sie geht »barfuß« und »nur im Hemde«, »den Busen fast ganz bloß« vor ihm her und tut verliebt –, sodass er sie schilt und demonstrativ als »liebes Kind« anredet.[123] Als der nächtliche Überfall erfolgt, ficht die Mitverschwörerin jedoch überraschenderweise mit einem »Schwert in der Hand« an seiner Seite.[124] Gemeinsam bekämpfen sie die Angreifer, die Reißaus nehmen, aber Friedrich ist so schwer verwundet, dass er durch den Blutverlust das Bewusstsein verliert.[125]

Als er wieder aufwacht, befindet er sich in einem luxuriösen Bett – behütet von einem Knaben, der sich als Erwin vorstellt und berichtet, ihn ohnmächtig am Wegesrand gefunden zu haben. Als zufällig eine Dame (die Gräfin Rosa) in einem Wagen vorbeikam, habe er diese gebeten, sich des Verwundeten anzunehmen – auf dem nahegelegenen Schloss von deren Bruder Leontin befinde er sich nun. Voller Dankbarkeit bietet Friedrich an, ihn als Reisebegleiter in seine Dienste aufzuneh-

121 Siehe ebenda, S. 352f.
122 Siehe ebenda, S. 68–70. Dazu auch Bogdal: Zigeuner, S. 221.
123 AuG S. 69.
124 Ebenda, S. 70.
125 Siehe ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

men. Erwin, der behauptet, keinen Menschen sonst auf der Welt zu haben, willigt gerne ein.[126]

Den Leser*innen ist die Identität Erwins an dieser Stelle des Romans ebenso verborgen wie Friedrich. Dass Erwin, eigentlich Erwine, Friedrichs Nichte und das Mädchen aus der Mühle ist, wird erst am Schluss offenbar.[127] So kann der Roman mit einer gewissen Seltsamkeit Erwins, die Friedrich und anderen literarischen Figuren ebenso auffällt wie dem Leser, für Spannung sorgen. Der »schöne Knabe […] war allen unbegreiflich. Sein einziges Ziel und Augenmerk schien es, seinen Herrn, den Grafen Friedrich, zu bedienen, welches er bis zur geringsten Kleinigkeit aufmerksam, emsig und gewissenhaft tat. Sonst mischte er sich in keine Geschäfte und Lust der anderen, erschien zerstreut, immer fremd, verschlossen und fast hart, so lieblich weich auch seine helle Stimme klang. Nur manchmal […] sprach er auf einmal viel und bewegt, und jedem fiel dann sein schönes seelenvolles Gesicht auf.«[128] Erwin möchte nie im Haus, sondern immer draußen schlafen – was mit seinem Freiheitsdrang erklärt wird; er weicht allen Fragen nach seiner Herkunft aus – was auf einen schweren Verlust zurückgeführt wird; er ist melancholisch, scheint eine »geheimnisvolle Leidenschaftlichkeit« zu verbergen und singt traurige Lieder – vermeintlich infolge seiner Einsamkeit.[129]

Besonders mysteriös erscheint, dass Erwin alte Lieder singt, die Friedrich aus seiner eigenen Kindheit kennt.[130] Immer wieder wird zudem auf seine Schönheit abgehoben. Leontin hat ihm eine fantastische Tracht aus einem himmelblauen Wams und goldenen Ketten zusammengestellt, die wunderbar mit seiner Gesamterscheinung harmoniert: »Den weißen Hals trug er bloß, ein zierlicher Kragen umgab den schönen Kopf, der mit seinen dunklen Locken und schwarzen Augen wie eine Blume über dem bunten Schmucke ruhte.«[131] Der Hinweis auf den Schmuck und der Vergleich mit einer Blume machen die Geschlechtszuordnung bei dieser Figurenbeschreibung uneindeutig. In der Literatur werden seit dem Mittelalter üblicherweise nur Mädchen als Blumen adressiert, eine Vorgehensweise, die auch für Eichendorffs Werk kennzeichnend ist.[132]

Auch fehlt es nicht an Hinweisen, dass Erwins ungewöhnliches Verhalten aus einer geschlechtlichen Ambiguität resultiert. Als Friedrich seinen Begleiter einmal in einem Moment der Rührung auf die Stirn küsst, erwidert dieser die Küsse heftig

126 Siehe ebenda, S. 70–72.
127 Siehe ebenda, S. 352f.
128 Ebenda, S. 86.
129 Siehe ebenda, S. 86 f, S. 132 f, S. 238 f und S. 242f.
130 Siehe ebenda, S. 90.
131 Ebenda, S. 132.
132 Siehe exemplarisch: »Die Mädchen saßen wie Blumen in einen Teppich gewirkt« (ebenda, S. 137).

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und mit »brennenden Lippen«.[133] Bei einem Mädchen würde man eine solche Reaktion mit Verliebtheit und Verlangen erklären, bei einem Knaben ist sie nur verwirrend. Im Anschluss an diese Szene singt Erwin – von Friedrich belauscht – ein Liebeslied, in dem das lyrische Ich zwei verliebte Lerchen beobachtet und sich wünscht, selbst ein »Vöglein« zu sein: »Ich wünscht', ich wäre ein Vöglein/Und zöge über das Meer,/Wohl über das Meer und weiter,/Bis daß ich im Himmel wär'!«[134] Hier kommt einerseits der Wunsch zum Ausdruck, seine Liebe frei zu leben, andererseits aber auch eine Vorausdeutung darauf, dass diese Liebe keine Erfüllung finden wird, denn der Himmel ist nicht der Himmel der Liebenden, sondern derjenige des Vogels, der nicht mehr zum rettenden Ufer zurückkehren kann. Das bedeutet für ihn den Tod.

Indes verstrickt sich Friedrich in der Residenz weiter in seine Studien und gesellschaftlichen Kontakte, währenddessen er beobachten muss, dass Erwin immer kränklicher wird. Als er einen Arzt hinzuziehen will, lehnt Erwin eine Konsultation entschieden ab. Vor dem von Friedrich trotz des Widerspruchs hinzugezogenen Mediziner will er sich nicht entblößen. Ob aus (eher weiblich als männlich konnotierter) großer Schamhaftigkeit, oder weil es ein Geheimnis zu bewahren gilt? Auch hier lässt ein von Erwin(e) komponiertes und gesungenes Lied tief blicken, das Friedrich unmittelbar vor der Ankunft des Arztes aus Erwins Zimmer vernimmt:

Wehmut[135]

Ich kann wohl manchmal singen,
Als ob ich fröhlich sei,
Doch heimlich Tränen dringen,
Da wird das Herz mir frei.

Es lassen Nachtigallen,
Spielt draußen Frühlingsluft,
Der Sehnsucht Lied erschallen,
Aus ihres Käfigts Gruft.

Da lauschen alle Herzen,
Und alles ist erfreut,

133 Siehe ebenda, S. 239.

134 Ebenda, S. 240.

135 Publikationsgeschichte nach Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1987, S. 910: Erstdruck 1815 in AuG ohne Titel; 1826 in Joseph von Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts und das Marmorbild. Zwei Novellen nebst einem Anhange von Liedern und Romanzen, Berlin, unter dem Titel Wehmut; 1837 in Gedichte von Joseph Freiherrn von Eichendorff, Berlin, unter gleichem Titel; entstanden wohl 1810. Vgl. auch Löhr: Sehnsucht, S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Doch keiner fühlt die Schmerzen,
Im Lied das tiefe Leid.[136]

Das Lied beginnt mit einer monologischen Sprechsituation, in der ein lyrisches Ich offenbart, dass es im Gesang zu einem täuschenden Kunstausdruck fähig ist: »Ich kann wohl manchmal singen,/als ob ich fröhlich sei«. Hier entsteht eine Opposition zwischen innen und außen, zwischen Empfindung und Äußerung.[137] Gleichzeitig hat der Gesang aber auch eine kathartische Funktion[138] für das Ich, denn obwohl »(doch) heimlich Tränen dringen,/Da wird das Herz mir frei.« Die Tränen müssen nicht fließen, da der Seelenschmerz sich durch den Gesang kompensieren lässt. Dabei handelt es sich natürlich um einen Liebesschmerz, denn das Herz gilt traditionell nicht nur »als Sitz der Seele, des Willens und der Gefühlsregungen«, sondern ist auch ein Symbol für die Liebe.[139] Dem Leser erscheint es, als singe Erwin(e) hier über ihre eigene Situation, in der sie ihre Gefühle für Friedrich, in den sie heimlich verliebt ist, nicht aussprechen darf, sich also verstellen muss.[140] Die Ausweglosigkeit der Situation wird in der zweiten Strophe deutlich.

Dort werden die gefangenen Nachtigallen zu Sänger*innen, die auf der denotativen Ebene ihrer Sehnsucht nach Freiheit, nach einem Neubeginn Ausdruck verleihen und auf der konnotativen Ebene Stellvertreter*innen des lyrischen Ichs bzw. der singenden Erwin(e) sind.[141] Symbolgeschichtlich steht die Nachtigall in der antiken Tradition für den Tod, sie singt die Todesklage, während sie im Mittelalter die junge, erfüllte, aber illegitime Liebe begleitet; seit der Romantik verkörpert sie Liebessehnsucht und -leid.[142] All diese Konnotationen fließen im vorliegenden Gedicht zusammen. Der Frühling, der für Neubeginn und Befreiung steht, erzeugt die Sehnsucht nach einer Veränderung der Situation. Die Sehnsucht der Nachtigallen ist rückwärts- und vorwärtsgewandt. Sie wünschen sich aus den Beschränkungen des Käfigs heraus, zurück in die Freiheit, in die Natur, in ihr ursprüngliches Dasein, aber »ihres Käfigts Gruft« hält eine andere Zukunft für sie bereit. Ihr Gesang nimmt die Klage über ihren eigenen Tod vorweg, denn aus dem Käfig gibt es nur im Tod ein Entrinnen. Zur Vorausdeutung auf das Schicksal Erwin(e)s wird des »Käfigts Gruft«, weil die »Nachtigallen« als seine/ihre Stellvertreter*innen aufzufassen sind.

136 AuG S. 243.

137 In den Worten von E.T.A. Hoffmann existiert also ein »Mißverhältnis des innern Gemüts mit dem äußern Leben«, was nach Alexander von Bormann zu den zentralen Kennzeichen der romantischen Lyrik gehört. Vgl. von Bormann: Romantik, S. 253.

138 Dazu auch Löhr: Sehnsucht, S. 58.

139 Ebenda, S. 55.

140 Vgl. Steinig: Liedeinlagen, S. 429.

141 Löhr spricht von einem Vergleich, der zum Gleichnis wird. Vgl. Löhr: Sehnsucht, S. 59ff.

142 Etwa in Walther von der Vogelweides Minnelied *under den linden.*

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Die Sehnsucht Erwin(e)s ist ein irdisch-sinnliches, vielleicht sogar krankhaftes Begehren[143], das sich am Ende des Winters in der Residenz Bahn bricht, als er/sie Friedrich auffordert, mit ihm/ihr den Hof zu verlassen, um sich in einen »großen Wald« zu begeben.[144] Wie die Nachtigallen im Käfig ist Erwin(e) in der Maskerade des Knaben Erwin gefangen. Sie kann ihre ersehnte Rolle als Frau an der Seite Friedrichs nicht leben. Vielmehr glaubt sie, ihre eigene Herkunft und ihr Geschlecht verleugnen zu müssen. Aber die Aussichtslosigkeit, die des »Käfigts Gruft« für sie bedeutet, ist eine noch viel fundamentalere, denn Erwin(e) ist überdies – was sie selbst, die anderen Romanfiguren und die Leser*innen zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen – die Tochter von Friedrichs älterem Bruder und seiner Frau Angelina. Bei Friedrich handelt es sich also um seinen/ihren leiblichen Onkel.

Das »tiefe Leid« dieser unauflösbaren Situation, für die singenden Nachtigallen und für den/die singende(n) Erwin(e), wird von den lauschenden Herzen nicht erkannt. Obwohl die Synekdoche »Herzen« (V9) hier für alle Menschen steht, die ein empfindendes Herz haben, täuscht der Gesang durch seinen Wohlklang, der erfreut, über die eigentliche innere Verfassung der Sänger*innen hinweg. Niemand versteht die existentielle Einsamkeit der leidenden Sänger*innen. Das Singen des Liedes ermöglicht eine Kommunikation mit dem eigenen Ich, mit dem eigenen Kunstausdruck, der die Schmerzen aufnimmt und lindert, aber es gibt keine Verständigung mit Dritten. Auch Friedrich versteht nicht, was in dem Knaben Erwin vorgeht. Die Kommunikation zwischen ihnen ist gestört, was Erwin(e) in ihrem Gesang spiegelt und vorwegnimmt. Als Friedrich während des Liedes in Erwins Zimmer tritt, blickt er nicht in das Innere des Jungen, sondern nimmt nur die Oberfläche wahr: Er sieht, dass Erwin krank ist, denn er wird trotz des beginnenden Frühjahrs immer schwächer, er sieht, dass sein Diener sich aus rätselhaften Gründen jeder Hilfe durch einen Arzt verweigert. Als Erwin nach dem Besuch des Arztes vor Friedrich niedersinkt und dieser ihn tröstend küsst, reagiert Erwin nicht wie vor wenigen Monaten mit Leidenschaft, »sondern saß still und sah, in Gedanken verloren, vor sich hin«.[145] Der spätere Titel des Gedichts »Wehmut« steht für den Verlust der Hoffnung, für die Akzeptanz der Unerfüllbarkeit der Liebe und überbietet damit noch den in Eichendorffs Werk leitmotivisch verwendeten Begriff der »Sehnsucht«.[146]

Eine weitere Szene, in der Erwin eine prominente Rolle spielt, ist die oben bereits geschilderte Begegnung Friedrichs und Leontins mit den beiden Jägern, hinter

143 Löhr verweist auf die »Bedeutungsrichtung des Krankhaften« im Wortteil ›Sucht‹. Vgl. ebenda, S. 71.

144 Siehe AuG S. 239.

145 AuG S. 244.

146 Zum Verhältnis von »Wehmut« und »Sehnsucht« im Gedicht siehe auch Löhr: Sehnsucht, S. 92ff.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

deren Verkleidung sich Rosa und Romana verbergen. Als Erwin bei einer Kahnfahrt auf dem Rhein in einem der Jäger Rosa erkennt, ist er so schockiert, dass er ins Wasser springt, zum Ufer schwimmt und sich in die Wälder schlägt – ohne jemals zu Friedrich zurückzukehren.[147] Der Graf kann sich diese Reaktion ebenso wenig erklären wie die Leserschaft. War Erwin möglicherweise eifersüchtig auf Rosa, weil er von Friedrichs Liebe zu ihr wusste und angesichts der Begegnung der beiden befürchtete, dass die beiden doch noch ein Paar würden? Dass Erwin als treuer Diener den ersten Platz in Friedrichs Herz beanspruchen wollte, kann durchaus eine plausible Erklärung sein – schließlich hatte Erwin in der Zeit zuvor in vielfältiger Weise von der Zuneigung seines Herrn profitiert, der ihn das Dichten und Komponieren gelehrt, aber auch in der Religion unterwiesen hatte. Würde er mit Rosa zusammenkommen, hätte er möglicherweise keine Zeit für seinen gelehrigen Schüler mehr. Gleichzeitig kann es sich aber auch um die Eifersucht eines Mädchens handeln, das in Rosa eine Nebenbuhlerin erkennt. Erwins Flucht erschiene in diesem Sinne als Versuch, sich weiteren Leiden einer unerfüllten Liebe zu entziehen.

Später kommt es allerdings doch noch zu einem Wiedersehen zwischen Friedrich und Erwin(e). Gegen Ende des Romans kehrt der Graf in das Tal zurück, wo der Müller und seine räuberische Bande ihr Unwesen trieben. Unweit der Mühle erblickt er »ein Mädchen, in einem reinlichen weißen Kleide«, das – ohne ihn zunächst zu bemerken – ein Lied singt. In diesem beklagt das männliche lyrische Ich die Untreue seiner Geliebten, die an einer Mühle »gewohnet« habe. Zunächst wünscht er sich, als »Spielmann« in »die Welt hinaus« zu reisen, später als »Reiter« in die »blut'ge Schlacht« zu »fliegen«, um anschließend resignierend zu schließen: »Hör' ich das Mühlrad gehen,/Ich weiß nicht, was ich will –/Ich möcht' am liebsten sterben,/Da wär's auf einmal still.«[148] Friedrich ist irritiert, diese Worte, die »aus tiefster Seele herausgesungen kamen«, aus dem Munde eines Mädchens zu hören; dies kommt ihm »sehr seltsam vor«.[149] Das Lied steht zudem im Kontrast zur Szenerie: Die Mühle ist mittlerweile halb verfallen und das Mühlrad zerbrochen – auch dies eine symbolische Vorausdeutung auf die Unerfüllbarkeit der Liebe Erwines zu Friedrich, denn es ist das unaufhörlich bewegte Mühlrad, das im gesungenen Text für die (unendliche) Liebe steht.[150]

In diesem Moment erkennt Friedrich die Ähnlichkeit der Sängerin mit dem Mädchen, das ihn damals in der Mühle gerettet hat. Gleichzeitig erinnert sie ihn an Angelina, die er seit seiner Kindheit nicht wiedergesehen hat. Als das Mädchen Friedrichs gewahr wird, flüchtet es in den Wald. Im nächsten Augenblick entdeckt der Graf auf einer Anhöhe Julie, die den verwundeten Leontin pflegt. Die Freunde

147 Siehe AuG S. 253f.
148 Ebenda, S. 298f.
149 Ebenda, S. 299.
150 Siehe ebenda, S. 298.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

verbringen die »unendlich und stille, mondhelle Nacht« in der Mühle. Friedrich ist von seinen Erinnerungen an den Überfall und die Begegnung mit dem Mädchen verwirrt. »Da erhob sich auf einmal draußen ein Gesang«, in dem er »wieder jenes alte Lied aus seiner Kindheit« erkennt, »das er einmal in der Nacht auf Leontins Schlosse von Erwin auf der Mauer singen gehört; auch schien es dieselbe Stimme.«[151] Er entdeckt den Sänger draußen unter hohen Eichen und erkennt, als er auf ihn zutritt, im »hellen Mondscheine« tatsächlich Erwin. Mit einem »durchdingenden Schrei« stürzt dieser ohnmächtig zu Boden; beim Aufwachen scheint er hochgradig verwirrt zu sein, denn er stößt unter Zuckungen unzusammenhängende Sätze aus.

Schließlich werden Erwins Krämpfe so stark, dass sie in den Todeskampf übergehen. Friedrich wirft sich über den Knaben und öffnet dessen Hemd, um ihm Erleichterung zu verschaffen. Der Busen, der dabei sichtbar wird, offenbart ihm Erwins Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht. Mit dem letzten Atem erwähnt das Mädchen noch einen »Mann mit dunklen Augen und einer langen Schramme über dem rechten Auge, der kennt mich und euch alle«[152], den Friedrich suchen und befragen solle. Friedrich ist erschüttert und hadert damit, das wahre Geschlecht Erwins nicht früher erkannt zu haben – dann hätte er das Leid des Mädchens besser verstanden und anders darauf reagieren können. Zudem wird noch ein Medaillon bei der Toten gefunden, auf dem Friedrich die neunjährige Angelina erkennt.[153]

Der »Alte im Walde« erweist sich als Friedrichs Bruder Rudolph. Von ihm erfährt Friedrich die ganze Geschichte von Angelina, seiner natürlichen Tochter Erwine und deren Raub durch die »Zigeuner«.[154] Dass das Mädchen im Müllerhaus, das an seiner Seite gefochten hatte, mit Erwine identisch war, wird ihm nun ebenfalls klar. Auch die Leser*innen erkennen, dass Erwine ihre Geschichte verschweigen musste, weil sie unter Kriminellen gelebt und sich mitschuldig gemacht hatte. Der Geschlechtertausch hingegen brachte sie in Friedrichs Gesellschaft, die ihr vielfältige Bildung und ein abenteuerliches Leben bot. Dass sie ihn liebte, war doppelt tragisch, denn es war zum einen nicht mit der Knabenrolle in Einklang zu bringen, zum anderen mit der Gefahr des unbewussten Inzests verbunden, handelte es sich bei Friedrich und Erwine doch um Onkel und Nichte. Erwine setzte also unwissentlich die Reihe von Vergehen ihrer Mutter an Tugend, Glauben und Anstand fort. Die Liebe zu Friedrich musste also unerfüllt bleiben, ja war so unerlaubt und abwegig, dass das Mädchen nach den Regeln des Romans – und ihres Angebeteten, der dem katholischen Wertekosmos verpflichtet war – sterben musste, auch wenn sie als seine Lebensretterin ihre ›Sünden‹ gleichsam aufwog. Dabei gehört ihr trotzdem Friedrichs Sympathie und auch die Sympathie der Leserschaft: Erwine ist unverschul-

151 Ebenda, S. 313.
152 Ebenda, S. 315.
153 Siehe ebenda, S. 313–316.
154 Siehe ebenda, S. 352f.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

det und größtenteils auch unwissend in eine tragische Situation hineingeraten, und auch ihre Maskerade war dem Versuch geschuldet, nach jahrelanger Gefangenschaft überhaupt erst wieder Handlungsmacht über ihr Leben zu gewinnen.

Julie

Das Gegenbild zu allen bereits vorgestellten Frauenfiguren des Romans verkörpert die fromme Julie. Sie ist »wunderschön« und zeichnet sich durch ihren »Anstand« vor allen anderen aus.[155] Friedrich und Leontin lernen sie bei ihrer ersten gemeinsamen Reise kennen, nachdem sie die junge Frau auf einem Ball beobachtet haben. Graf Leontin verliebt sich auf den ersten Blick in sie und auch Julie scheint sich direkt für den Edelmann zu interessieren.[156] Sie wird vom Erzähler als idealtypische tugendsame Naturfrau eingeführt, was sie auch in Friedrichs Augen ist. Vom höfischen Leben unbeeinflusst auf dem Land aufgewachsen, hat sie sich ihre »kindliche Eigentümlichkeit« bewahrt und ihre Individualität ausbilden können. Auch sie ist Künstlerin, jedoch nicht genialisch-dämonisch. Sie spielt geschickt Klavier, singt, auch Volkslieder, und malt ein Porträt Leontins.[157] Ihr ist alles »Zügellose« fremd, sie ist »unbelesen«, aber wenn sie über das spricht, was sie gelesen hat, kommen in ihren Äußerungen eine »Tiefe und Fülle des Gemüts« zum Ausdruck, die »seltsam weit über den beschränkten Kreis ihres Lebens hinausreich[.]en«.[158] Durch die Liebe verändert sie sich noch weiter zum Positiven: Sie scheint »gewachsen und sichtbar schöner geworden zu sein«.[159]

Als durch ein Gewitter Feuer im Schloss ausbricht, kann Leontin sie retten. Die beiden sitzen vor »der Brandstätte«, Leontin hat seinen Arm um sie gelegt, zieht sie nach einiger Zeit an sich und will sie küssen: »Sie aber wehrte ihn ab und sah in sonderbar an«, obwohl ihre Gefühle, die »lange im Stillen geglommen […] auf einmal in helle Flammen ausgebrochen« waren.[160] Im Unterschied zu Rosa und Romana ist Julie in der Lage, ihre Emotionen zu kontrollieren. Am nächsten Morgen, »(d)er Rausch der Nacht war verflogen«, erschrickt sie »über ihre Stellung in Leontins Armen und bemerkt nun, da alles licht war, mit Erröten, daß sie halb bloß war.«[161] Selbst in dieser Situation bleibt sie ihren Werten treu. Vom Erzähler wird sie ›belohnt‹, indem er sie als »schöne[s]m verschlafene[s] Kind« bezeichnet, das noch ganz dem Stand der Unschuld verhaftet ist.[162]

155 Siehe ebenda, S. 118.
156 Siehe ebenda, S. 118–125.
157 Siehe ebenda, S. 127f.
158 Ebenda, S. 131f.
159 Ebenda, S. 133.
160 Ebenda, S. 151.
161 Ebenda, S. 152.
162 Ebenda.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Alles scheint auf ein früh sich vollendendes Liebesglück hinauszulaufen, aber dann mischt sich die Tante ein. Zwar möchte auch sie, dass ihre Nichte und Leontin ein Paar werden, aber aus den falschen Gründen. Ihrem Bruder, den sie zu ihrem Verbündeten machen will, erklärt die Tante ihre Beweggründe: »Julie kann keine bessere Partie finden. Ich habe schon lange, ohne Dir etwas zu sagen, nähere Erkundigungen über ihn eingezogen. Er steht sich sehr gut«.[163] Da sie ihn verliebt wähnt, rechnet sie sich beste Chancen aus, dass Julie »ihn schon kirre machen« wird.[164] Aber der Bruder zeigt sich modern, er will sich nicht einmischen, was ihm den Vorwurf einträgt, ihn »rühr[e] das Glück [s]eines eigenen Kindes nicht«.[165] Wenn die Tante hier von Glück spricht, setzt sie es – sehr traditionell – mit ökonomischem Wohlstand statt mit Liebe gleich.[166] Liebe ist für sie nur ein Instrument, um einen Mann zu ködern. Dessen Sinne müssen sich vorübergehend verwirren, um ihn zu einem Geschäftsabschluss zu drängen, den er nüchtern betrachtet nicht in Erwägung ziehen würde. Der weibliche Gegenpart dagegen muss und soll gar nicht lieben, bei ihm reicht das Interesse, durch diese Strategie eine adäquate Versorgung zu erhalten. Liebe würde geradezu stören, da sie kluges und vernünftiges Handeln oft verhindert. Aber Leontin, der das Gespräch der Geschwister belauscht hat, ist nicht bereit für solch ein »solide[s], häusliche[s], langweilige[s] Glück« und flieht von dem Landgut.[167]

Erst als Julies Tante verstorben ist, erhalten die Liebenden eine zweite Chance. Leontin, der im Krieg gegen Napoleon im Juli 1809 im Kontext der Schlacht bei Wagram an der Donau schwer verletzt wird, wird von Julie, die sein Schicksal aus der Ferne verfolgt hatte, gerettet. Sie versteckt ihn vor der Welt und pflegt ihn gesund.[168] Als ihr Vater stirbt, beschließt das Paar, Europa den Rücken zu kehren und nach Amerika auszuwandern, um dort ein Leben zu führen, das sich an den eigenen Idealen orientiert – wie es in dem von Napoleon beherrschten Europa für Vertreter des alten Adels nicht mehr möglich scheint. Amerika und die Französische Revolution sind ohnehin die zentralen Freiheitsmythen in frühromantischen Texten.[169]

163 Ebenda, S. 160.

164 Ebenda.

165 Ebenda, S. 160f.

166 Eine ähnliche Bedeutung hat der Begriff Glück für einen verarmten Edelmann in »Franz Sternbalds Wanderungen«: »Er gestand mir [der Gräfin] seine Liebe, ich ihm meine Zuneigung; er nannte mir seinen Namen und bekannte, daß er ein armer Edelmann sei, der mir kein Glück anbieten könne« (Tieck: Sternbald, S. 247).

167 AuG S. 161.

168 AuG S. 301–312.

169 In Sophie Mereau-Brentanos Erzählung »Elise« befreien sich die beiden Liebenden von den Beschränkungen der Gesellschaft, indem sie nach Amerika auswandern. Siehe Mereau-Brentano: Elise, S. 99.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wie in vielen anderen Romanen der Romantik dient die Chiffre Amerika dazu, das Freiheitsstreben der literarischen Figuren deutlich zu machen.[170]

Kurz vor ihrer Abreise im folgenden Frühjahr treffen die beiden ihren Freund Friedrich wieder, der sich mittlerweile auf seinen Eintritt ins Kloster vorbereitet. »Er erkannte gleich seinen Leontin. Sein Begleiter, ein feiner, junger Jäger, sprang ebenfalls vom Pferde und kam auf ihn zu.« Als der Jäger den Hut abnimmt, erkennt Friedrich »mit Erstaunen die schöne Julie, die in dieser Verkleidung mit niedergeschlagenen Augen vor ihm stand.«[171] Julie lässt ihre Blicke nicht lüstern umherschweifen, ihr Benehmen ist nicht keck, sondern züchtig. Für sie hat die männliche Tracht nur einen praktischen Sinn – als Frau würde sich Julie, selbst in Begleitung eines Mannes, nicht so frei durch die Welt bewegen können, würde jedenfalls stärker auffallen und dadurch ihre Reise erschweren.

Friedrich ermutigt die beiden dazu, noch vor der Abreise in den Stand der katholischen Ehe zu treten. Zu diesem Anlass legt Julie ihre Männerkleidung ohne Klage ab und wechselt in ein weißes Brautkleid. »Endlich erschien Julie wieder. Sie hatte ein weißes Kleid, die schönen, goldenen Haare fielen in langen Locken über den Nacken und die Schultern, man konnte sie nicht ansehen, ohne sich an irgendein schönes, altdeutsches Bild zu erinnern.«[172] Für Julie war die Hose nur Mittel zum Zweck, deshalb ist auch der Wechsel zurück zu weiblicher Kleidung kein wirklicher Geschlechtertausch.

Fazit

Die Idee einer Adelsreform, die Eichendorff in seinem Roman »Ahnung und Gegenwart« im literarischen Modell entwickelt, durchspielt und reflektiert, schließt eine Veränderung der Geschlechterrollen und des Umgangs zwischen Mann und Frau ein. Die Verbürgerlichung – und insofern auch: Modernisierung – des Adels als Voraussetzung für ein Wiederstarken der von Napoleon unterworfenen deutschsprachigen Länder, die sich in der Wende zum Reichspatriotismus und einer in der Gefühlswelt des Individuums begründeten, neuen Religiosität äußert, schließt auch das Liebesleben ein, das sich in Abkehr vom galanten Spiel am Modell einer dauerhaften, auf umfassendem wechselseitigem Verstehen basierenden Verbindung ori-

170 Siehe exemplarisch Mereau-Brentano: Das Blütenalter der Empfindung [1794], in: dies: Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane, hg. u. kom. V. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 7–58, hier 22 u. 43; Schlegel: Florentin S. 17 u. 97; Huber: Familie Seldorf, S. 2. Zur Bedeutung Amerikas als Freiheitssymbol am Ende des 18. Jahrhunderts vgl. auch Sigrid Weigel: Sophie Mereau: 1770–1806, in: Hans Jürgen Schultz (Hg.): Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1982, S. 20–32, hier 24.

171 AuG S. 366.

172 Ebenda, S. 367.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

entieren soll.[173] Der Roman nimmt hier gleichsam Tendenzen vorweg, die im 19. Jahrhundert teils auch konkrete historische Gestalt annahmen; erinnert sei nur an ›Bürgerkönige‹ wie Louis Philippe in Frankreich oder romantische Paare auf dem Thron wie Victoria und Albert in England. Umgekehrt wurde Ludwig I. von Bayern 1848 auch deshalb gestürzt, weil seine außereheliche Beziehung zu der Tänzerin Lola Montez der Öffentlichkeit als eine aus der Zeit gefallene Form der ›Mätressenwirtschaft‹ galt.

Die bürgerliche Geschlechterordnung sah für Männer und Frauen gänzlich unterschiedliche Rollenmodelle vor. Die Forschung hat sogar eine polare Entgegensetzung männlicher und weiblicher Eigenschaften und Verhaltensmuster konstatiert. Für adelige Frauen bedeutete dies, dass die für etliche Bereiche geltende Aufweichung der Geschlechtergrenzen, die das 18. Jahrhundert gesehen hatte, nun radikal wieder in Frage gestellt wurde. Das von Eichendorff präferierte Konzept der Naturfrau, das das ›Unverbildet-Sein‹ des weiblichen Parts zur Voraussetzung für dessen Fähigkeit zum Verstehen des Mannes in der romantischen Liebe erklärte, verstärkte diesen Effekt zusätzlich. Im Roman realisieren die adeligen Frauen das, was ihnen in der galanten Zeit noch in ihrer Rolle als Frauen möglich war, nur noch dadurch, dass sie in die Männerrolle wechseln. Als Männer verkleidet können sie reisen, jagen, feiern – und Männern gegenüber in Liebesdingen die Initiative ergreifen. Gerade letzteres kollidiert mit der Passivität, die das polare Modell der einseitig beim Mann verorteten Aktivität gegenüberstellt.

Für den Grafen Friedrich, aus dessen Perspektive der Roman (mit kleinen Einschränkungen) erzählt ist, bildet vor allem die Initiative in Liebesdingen den Stein des Anstoßes. Sie wird als völlig deplatziert, ja frivol abgewertet. Bei Romana, die so weit geht, des nachts eigenmächtig Friedrichs Schlafzimmer zu betreten, wird der Tabubruch so negativ bewertet, dass der Roman die ›Sünderin‹ mit einem spektakulären Selbstmord enden lässt. Dabei hat Romana für Friedrich auf der anderen Seite durchaus das Potenzial einer zum Verstehen fähigen Partnerin. Eigenständig dichtend und komponierend, teilt sie die künstlerischen Interessen des Grafen.[174] Doch auch die Eigenständigkeit, die Kreativität im Umgang mit den Künsten ist im Sinne des polaren Modells zu einer männlichen Domäne geworden. Und für ein wirkliches

173 Nach Reinhold scheitert die politische Utopie des Romans – Friedrichs politische Aktivitäten bleiben fruchtlos und er zieht sich in ein Kloster zurück, während Leontin und Julie, die Vertreter eines neuen Adels, in Europa für sich keine Zukunft mehr sehen. Siehe Reinhold: Kunsttheorie, S. 306. Gleichzeitig, so Reinhold, habe der Schluss jedoch eine gewisse Offenheit, und auch Eichendorff selbst sah im Oktober 1814 – also zwei Jahre nach der Niederschrift von AuG – Potenzial für einen zweiten Teil des Romans, der sich mit der »jetzigen Zeit« (den Befreiungskriegen) auseinandersetzen sollte. Siehe ebenda, S. 317.

174 Damit entspräche sie dem in der Einleitung skizzierten Alternativmodell einer romantischen Liebe, die auf der Gleichheit der Partner bei Bildung und Lebenserfahrung basiert – wie es etwa von Friedrich Schlegel propagiert, aber von Eichendorff verworfen wurde.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Verstehen Friedrichs fehlt Romana die Frömmigkeit; mehr noch, sie wird mit Magie und Hexerei in Verbindung gebracht, also nach den Vorstellungen der Zeit denkbar weit von der gesellschaftlichen Normalität weggerückt.

Bei den anderen adeligen Frauen, die dem polaren Geschlechtermodell zuwiderhandeln, indem sie Verhaltensweisen an den Tag legen, die nun als männlich codiert sind – was der Roman als Maskerade metaphorisiert –, hängen die Bewertung durch Friedrich (und andere literarische Figuren) sowie der Erfolg bzw. Misserfolg in der weiteren Romanhandlung von den Motiven für dieses Vorgehen ab. Rosa, die mutwillig handelt und nur das eigene Vergnügen sucht, schließt zwar eine vorteilhafte Ehe, wird aber am Schluss des Romans als Büßerin gezeigt, die offensichtlich starke Reue hinsichtlich ihres früheren Lebens empfindet; Marie, deren Beweggründe für den Geschlechtertausch ähnlich sind, erlebt einen drastischen sozialen Abstieg. Julie allerdings, deren Maskerade nur dem Zweck diente, Leontin begleiten zu können, kehrt letztlich ohne Probleme in die Frauenrolle zurück und heiratet ihren Angebeteten im weißen Brautkleid. Angelina hingegen verkleidet sich zunächst aus demselben Grund – um bei Rudolph sein zu können –, erliegt aber dann der Versuchung, in der Männertracht auch männlich zu handeln. Ihre Strafe besteht im Verlust von Kind und Ehemann. Als ›weiße Frau‹ versucht sie später Wiedergutmachung zu leisten. Weitaus komplexer sind die Geschichte und der Charakter Erwines. Als Knabe verkleidet, kann sie sich von einer Verbrecherbande lösen und in der Gesellschaft Friedrichs ein neues Leben beginnen. Ihr Scheitern im Tod ist keine Strafe, sondern Folge der tragischen Konstellation, die daraus resultiert, dass sie sich in Friedrich verliebt, der in ihr einen Knaben sieht – und überdies, wie allerdings bis zu Erwines Tod keiner der Beteiligten weiß, ihr Onkel ist. Erwine gehört aber Friedrichs Achtung und Zuneigung – eine Haltung, die sich auch den Leser*innen mitteilt.

Ohnehin ist der Roman so angelegt, dass die Leser*innen ständig zur Übernahme der Perspektive Friedrichs als der positiven Identifikationsfigur angehalten sind – was noch durch den auktorialen Erzähler verstärkt wird, der die Perspektive des Grafen übernommen zu haben scheint bzw. diese wiederholt.[175] Die Suggestivkraft dieser Figurenperspektive, so immens sie für den zeitgenössischen Leser gewesen sein mag, hat sich allerdings bis zur Gegenwart fast vollständig verflüchtigt – zu groß ist die historische Distanz zu Friedrichs Weltanschauung geworden.[176] Gerade das von ihm vertretene Modell der Geschlechterrollen hat viel Staub angesetzt. Heute sind es wohl eher jene Frauen, die sich ihre Freiheit(en) nicht nehmen lassen

175 Siehe Kauß: Wiederholungen, S. 134.

176 Kauß sieht in ihrer erzähltheoretischen Analyse die Leser*innen des Romans grundsätzlich einem unendlichen hermeneutischen Verstehensprozess im Sinne Schleiermachers ausgesetzt und zur Herstellung einer konsistenten Deutung nicht in der Lage, da sich bestimmte Einzelheiten des Textes einer Gesamtdeutung entzögen. Deswegen könne der Roman auch als Emanzipationsgeschichte gelesen werden. Siehe Kauß: Wiederholungen, S. 141–145.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

wollen, welche die Sympathie vieler Leser*innen gewinnen. Insbesondere Romana erscheint als eine Figur, die in Eichendorffs Erzählwelt nur deswegen dämonisiert wird, weil sie ihrer Zeit weit voraus war.

Literaturverzeichnis

Quellen

Huber, Therese: Die Familie Seldorf [1895], Hildesheim 1989.

Mereau-Brentano, Sophie: Amanda und Eduard [1803], in: dies: Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane, hg. u. kom. v. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 95–257.

Mereau-Brentano, Sophie: Elise [1800], in: dies.: »Ein Glück, das keine Wirklichkeit umspannt«. Gedichte und Erzählungen, hg. u. kom. v. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 83–101.

Mereau-Brentano, Sophie: Das Blütenalter der Empfindung [1794], in: dies: Das Blütenalter der Empfindung. Amanda und Eduard. Romane, hg. u. kom. v. Katharina von Hammerstein, München 1996, S. 7–58.

Schlegel, Dorothea: Florentin [1801], Stuttgart 1993.

Schlegel, Friedrich: Lucinde [1799], Frankfurt a.M. 1985.

Tieck, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen [1798], Frankfurt a.M. 1996.

Tieck, Ludwig: William Lovell [1795/96], Stuttgart 1986.

von Eichendorff, Joseph: Ahnung und Gegenwart [1812/1815]. Sämtliche Erzählungen, hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach, Frankfurt a.M. 2007, S. 53–382.

von Eichendorff, Joseph: Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 1987.

Forschung

Arend, Helga: Die Loreley – Entwicklung einer literarischen Gestalt zu einem internationalen Mythos, in: Liesel Hermes, Andrea Hirschen, Iris Meißner (Hg.): Gender und Interkulturalität. Ausgewählte Beiträge der 3. Fachtagung Frauen-/Gender-Forschung in Rheinland-Pfalz, Tübingen 2002, S. 19–28.

Binczek, Natalie: Kommunikative Vernetzungen. Gedicht und Erzählung in Joseph von Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart« und »Das Schloß Dürande«, in: Matthias Buschmeier (Hg.): Textbewegungen 1800/1900, Würzburg 2007, S. 302–321.

Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin 2011.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Büttner, Urs/Ines Theilen: Zwielicht: Joseph von Eichendorffs Gedicht im Widerschein ästhetischer und naturwissenschaftlicher Diskurse um 1800, in: dies. (Hg.): Phänomene der Atmosphäre. Ein Kompendium literarischer Meteorologie, Stuttgart 2017, S. 270–280.

Diebitz, Stefan: Lyrik im epischen Zusammenhang. Ein Versuch, Funktion und Sinn der Lyrik in »Ahnung und Gegenwart« näher zu bestimmen, in: Aurora 47 (1987), S. 88–100.

Dimter, Walter: Joseph von Eichendorff. »Ahnung und Gegenwart«, in: Dorothea Klein (Hg.): Lektüren für das 21. Jahrhundert. Bd. 1, Würzburg 2000, S. 183–201.

Eichner, Hans: Zur Integration der Gedichte in Eichendorffs erzählender Prosa, in: Aurora 41 (1981), S. 7–21.

Essenberg, Nikolas van: Romantik im Spannungsfeld von Konfessionalisierung und Nationalisierung. Das Spätwerk Joseph von Eichendorffs (1837–1857), Göttingen 2022.

Günther, Friederike Felicitas: Die Dämmerung als anthropologische Grenzerfahrung. Claudius' »Abendlied« und Eichendorffs »Zwielicht«, in: Jochen Achilles, Roland Borgards u. Brigitte Burrichter (Hg.): Liminale Anthropologien. Zwischenzeiten, Schwellenphänomene, Zwischenräume in Literatur und Philosophie, Würzburg 2012, S. 67–84.

Hausen, Hausen: Die Polarisierung der »Geschlechtscharaktere«. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: Werner Conze (Hg.): Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Hebgen, Carina: Die Hochzeitsnacht – Joseph von Eichendorff, in: Liedinterpretation Online. Folkwang Universität der Künste, hg. v. Tatjana Dravenau (https://liedinterpretationonline.folkwang-uni.de/wp-content/uploads/20-Literatur.pdf, zuletzt 06.02.2024).

Hörisch, Jochen: »Larven und Charaktermasken.« Zum elften Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hg.): Eichendorff und die Spätromantik, Paderborn 1985, S. 27–38.

Kleßen, Patricia: Adelige Selbstbehauptung und romantische Selbstentwürfe. Die ›queeren‹ Inszenierungen Herzog Augusts von Sachsen-Gotha-Altenburg (1772–1822), Frankfurt a.M./New York 2022.

Kleßmann, Eckart: Zwielicht, in: Marcel Reich-Ranicki (Hg.): 1000 deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Bd. 3. Von Friedrich von Schiller bis Joseph von Eichendorff, 2. Aufl., Frankfurt a.M. [u.a.] 1995, S. 317–321.

Koopmann, Helmut: Allegorisches Schreiben in der Romantik. Zu Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, in: Jutta Osinski (Hg.): Aspekte der Romantik, Kassel 2001, S. 51–72.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Koopmann, Helmut: Romantische Lebensfahrt, in: Wulf Segebrecht (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Band 3: Klassik und Romantik, Stuttgart 1984, S. 293–305.

Korte, Hermann: Joseph von Eichendorff. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2007.

Krauß, Andrea: Noch einmal. Eichendorffs Wiederholungen. Zu »Ahnung und Gegenwart«, in: Daniel Müller Nielaba (Hg.): »Du kritische Seele«, Würzburg 2009, S. 127–145.

Löhr, Katja: Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff, Würzburg 2003.

Mahoney, Dennis F.: Joseph von Eichendorff »Ahnung und Gegenwart«, in: Günter Butzer u. Hubert Zapf (Hg.): Große Werke der Literatur XIII, Tübingen 2015, S. 115–128.

Mann, Otto: Der junge Friedrich Schlegel. Eine Analyse von Existenz und Werk, Berlin 1932.

Matt, Peter von: Die Loreley im Walde. Joseph von Eichendorff: »Waldesgespräch«, in: ders.: Wörterleuchten. Kleine Deutungen deutscher Gedichte, München 2009, S. 76–78.

Neuhold, Martin: Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman »Die Kronenwächter« im Kontext ihrer Epoche. Mit einem Kapitel zu Brentanos »Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, Tübingen 1994.

Nienhaus, Stefan: »Waldessprache«. Anmerkungen zu zwei Gedichten Joseph von Eichendorffs, in: Andreas Gößling u.a. (Hg.): Critica poeticae. Lesarten zur deutschen Literatur. Hans Geulen zum 60. Geburtstag, Würzburg 1992, S. 205–217.

Optiz, Christian N.: Das Totentanz-Motiv bei Joseph von Eichendorff und die Behandlung des Allegorischen in »Ahnung und Gegenwart«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 51 (2007), S. 205–226.

Ottmann, Dagmar: Gebändigte Natur. Garten und Wildnis in Goethes »Wahlverwandtschaften« und Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, in: Walter Hinderer (Hg.): Goethe und das Zeitalter der Romantik, Würzburg 2002, S. 345–395.

Pikulik, Lothar: »Des Lebens Schauspiel«. Spieler und Zuschauer in Eichendorffs erzählter Welt, in: Grażyna Barbara Szewczyk (Hg.): Eichendorff heute lesen, Bielefeld 2009, S. 33–52.

Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung, München 1992.

Reinhardt-Becker, Elke: Seelenbund oder Partnerschaft. Liebessemantiken in der Literatur der Romantik und der Neuen Sachlichkeit. New York/Frankfurt a.M. 2005.

Schiwy, Günther: Eichendorff: Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie, München 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Scholz, Ingeborg: Das Motiv der Verfremdung in Texten der Romantik. Tieck »Der blonde Eckbert«. Eichendorff »Zwielicht«, in: Literatur für Leser (1988), S. 251–59.

Schultz, Hartwig: Joseph von Eichendorff. Eine Biografie. Leipzig/Frankfurt a.M. 2007.

Selbmann, Rolf: Der deutsche Bildungsroman, 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 1994, S. 87–90.

Simon, Ralf: Eichendorff. Der Baum der Sprache (Lorelay), in: ders.: Die Bildlichkeit des lyrischen Textes. Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke, München [u.a.] 2011, S. 155–169.

Steinig, Martina: »Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder…«. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Eine exemplarische Analyse von Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« und Joseph von Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«, Berlin 2006.

von Bormann, Alexander: Das zertrümmerte Alte. Zu Eichendorffs Lorelei-Romanze »Waldgespräch«, in: Wulf Segebrecht (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Bd. 3: Klassik und Romantik, Stuttgart 1984, S. 306–319.

von Bormann, Alexander: Romantik, in: Walter Hinderer (Hg.): Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, 3. Aufl., Würzburg 2010, S. 245–278.

Weigel, Sigrid: Sophie Mereau: 1770–1806, in: Hans Jürgen Schultz (Hg.): Frauen. Porträts aus zwei Jahrhunderten, Stuttgart 1982, S. 20–32.

https://doi.org/10.14361/9783839471265-004 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA