



Jörg Schönert

Joseph von Eichendorff:
„Nachruf an meinen Bruder“

Erstpublikation:

Jörg Schönert / Peter Hühn / Malte Stein: Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (Narratologia. Contributions to Narrative Theory; 11) Berlin: de Gruyter 2007, S. 113-130.

Vorlage:

PDF-Datei des Autors.

Autor:

Prof. Dr. Jörg Schönert
Universität Hamburg
Institut für Germanistik II
Von-Melle-Park 6
20146 Hamburg

Homepage: <http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Joerg_Schoenert.htm>

E-Mail: <j.schoenert@uni-hamburg.de>

JÖRG SCHÖNERT

Joseph von Eichendorff: „Nachruf an meinen Bruder“

(I)

Ach, daß auch wir schliefen!
Die blühenden Tiefen,
Die Ströme, die Auen
So heimlich aufschauen,
5 Als ob sie all' riefen:
„Dein Bruder ist todt!
Unter Rosen rot
Ach, daß auch wir schliefen!“

(II)

10 „Hast doch keine Schwingen,
Durch Wolken zu dringen!
Mußt immerfort schauen
Die Ströme, die Auen –
Die werden dir singen
Von Ihm Tag und Nacht,
15 Mit Wahnsinnes-Macht
Die Seele umschlingen.“

(III)

20 So singt, wie Sirenen,
Von hellblauen, schönen
Vergangenen Zeiten,
Der Abend vom Weiten,
Versinkt dann im Tönen,
Erst Busen, dann Mund,
Im blühenden Grund.
O schweiget Sirenen!

(IV)

25 O wecket nicht wieder!
Denn zaub'rische Lieder
Gebunden hier träumen
Auf Feldern und Bäumen,
Und ziehen mich nieder
30 So müde vor Weh
Zu tiefstillem See –
O weckt nicht die Lieder!

(V)

35 Du kanntest die Wellen
Des Sees, sie schwellen
In magischen Ringen.
Ein wehmüthig Singen
Tief unter den Quellen
Im Schlummer dort hält

- 40 Verzaubert die Welt.
 Wohl kennst Du die Wellen.
 (VI)
- Kühl wird's auf den Gängen,
 Vor alten Gesängen
 Möcht's Herz mir zerspringen.
 So will ich denn singen!
 45 Schmerz fliegt ja auf Klängen
 Zu himmlischer Lust,
 Und still wird die Brust
 Auf kühlgrünen Gängen.
 (VII)
- 50 Laß fahren die Träume!
 Der Mond scheint durch Bäume,
 Die Wälder nur rauschen,
 Die Täler still lauschen,
 Wie einsam die Räume!
 Ach, niemand ist mein!
 55 Herz, wie so allein!
 Laß fahren die Träume!
 (VIII)
- 60 Der Herr wird dich führen.
 Tief kann ich ja spüren
 Der Sterne still Walten.
 Der Erde Gestalten
 Kaum hörbar sich rühren.
 Durch Nacht und durch Graus
 Gen Morgen, nach Haus –
 Ja, Gott wird mich führen.

Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1.1: *Gedichte. Erster Teil. Text*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener. Stuttgart u.a. 1993, S. 269-271.

1. Entstehung und Druckgeschichte

Seit Juni des Jahres 1814 befand sich Eichendorff auf ‚Heimurlaub‘ vom Militärdienst in Lubowitz. Dort hörte er lange Zeit nichts mehr von seinem geliebten Bruder Wilhelm, von dem getrennt zu sein in Eichendorffs Gedichten wiederholt beklagt wird;¹ Eichendorff befürchtete, dass der Bruder den Tod gefunden haben könnte² – so in seinem Brief an Otto

¹ Vgl. etwa „An meinen Bruder 1813“, „An meinen Bruder 1815“, „An meinen Bruder“ (= „Nachklänge 6“).

² Vgl. Fröhlich (1994), S. 453f.

Heinrich von Loeben vom 10. August 1814: „[I]ch schreibe dieß mit tiefen Schauern, denn ich weiß nicht, wie ich ihn überleben soll.“³ Im August des Jahres ist auch die erste Fassung des hier zu erörternden Gedichtes entstanden. Kurz darauf traf in Lubowitz ein ausführlicher Brief des Bruders ein; Wilhelm von Eichendorff starb erst 1849.

Erstmals gedruckt wurde der Text in Fouqués *Frauentaschenbuch für das Jahr 1818* unter dem Titel „Lied“. Eichendorff sandte die Druckvorlage in handschriftlicher Fassung am 15. März 1817 an den Herausgeber.⁴ Der Text der *Frauentaschenbuch*-Fassung erschien zudem 1826 unter dem Titel „Abendlandschaft“ im Lieder-Anhang zum *Taugenichts*.⁵

Die Eichendorff-Ausgabe der „Bibliothek deutscher Klassiker“ nimmt die *Taschenbuch*-Veröffentlichung mit dem Titel „Lied“ auf.⁶ In der (für den Druck der Handschrift hinzugefügten) ersten Strophe war der Vers 6 nicht auf den (möglichen) Tod des Bruders bezogen, sondern lautete „Dein Liebchen ist tot!“; auch mit der Überschrift „Lied“ war gegenüber der Handschrift der Verweis auf den Bruder Wilhelm getilgt. Der Druck von 1818 soll nicht im Einzelnen mit der hier ausführlich zu analysierenden Fassung von 1837 verglichen werden.⁷ Hinzuweisen ist jedoch auf die abweichende Kennzeichnung direkter Rede in der ersten Strophe. In der Fassung von 1818 stehen die Anführungszeichen am Eingang von Vers 1: „Ach, dass auch wir schliefen.“ Die direkte Rede wird erst am Ende von Vers 8 geschlossen – mit einem 1837 veränderten Wortlaut: „Ach, dass wir auch [1837: auch wir] schliefen!“. Es handelt sich also – im Gegensatz zur Fassung von 1837 – um direkt zitierte ‚Stimmen‘ einer noch nicht näher bezeichneten Herkunft; erst in Strophe V wird das ‚wehmütige Singen‘ lokalisiert: Es kommt vermeintlich aus dem Wasser- und Quellenbereich, wo Sirenen vermutet werden können.

Für die umfassende Ausgabe seiner Gedichte (1837) hatte Eichendorff das Textkorpus – wie damals vielfach üblich – unter Mithilfe von Adolf Schöll in Abteilungen bzw. Zyklen gegliedert. Der „Nachruf“ steht unge-

³ Ebd., S. 457.

⁴ Vgl. ebd., S. 454.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Eichendorff (1987), S. 193. Den Wortlaut des Textes der hier für die Text-Analyse gewählten Fassung stellt die „Bibliothek deutscher Klassiker“ im Band 2 (S. 440f.) der Eichendorff-Ausgabe in den Kontext der zu Lebzeiten des Autors unveröffentlichten Erzählung *Das Wiedersehen* (1817) als „Verse von Ludwigs Hand“; Leonhardt, an den die Verse gerichtet sind, liest sie auf „einem alten Blatte“.

⁷ So lauten beispielsweise der erste und letzte Vers der Strophe IV nicht „wecket“ und „weckt“ (V.25 u. 32), sondern „wecke“ und „weck“ im Sinne einer Selbstanrede.

fähr in der Mitte (an fünfter Stelle) der vergleichsweise schmalen Abteilung V „Todtenopfer“; darauf folgt das zehnteilige Gedicht „Auf meines Kindes Tod“. Die Themen dieser Abteilung sind zum einen bestimmt durch Totenklagen; zum anderen stehen die entschieden religiös orientierten Gedichte im Zeichen von Todessehnsucht und Aufnahme in die Gnade Gottes. Erst in dieser Publikation von 1837 wird als Titel „Nachruf an meinen Bruder“ eingesetzt. Es wird vermutet, dass Schöll die (missverständliche) Formulierung gewählt und den Text in die Abteilung „Todtenopfer“ eingerückt hat. Allerdings hat Eichendorff diese Entscheidung nicht mehr korrigiert.⁸

2. Intertextuelle Bezüge

Das Sirenen-Motiv (wer dem Gesang der Sirenen nicht widersteht, findet den Tod in der Tiefe des Wassers) wird im lyrischen Werk Eichendorffs vielfach aufgenommen und im Sinne eines Skripts ausgeführt – insbesondere für „Am Strom“;⁹ auf dieses Skript 1 (mit seinen Bezügen auf die mythologischen Erzählungen der Antike) verweise ich im Folgenden mit der Abreviatur ‚Sirenen-Skript‘. In dem viel zitierten Gedicht „Lockung“ wird das Skript auch mit dem situativen Frame verbunden, der für „Nachruf an meinen Bruder“ noch genauer zu beschreiben ist:

Kennst du noch die irren Lieder
Aus der alten, schönen Zeit?
Sie erwachen alle wieder
Nachts in Waldeseinsamkeit,
Wenn die Bäume träumend lauschen
Und der Flieder duftet schwül
Und im Fluß die Nixen rauschen –
Komm herab, hier ist's so kühl.¹⁰

In „Denkst du des Schloßes [sic] noch auf stiller Höh?“¹¹ werden – ohne dass verführerische Wasserwesen (wie Nixen oder Sirenen) genannt sind – die Gefährdung durch „Zauberklänge“ (V.10), Gesang „von der alten schönen Zeit“ (V.12) und das „geheime Singen“ (V.16) angesprochen –

⁸ Vgl. Fröhlich (1994), S. 454.

⁹ Eichendorff (1993), S. 268f.

¹⁰ Ebd., S. 103f.; vgl. u.a. auch in „Die Zwei Gesellen“ (ebd., S. 66f.): „Den Zweiten sangen und logen / Die tausend Stimmen im Grund, / Verlockend' Sirenen, und zogen / Ihn in der buhlenden Wogen / Farbig klingenden Schlund.“

¹¹ Eichendorff (1997), S. 202f.; Erstdruck 1859 unter dem Titel „Die Heimat. An meinen Bruder. 1819“.

mit dem dadurch ausgelösten Untergang in eines „Sees wunderbaren Ringen“ (V.17; vgl. dazu im „Nachruf an meinen Bruder“ die „magischen Ringe“ – V.35).

Das Motiv eines ‚lyrischen Nachrufs‘ (im Texte-Korpus der ‚Lieder für Verstorbene‘) ist beispielsweise ausgearbeitet in „Nachruf“.¹² Für den hier zu erörternden Text wird 1837 als Titel allerdings „Nachruf an meinen Bruder“ eingesetzt und nicht die geläufige Wendung ‚Nachruf auf ...‘, so dass mit der Präposition ‚an‘ die primäre Wortbedeutung mit Rekurs auf das Medium der Stimme verstärkt ist: nämlich jemandem, der sich entfernt hat, etwas nachzurufen.

3. Sprechsituation und skriptbezogene Organisation der Rede

Damit ist auch auf die komplexe Organisation des Textes verwiesen, der weniger als Erzählung eines vergangenen Geschehens sowie gegenwärtiger und zukünftiger Aktionen angelegt ist, sondern als Inszenierung von Stimmen, von zitierter Rede und Anrede, Gedankenrede (mit Selbstanrede), Erinnerungen, Träumen und Visionen. Insofern können ‚die Lieder‘, die der Sprecher hört und teilweise auch zitiert, im konkreten und übertragenen Sinn als ‚Sirengesang‘ verstanden werden. Diese Lieder aus einer ‚anderen (und vergangenen) Welt‘ bestimmen die ersten zwei Drittel des Textes. Seine Eindrücke, Emotionen und Überlegungen vermittelt der autodiegetische Sprecher in Gedankenrede synchron zu seinen sinnlichen Erfahrungen. Lediglich am Beginn der Rede wird – so ist anzunehmen – eine bereits verklungene Rede (in analeptischer Form) in Erinnerung gerufen.¹³ Die Wendung „Ach, dass auch wir schliefen“ (V.1) ist – wie ihre Wiederholung im Rede-Zitat in Vers 8 zeigt – Teil der ‚Sirenen-Rede‘, die in der imaginierenden Wahrnehmung des Sprechers (V.5: „als ob“) aus den „blühenden Tiefen“ der Gewässer einer Auenlandschaft (V.2f.) aufzusteigen scheint und (unmittelbar an das anfängliche Erinnern anknüpfend) durch direkte Rede (V.6-8 u. 9-16) repräsentiert wird.

Die Rede des Sprechers entsteht also zunächst aus den zahlreichen sinnlichen Erfahrungen, die – so hat es den Anschein – von außen auf ihn einwirken: aus seinem Hören, Schauen und Fühlen. Im Fortgang der Rede

¹² Eichendorff (1993), S. 282.

¹³ Das Geschehen in Vers 2 bis 8 erfolgt vor dem Ausruf des Sprechers in Vers 1; die fremden Stimmen haben sich gleichsam in den Gedanken des Sprechers festgesetzt. Dabei wird das ‚wir‘ in bewusster Ambiguität gebraucht: Es könnte das Sprecher-Ich einschließen.

wird jedoch in Strophe VII (V.49: „Laß fahren die Träume“) nahe gelegt, dass diese sinnlichen Wahrnehmungen eine ursprüngliche Substanz von Wünschen und Ängsten in Bewegung setzen, die dem Sprecher angehört.

Die vom Sprecher erlebte und imaginierte Rede wird als ‚Gesang‘, verstanden. Als Gesang – als lyrisches Sprechen im engeren Sinne – bestimmt der Sprecher sein eigenes Reden allerdings erst zu Beginn des letzten Textdrittels in Vers 44: „So will ich denn singen!“. Das hieße, dass seine zuvor geführte Rede (wo sie nicht zitierte Rede ist) eher einem sensorisch und kognitiv bestimmten Gestus im Zuge von Wahrnehmen und (Selbst-)Erkunden folgt. Im Singen dagegen könne „Schmerz“ in „himmlische Lust“ verwandelt werden (V.45f.). Solcher Schmerz wird beim Sprecher in paradoxer Weise gerade durch einen Typus von Gesang (etwa durch „zaub’rische Lieder“ – V.26) ausgelöst, der zum einen eine besondere zeitliche Bindung (an das Erinnern von Vergangenen) und zum anderen eine besondere räumliche Bindung hat (an den Landschaftsraum, insbesondere an Gewässer). Diesem Paradoxon will ich zugunsten möglicher Auflösungen noch nachgehen. Da die dominierende Sprecher-Rede immer wieder elliptisch angelegt ist und auch zwischen den relativ selbstständigen Strophen kaum explizit formulierte und vermittelnde Übergänge geschaffen werden, muss im Konstruieren von Sinnzusammenhängen für das Gedicht häufig interpoliert werden.

Der Sprecher blickt am Ende eines Tages (der Abend zieht „vom Weiten“ heran – V.20) auf eine Naturlandschaft; mit seiner Rede ruft er – folgt man der Überschrift – dem abwesenden Bruder nach. Diese Abwesenheit kann in der Vorstellungswelt des Sprechers auch die Vermutung des Todes einschließen. Eine solche Besorgnis lässt der Sprecher in seiner Rede von zunächst nicht genauer identifizierten Stimmen laut werden, die mit der Todesbotschaft ihren Wunsch verbinden ‚auch zu schlafen‘ (die Welt der Lebenden zu verlassen) und zudem den angeredeten („angesungenen“ – vgl. V.13) Sprecher dazu bringen wollen, diesen Wunsch zu übernehmen; sein eigener Todeswunsch wird den sinngemäß zitierten Stimmen übertragen. Da es sich – nach Selbstkennzeichnung der Singenden – um Wasserwesen handelt, die durch ihren Gesang die Vernunft eines Menschen verwirren und in den „Wahnsinn“ (V.15) treiben können sowie darauf zielen, sich seiner „Seele“ zu bemächtigen (V.16), ist das Sirenen-Skript der mythologischen Erzählungen aufgerufen. Als Sirenen werden diese Stimmen im Fortgang des performativ angelegten Sprechaktes nun vom Sprecher imaginiert (V.17: „wie Sirenen“). Der Sprecher hält den eigentlichen Ursprung der Töne mit der Ambiguität von Identifi-

kation und Vergleich offen.¹⁴ Die „zaub’rischen Lieder“ (V.26) rufen Erinnerungen an eine schöne Vergangenheit wach; ihr Gesang erfüllt in der Wahrnehmung des Sprechers den (Landschafts-)Raum und die (Tages-)Zeit (vgl. V.20f.); der Sprecher ‚schaut‘ nun auch die Singenden in ihrer Gestalt mit den sie (und ihre gefährlich-erotische Attraktion) bestimmenden Körperteilen: den bloßen Brüsten und dem singenden Mund (V.22).

In den Versen 20 bis 23 ist der Satzgegenstand allerdings nicht eindeutig zu bestimmen. Zunächst ist „der Abend“ das Subjekt, das dem Prädikat „versinken“ zugeordnet wird; dem Abend „Busen“ und „Mund“ zuzuschreiben, erscheint mir jedoch nicht sinnvoll zu sein, so dass in der dominierend elliptischen Organisation der Rede „versinken“ – ohne explizit wieder aufgenommen zu werden – auch auf die (besonders in Strophe III wahrgenommenen) Sirenen übertragen werden kann. Dabei scheinen sie sich mit dem heraufkommenden Abend in den „blühenden Grund“ (V.23, vgl. auch V.2) zurückzuziehen: Zunächst ist ihr Oberkörper nicht mehr zu erkennen, dann auch der Mund (als ‚pars pro toto‘ für das Gesicht), so dass auch ihre Lieder nicht mehr zu hören sind, was vom Sprecher – zugunsten seiner Selbststabilisierung – mit einem Schweigegebot (vgl. V.24) ergänzt wird. Das Schweigen der Sirenen ist wichtig für den Selbsthalt des Sprechers, der sich dazu in Strophe V auch ermahnt mit dem Hinweis auf sein Wissen zur Anziehungskraft der Wellen des Sees: Sie „schwellen in magischen Ringen“ – wie Töne anschwellen im verlockenden Gesang der Sirenen.¹⁵ In Strophe VI fügt der Sprecher dem Schweige-Gebot an die Sirenen gleichsam ein Singe-Gebot an sich selbst hinzu, um seine Wehmutsschmerzen in „himmlische Lust“ (V.46) zu verwandeln. Mit diesem Gebot ist ein weiteres in Strophe VII verbunden: Der Sirenen gesang und die damit verbundenen Gefühle sollen als Imaginationen (als „Träume“ – V.49) verstanden werden, die von der Wehmut des Sprechers hervorgebracht wurden aus den ‚natürlichen‘ Bildern und Tönen einer Landschaft (vgl. V.50-52).

Zuvor (in Strophe IV) und danach (in Strophe VI) wird die Präsenz von „zaub’rischen Liedern“ (V.26), die im Sprecher Wehmut, Müdigkeit und (so wäre zu interpolieren) Todessehnsucht hervorrufen, auch für den Bereich der Felder, Gehölze und Wälder (vgl. V.28) markiert: Diese Lieder erklingen jedoch nicht; sie sind einst verstummt und „träumen“ noch (V.27) – sie können allerdings durch den Gesang der Wasserwesen ‚ge-

¹⁴ Vgl. Peucker (1987), S. 42.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 43f.: Die „magischen Ringe“ des Sees stehen als visuelles Zeichen für die magischen Töne des Sirenen gesangs.

weckt‘ werden (vgl. V.25). Ihre (möglicherweise) freizusetzende Kraft fürchtet der Sprecher: Durch das Auslösen von selbstzerstörerischen Gefühlen könnten die „alten Gesänge“ (V.42) dem Sprecher das Herz „zer-springen“ lassen (V.43). Um diese Stimmen nicht laut werden zu lassen, will der Sprecher selber „singen“ (V.44) und in seine Rede nicht mehr fremde Stimmen einbeziehen. Zugleich beklagt der Sprecher seine Vereinsamung: „Ach, niemand ist mein! / Herz, wie so allein!“ (V.54f.).

So wird auch seine abschließende Rede (vgl. V.45ff.) zum Monolog und folgt dem nun erst eingeführten christlich bestimmten Skript 2, der ‚Selbstabilisierung durch Glaubenszuversicht und Erlösungshoffnung‘; dieses Skript löst das bis dahin dominierende ‚heidnische‘ Sirenen-Skript ab. Die Rede des Sprechers wechselt nun zwischen gnomischen Aussagen (vgl. V.45-48), Selbstanrede (vgl. V.49, 56f. und 64), Selbstaussage (vgl. V.54f.), Naturbeschreibung (vgl. V.50-53) sowie Selbstaussage in Verbindung mit Naturbeschreibung (vgl. V.58-63). Die Einsamkeit kann nur aufgehoben werden durch das Vertrauen in Gott, das in Strophe VIII aufgerufen wird.

4. Die sprachmateriale und formale Organisation des Textes

Die Rede des Sprechers ist in Kurzzeilen gegliedert, die häufig zu Zeilen-Enjambements (nie aber zu Strophen-Enjambements) führen. Die Verse sind in der Regel zweihebig; sie verwenden (oft mit einer Auftaktsilbe) voll ausgeführte und verkürzte Daktylen – das (nur selten variierte) Grundmuster ist xXxxX(x) im Reimschema a-a-b-b-a-c-c-a. Die ostentativ ausgearbeiteten Reime und zahlreiche Assonanzen verstärken die sinnliche Qualität des Akustischen, von der immer wieder die Rede ist.

Das Reimschema der Strophen lässt sich in Analogie zu drei unterschiedlichen Stimmen (A, B, C) verstehen. Dabei rahmt die Stimme A die beiden anderen Stimmen. Die dominierende Stimme A ließe sich als die dem Sprecher eigene Stimme (seine ‚Hauptstimme‘) verstehen. Zugleich kann der Sprecher andere Stimmen vernehmen und auch (zitierend) in seine Rede einbeziehen – wie die Stimmen B und C der (bereits sprechenden) Wasser- und der (noch stummen) Feld- und Waldwesen (vgl. die Strophen IV u. VI). Die Stimme A schließt also die beiden anderen Stimmen ein. Das Muster einer Rahmung wird in den Einzelstrophen aufgegriffen durch die Rahmung mit dem Reim a in der ersten und letzten Zeile. Sie ist in den Strophen I sowie III bis VIII verstärkt durch den engen semantischen Bezug der Anfang- und Schlusszeile; dieses Um-

schließen wird durch Wiederholung und Variation entwickelt.¹⁶ So gewinnen die einzelnen Strophen an Eigengewicht, und es wird jene Permutation in der Reihenfolge möglich, von der hier im abschließenden Blick auf die handschriftliche Fassung des Textes noch die Rede sein wird. Die Strophe II ist ausschließlich dem Zitat des Sirenengesangs gewidmet und erhält damit eine Sonderstellung. Ihre erste Zeile könnte – mit der Zuschreibung durch die ‚Sirenen‘ – die fehlende Kraft des Sprechers bezeichnen, sich ihrem (heidnischen) Gesang zu widersetzen, um sich ‚himmelwärts‘, hin zum Christlichen, zu orientieren (vgl. V.9). Der Schlussvers verwies dann auf die Macht der ‚Sirenen‘ – nämlich von der Seele eines Menschen Besitz ergreifen zu können (vgl. V.16).

Im Ganzen gesehen lässt sich von einer stabilen formalen Organisation der einzelnen Strophen sprechen; sie steht im Gegensatz zu ‚Instabilität‘ (zur Wehmut und drohenden Selbstauflösung) des Sprechers, der seine Glaubenszuversicht erst im ‚Bewusstseinsereignis‘ einer Selbstsuggestion (vgl. Strophe VIII) erreicht.

5. Räumliche und zeitliche Organisation des Textes

Die dargestellte Welt ist räumlich und primär tageszeitlich strukturiert: räumlich durch die Polarität von Tiefe und Höhe – mit den Extrempunkten von (christlich bestimmtem) Himmel und (heidnisch besetzter) Tiefe eines Gewässers, tageszeitlich durch das Aufziehen des Abends (vgl. V.20), die nachfolgende Nacht (vgl. V.50, 59 u. 62) und den beginnenden Morgen (vgl. V.63) – wobei die Tageszeiten auch sinnbildliche Bedeutung haben und auf Schlafen bzw. Sterben, auf die Abwendung vom Glauben (markiert durch V.62: „[...] Nacht und [...] Graus“)¹⁷ und Erlösung (markiert durch V.63: „gen Morgen“) verweisen. Auf einer allgemeinen zeitlichen Ebene wird zudem zwischen einer attraktiven, aber

¹⁶ In Strophe I und VII finden sich wörtliche Wiederholungen; Strophe IV, V und VIII zeigen sinngemäße Wiederholung; Strophe VI modifiziert „kühl“ zu „kühlgrün“; in Strophe III führt die Variation zu einer Verkehrung des Gebots (von „singt“ zu „schweigt“).

¹⁷ In Strophe VIII wäre „Durch Nacht und durch Graus / Gen Morgen, nach Haus“ (V.62f.) sinnbildlich zu verstehen: ‚Nacht und Graus‘ meint das gottesferne Erdenleben; der ‚Morgen‘ ist als der daraus erlösende Tod zu verstehen und ‚nach Haus‘ wäre als Eintreten in das (von Gottes Gnade geschenkte) ‚ewige Leben‘ anzusehen. Verstünde man ‚nach Haus‘ in realistischer Weise, dann erschiene die Erzählung als banal; zudem wurde zuvor nicht gesagt, dass ‚das Haus‘ für einen Gang in die Natur verlassen wurde.

gefährlichen Vergangenheit (vgl. die „hellblauen, schönen / Vergangenen Zeiten“ – V.16f.), einer mit ‚Sirenengesang‘ und Wehmut erfüllten abendlichen Gegenwart (vgl. V.30 u. 36), einer nahen dunklen sowie grauenvollen nächtlichen Zukunft (vgl. V.62) und einer etwas fernerer morgenhellen Zukunft (vgl. V.63) unterschieden.

Die Rede des Sprechers wird in der Mehrzahl der Strophen synchron zu seinem sinnlichen Erleben der Umwelt mit ihren Tönen und Bildern geführt; Temperaturen (im Sinne von Kühle – vgl. V.41 u. 48) werden dagegen in einer nahen Zukunft gefühlt (vgl. Strophe VI). Es ist die Kühle der hereinbrechenden Nacht, die auf den „Gängen“ (V.41, den Wegen) der Wiesen und Wälder aufsteigt. Zeitlich nahe ist auch das drohende Zerspringen des wehmutsvollen Herzens (vgl. V.43); eindeutig prospektiv angelegt ist hingegen in der letzten Strophe das Vertrauen auf die Wegweisungen Gottes. Diese prospektiv erzählte Fortsetzung des noch nicht realisierten Geschehens folgt aus dem aktuell-nachhaltigen Erfühlen (vgl. V.58)¹⁸ einer göttlichen Ordnung der Welt (markiert durch das ‚stille Walten der Sterne‘ – vgl. V.59), die im Gegensatz zu den schönen, aber bedrohlichen Liedern mit der Erfahrung von Stille (vgl. auch V.52) verbunden ist. Der Sinneseindruck der Stille verweist im übertragenen Sinne auf Beruhigung von Emotionen (V.47: „und still wird die Brust“ vom Singen des Sprechers) und Erfahrung von Ordnung; durch das Gefühl der Einsamkeit (vgl. V.53-55) verstärkt sich für den Sprecher die Stille als neu erreichter kontemplativer Zustand nach der drohenden Auflösung seines Selbst in einem ‚Meer von Tönen‘.

In der Fiktionswelt des Textes sind ‚ideologische Konzepte‘ (auf der Grundlage von Wertvorstellungen und Verhaltensnormen) ähnlich wie mit den Zeitstrukturen auch mit den Raumverhältnissen verbunden. Dominant ist die vertikale Struktur:¹⁹ Als ‚verführerisch-heidnisch‘ zu verstehen ist die bis „tief“ unter die Erdoberfläche reichende „verzaubert[e]“ Welt des Sirenengesangs (vgl. V.36-39) mit den Teilräumen der Ströme, Seen und ihrer Quellen (vgl. V.3 u. 34).²⁰ Dazu gehören auch noch die

¹⁸ Das Adverb ‚tief‘ (V.58), das in Strophe I und IV mit dem Todes-Motiv verknüpft war, könnte hier (ohne dass die räumliche Bedeutung aufgehoben wäre) als ‚intensiv‘ verstanden werden (vgl. etwa ‚tieftraurig‘): ‚Intensiv spüren‘ (alle Sinne zu mobilisieren) tritt dann an die Stelle des bis dahin dominierenden Hörens. Was ‚intensiv gespürt‘ wird, muss nicht unbedingt auch „hörbar“ sein (vgl. V.60).

¹⁹ Für die Raumstruktur, die im Text aufgebaut wird, gilt nur der Gegensatz ‚oben vs. unten‘, nicht aber ‚innen vs. außen‘.

²⁰ Vgl. auch die „blühenden Tiefen“ (V.2) und den „blühenden Grund“ (V.23) als die Welt der Sirenen mit Konnotationen zu ‚vegetativ = weiblich‘ gegenüber dem sinnbild-

Wiesen und das Buschwerk um die Gewässer, die „Auen“ (V.3). Gleichsam in einem naturhaften und zudem in einem sinnbesetzten Verbund mit dieser Welt der ‚Tiefen‘ stehen die Felder, Gehölze und Wälder (V.28), in denen – ebenso wie in den Gewässern und Auen – Lieder ihre magische Kraft entfalten können (vgl. V.26 u. V.39).²¹ Allerdings ist diese Zaubermacht – anders als im Fall des Sirenengesangs – noch nicht in Aktion gesetzt, so dass beim rechten Besinnen des Sprechers aus dieser magischen Welt ‚nur‘ eine mondbeschienene Landschaft mit rauschenden Wäldern werden kann (vgl. V.50-52). In diesem Fall werden solche Räume nicht mit heidnischen Mächten, sondern mit den Emotionen eines Menschen – hier des sich selbst überlassenen Sprechers – besetzt: „Wie einsam die Räume! / Ach, niemand ist mein! / Herz, wie so allein!“ (V.53-55).

In der vertikalen Schichtung der Räume steht ‚der Himmel‘ (mit Wolken, Mond und Sternen – vgl. V.10, 50 u. 59) für den Erfahrungs- und Aktionsraum des gläubigen Christen und das Walten eines ordnungsstiftenden und gnädigen Gottes. ‚Singen‘ lässt sich in unterschiedlicher Weise den einzelnen Räumen zuordnen; es kann dazu beitragen, in die (heidnische) Tiefe gezogen zu werden (vgl. V.15f.) oder sich im Sinne des Himmels (der „himmlischen Lust“ [V.46] als himmlischer Freude) zu orientieren.

6. Frames und Isotopien

Der situative Frame ist – wie häufig bei Eichendorff – dadurch angelegt, dass ein autodiegetischer Sprecher mit seinen Sinnen die Reize und emotionalen Impulse eines Landschaftsraumes aufnimmt und mit bestimmten Lebens- und Glaubenserfahrungen reflexiv verbindet – vielfach in der Abkehr von ‚den Tiefen‘ mit einer Bewegung in die ‚Höhe‘,²² hier vom Sirenengesang hin zu Gott im Himmel. Der mit dieser Bewegung verbundene thematische Frame ist das Erhalten einer gefährdeten (christlichen)

lichen Komplex des Himmels (mit Wolken und Gestirnen) als strukturierter Ausdrucks- und Aktionsraum des christlichen (Vater-)Gottes. Der Bereich des ‚Unten‘ wird nicht nur mit Geräuschen und Stimmen (‚laut‘), sondern auch vegetativ besetzt; das ‚Oben‘ ist ‚still‘ und ‚lautlos‘ – hier wird nicht ‚spontan gelebt‘, sondern mit Bedacht gewaltet und gestaltet (vgl. Strophe VIII).

²¹ Vgl. u.a. Piepmeier (1989) zur Konstellation eines „bedrohenden, dunklen, dämonischen“ Naturraums im Werk Eichendorffs (S. 56f.).

²² Vgl. Peucker (1987), S. 19.

Existenz durch die Festigung des Gottvertrauens. Die Gefährdung, der sich der Sprecher ausgesetzt sieht, entsteht dadurch, dass der mögliche Tod des Bruders den wehmütigen Wunsch des Sprechers nach sich zieht, in Folge seiner Fremdheit und Vereinsamung in der aktuell erfahrenen Existenz²³ dem Bruder in den Tod zu folgen, und dass der Sirenengesang diesen Wunsch verstärkt und damit den Tod herbeiführen kann. Der Sprecher kann also zum einen ein Wissen von heidnischen und magischen Zuständen nutzen, um den Sirenen zuzuhören und in den Tod zu gehen, oder er kann sein christliches Wissen reaktivieren und sich der Obhut Gottes anvertrauen: im Erkennen der göttlichen Ordnungsmacht und im Vertrauen auf die Hilfe (die Gnade) Gottes zum ‚ewigen Leben‘.

Auch die semantischen Makrostrukturen des Textes sind hauptsächlich durch Entgegensetzungen bestimmt. So werden die Beschreibungen von akustischen Vorgängen insbesondere den unteren (‚heidnischen‘) Bereichen in der räumlichen Vertikale mit dem Zentralkomplex des ‚Sirenengesangs‘ zugeordnet, während visuelle Eindrücke vornehmlich (aber nicht ausschließlich) mit dem oberen (‚himmlisch-christlichen‘) Raum verbunden werden. Solchen Scheidungen der Wahrnehmungsvermögen stehen jedoch Synästhesien wie „tiefstill“ (V.31) oder „kühlgrün“ (V.48) und „Schmerz fliegt [...] auf Klängen“ (V.45) im Aufheben der sinnlich differenzierten Weltwahrnehmung entgegen. Die semantische Reihe mit Merkmalen der Passivität wie ‚schlafen‘ (vgl. V.1), ‚träumen‘ (vgl. V.27), ‚müde sein‘ (vgl. V.30) oder Merkmalen in der Folge von erlittenen Attacken wie ‚umschlungen sein‘ (vgl. V.16), ‚gebunden sein‘ (vgl. V.27), ‚niedergezogen werden‘ (vgl. V.29), ‚verzaubert‘ (vgl. V.39) oder ‚zersprungen sein‘ (vgl. V.43) verweist auf Wirkungen des Sirenengesangs und kontrastiert Aktivitäten, die dem oberen Bereich der Raumstruktur gelten – wie ‚sich aufschwingen‘ und ‚durch Wolken dringen‘ (vgl. V.9) oder ‚auffliegen‘ (vgl. V.45).

7. Skripts, Ereignisse und Geschehen

Den zahlreichen Kontrastrelationen in der Organisation des Textes entsprechen auch die beiden (bereits erwähnten) konfligierenden Skripts: Das Sirenen-Skript führt über Zuhören und sehnsuchtsvolle Faszination zur Selbstauflösung des Ichs im heidnischen Raum, das Erlösungs-

²³ Vgl. dazu Bormann (1968), S. 184-187, der diese Konstellation auch auf die Stellung der Kunst in einem ihr ‚gegensätzlichen‘ Zeitalter überträgt.

Skript über Sich-Widersetzen und die Stabilisierung des Gottvertrauens zum ‚ewigen Leben‘, dem Gegensatz zum unvollkommenen, wehmutsvoll erfahrenen irdischen Dasein. Doch wird das erzählte Geschehen zu den Erfahrungen und Bewusstseinsprozessen des Sprechers nicht einfach durch einen Skriptwechsel bestimmt. Die Gefährdung des Sprechers wird gemäß dem Sirenen-Skript durch den Gesang der Wasserwesen verursacht. Der Sprecher gebietet nicht nur den Sirenen zu schweigen (bzw. gebietet er sich selbst, seine Träume „fahren“ zu lassen, nicht mehr seinen Imaginationen nachzuhängen – V.49), sondern er widersteht auch dem Sirenenengesang, indem er selbst zum Sänger wird (vgl. V.44), der sich in der Abkehr vom Existenzraum der Sirenen ‚himmelwärts‘ orientiert und damit das Erlösungs-Skript aufzurufen vermag, in dem „Schmerz“ zu „himmlischer Lust“ verwandelt werden kann (V.45f.). Der Wechsel von der Passivität im Wahrnehmen von (Wehmut fördernden) „zaub’rischen Liedern“ (V.26) zur Aktivität des selbst verantworteten (Wehmut und Schmerzen verarbeitenden) Singens ermöglicht es dem Sprecher, den Bereich der sinnlich ausgelösten Imaginationen zu verlassen und ein kognitiv stabilisierendes Vertrauen in Gott herzustellen. Das Darbietungsereignis des Skriptwechsels wird also verbunden mit dem Ereignis im Bewusstseinswandel des Sprechers (einem inneren Geschehen) vom passiven Erleben des Singens anderer Urheber zur aktiven (und reflektierten) eigenen Praxis. Skriptwechsel und Bewusstseinswandel sind unterschiedliche Ergebnisse einer Umstellung, die von einem rezeptiven Verhalten, einer Fremdgestaltung des Subjekts zu seiner Selbstgestaltung führt.

Das Handlungssubjekt im erzählten Geschehen²⁴ ist demnach der autodiegetische Sprecher, dem nacheinander zweierlei Handlungsziele zugeschrieben werden können: Zum einen sehnt er sich nach einer ‚Auflösung im Wasser‘, nach dem (Todes-)Schlaf, zum anderen hat er den Wunsch trotz der ihm abgesprochenen Fähigkeiten, auf Flügeln „durch Wolken zu dringen“ (V.9f.), sich „zu himmlischer Lust“ zu erheben (V.45f.).²⁵ In-

²⁴ Geschehen wird auch in diesem Text – wie häufig in Lyrik – nur verkürzt vermittelt: Der Bruder des Sprechers könnte gestorben sein, der Schmerz dieser Erfahrung bringt den Sprecher in seiner Vereinsamung (vgl. V.53-55) selbst an den Rand des Todes (vgl. V.1), doch führt ihn schließlich sein Gottvertrauen wieder zurück in den Fortgang eines ‚christlichen Lebens‘.

²⁵ Malte Stein hat mich darauf hingewiesen, dass im psychoanalytischen Verständnis dieser unterschiedlichen Bewegungsrichtungen die Sehnsucht nach dem Aufgehen im Gewässer als eine Selbststabilisierung auf dem Wege einer ‚Verschmelzungsübertragung‘ im Hinblick auf ein als weiblich bzw. mütterlich konnotiertes (Selbst-)Objekt zu deuten wäre, während die Bewegung zum Himmel eine Verbindung mit dem (Selbst-)

folge ihrer ‚magischen‘ Wirkung können die Sirenengesänge den Sprecher dem ersehnten (Todes-)Schlaf näher bringen, so dass sie in Bezug auf dieses erste Ziel eine helfende Funktion erfüllen. Da bald jedoch auch das zweite Ziel eingeführt wird, erklärt sich daher die ambivalente Einstellung, die der Sprecher gegenüber dem Sirenengesang (V.17 u. 24: „So singt, wie Sirenen“ und „O schweiget Sirenen“) und einem Freisetzen der im Traum-Schlummer gebundenen Lieder hat (vgl. Strophe IV).²⁶ Im Gegensatz zu anderen Texten der Romantik wird in diesem „Nachruf“ das Bedürfnis nach Selbstauflösung vom Sprecher schließlich getilgt. Doch sind die Stimmen ‚von unten‘ so mächtig, dass gegen sie Gott selbst als Helfer und Retter gebraucht und beschworen wird. Gegen die Macht des Rezeptiv-Sinnlichen, die zur Selbstauflösung führt, wird die Selbstbehauptung in der Aktivität (‚ich singe selbst‘) gestellt. Dieses Ereignis einer Umorientierung ist im Vollzug der Rede des Sprechers noch nicht eingetreten; es kann aber in der Glaubenszuversicht erwartet werden. Letztlich – so die Quintessenz dieses „Nachrufes“ – ist der Selbsterhalt nur im Vertrauen auf die Führung und Hilfe Gottes zu erlangen. Zu fragen bleibt jedoch, ob die entscheidende Wendung nicht in V.44 markiert ist – mit der Selbstaufforderung des Sprechers zum ‚Singen‘, ob dem Selbsterhalt durch den christlichen Glauben nicht die (im Sinne der literarischen Romantik) vollzogene Selbsterlösung durch Dichten vorausgeht. Unter diesem Aspekt sollen abschließend nochmals Stationen der Textgenese bis zur Druckfassung von 1837 betrachtet werden.

8. Zur Handschrift von 1817

In der Handschrift (als Vorlage für den Erstdruck im *Frauentaschenbuch* von 1818) trug das Gedicht den Titel „Abendlandschaft o[der] Abendwehmuth. An Wilhelm 1814. Im August.“ Abendlandschaft und Abendwehmuth waren vermutlich als Alternativen für den Leitbegriff des Titels zu verstehen.

Objekt ‚Vater‘ anstrebt – vgl. dazu Malte Stein: „*Sein Geliebtestes zu töten*“. *Literaturpsychologische Studien zum Geschlechter- und Generationenkonflikt im erzählerischen Werk Theodor Storms*. (Husumer Beiträge zur Storm-Forschung 5). Berlin 2006, Kap. 2.10 u. 2.11.

²⁶ Vgl. Peucker (1987), S. 41: Der Bruder figuriere als ‚alter ego‘; sein angenommener Tod erübrige den Todeswunsch des Sprechers bzw. dieser Todeswunsch wird ‚christianisiert‘ und damit auch verschoben bis zum vorbestimmten Ende der Erlösung aus dem „Graus“ (V.62) des Erdenlebens.

Die Handschrift umfasste nur sieben Strophen, denen eine weitere Strophe (der nunmehrigen ersten Strophe entsprechend) erst für den Druck vorangestellt wurde. In der Handschrift war die Reihenfolge der Strophen (nach der Zählung der gedruckten Fassung) IV-VI-V-VII-III-II-VIII. Die gegenüber der handschriftlichen Fassung für den Druck von Eichendorff vollzogenen Veränderungen in der Zuordnung der Strophen sind ein erster Hinweis darauf, dass jede einzelne Strophe im Hinblick auf ihre formale und semantische Organisation einer spezifischen Konstellation der Selbst- und Umweltwahrnehmung und der daraus resultierenden Gefühle und Aktionen gilt. Die Verbindung dieser Einheiten bestimmt – abgesehen vom Zielpunkt der Schlussstrophe (mit der Hinwendung zur Orientierungs- und Ordnungsmacht Gottes) – keine linear-kausale Verknüpfung, sondern das Sich-Einlassen auf unterschiedliche sinnliche und emotionale Impulse. Zunächst sei die Strophenfolge der handschriftlichen Druckvorlage (1817) wiedergegeben:²⁷

Abendlandschaft o. Abendwehmuth.
An Wilhelm. 1814. Im August

- (I)
- O wecket nicht wieder!
Denn zaub'rische Lieder
Gebunden hier träumen
Auf Feldern und Bäumen,
5 Und ziehen mich nieder
So müde vor Weh
Zu tiefstillem See –
O weckt nicht die Lieder!
- (II)
- Kühl wird's auf den Gängen,
10 Vor alten Gesängen
Möcht's Herz mir zerspringen:
So will ich denn singen!
Schmerz fliegt ja auf Klängen
Zu himmlischer Lust,
15 Und still wird die Brust
Auf kühlgrünen Gängen.
- (III)
- Du kanntest die Wellen
Des Sees, sie schwellen
In magischen Ringen.

²⁷ Es geht wohlgemerkt nur um die Abfolge, nicht um den Textstand im Wortlaut oder in der Schreibweise.

- 20 Ein wehmüthig Singen
Tief unter den Quellen
Im Schlummer dort hält
Verzaubert die Welt.
Wohl kennst Du die Wellen.
- (IV)
- 25 Laß fahren die Träume!
Der Mond scheint durch Bäume,
Die Wälder nur rauschen,
Die Täler still lauschen,
Wie einsam die Räume!
- 30 Ach, niemand ist mein!
Herz, wie so allein!
Laß fahren die Träume!
- (V)
- 35 So singt, wie Sirenen,
Von hellblauen, schönen
Vergangenen Zeiten,
Der Abend vom Weiten,
Versinkt dann im Tönen,
Erst Busen, dann Mund,
Im blühenden Grund.
- 40 O schweiget Sirenen!
- (VI)
- 45 „Hast doch keine Schwingen,
Durch Wolken zu dringen!
Mußt immerfort schauen
Die Ströme, die Auen –
Die werden dir singen
Von ihm Tag und Nacht,
Mit Wahnsinnes-Macht
Die Seele umschlingen.“
- (VII)
- 50 Der Herr wird dich führen.
Tief kann ich ja spüren
Der Sterne still Walten.
Der Erde Gestalten
Kaum hörbar sich rühren.
Durch Nacht und durch Graus
- 55 Gen Morgen, nach Haus –
Ja, Gott wird mich führen.

Die handschriftliche Textfassung konzentriert die Informationen ganz auf den Zustand des autodiegetischen Sprechers, der sich im Vers 17 vermutlich selbst anredet; eindeutig ist eine solche Selbstanrede in der letzten

Strophe (V.49). Weniger entschieden als in den weiter bearbeiteten Fassungen werden die sinnlichen Wahrnehmungen der Außenwelt als „Träume“, als Imaginationen und Selbst-Suggestionen des Sprechers markiert (V.25-32). Die Selbstaufforderung zum ‚Singen‘ wird bereits im ersten Teil der Rede formuliert (vgl. V.12); sie wird ausgelöst durch Erinnerungen an „zaub’rische Lieder“ (V.2) und „alte Gesänge“ (V.10), die dann als ein „wehmüthig Singen“ (V.20) der Vergangenheit zugeordnet werden. Das Singen des Sprechers erscheint dabei eher als ein Einstimmen in die erinnerte Vergangenheit (und als ‚Mitsingen‘) und nicht als ein ‚Gegengesang‘, da die erinnerten und wahrgenommenen ‚Lieder‘ erst im zweiten Teil der Rede als verführerisch-gefährlicher Sirenengesang eingeordnet werden (V.33 u. 40). Zudem missachten in dieser Fassung die ‚Sirenen‘ das Schweigegebot des Sprechers (V.40); sie reden ihn sogar in (zitatierter) direkter Rede an (vgl. V.41-48). Diesem heidnischen Sirenengesang setzt der Sprecher – ohne weiteren vermittelnden oder erklärenden Hinweis – als letzten Abwehrgestus sein Gottvertrauen entgegen (V.49-56): Das mythologisch-heidnische Skript (dem Sirenengesang zu erliegen) wird durch das neuplatonisch-christliche (die Welt überwinden und verlassen) abgelöst. In den weiter bearbeiteten Fassungen werden dagegen die heidnisch-bedrohlichen Verlockungen bereits in der zweiten Strophe zitiert und in der Folgestrophe als ‚Sirenengesang‘ bezeichnet. Die Hinwendung zu Gott wird in zweifacher Weise vorbereitet: durch die Selbstaufforderung ‚zum Singen‘ und durch die Absage an die Neigung des Sprechers zum Imaginieren und Träumen.

Durch den Vergleich mit der handschriftlichen Vorfassung wird deutlich, dass – so wäre zu interpolieren – die Selbstaufforderung zum Singen (zur Selbsterlösung durch Dichten) nicht ein Dichten im Sinne der träumerischen Erinnerung einer vergangenen Zeit meint, sondern sich in christlicher Orientierung auf das ‚allein Wirkliche‘, das ewige Leben aus der Gnade Gottes, richtet.

Literatur

Bormann, Alexander von

1968 *Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff*. Tübingen.

Eichendorff, Joseph von

1987 *Werke*. Bd. 1: *Gedichte. Versepen*, hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a.M.

1993 *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische

- Ausgabe. Bd. 1.1: *Gedichte. Erster Teil. Text*, hg. von Harry Fröhlich u. Ursula Regener. Stuttgart u.a. 1993
- 1997 *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1.3: *Gedichte. Zweiter Teil: Verstreute und nachgelassene Gedichte. Text*, hg. von Ursula Regener. Tübingen.
- Fröhlich, Harry
- 1994 Kommentar, in: *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1.2: *Gedichte. Erster Teil. Kommentar*. Stuttgart u.a.; zum „Nachruf“: S. 453-457.
- Peucker, Brigitte
- 1987 *Lyric Descent in the German Romantic Tradition*. New Haven / London; zu „Nachruf an meinen Bruder“: S. 40-45; ferner S. 26-70: The Poetry of Transgression: Eichendorff's Venus and the Voices in the Ground.
- Piepmeier, Rainer
- 1989 Die Landschaft Eichendorffs. In: Evangelische Akademie Baden (Hg.): „Schläft ein Lied in allen Dingen“. *Natur, Romantik und Religion bei Joseph von Eichendorff*. (Herrenalber Protokolle 57). Karlsruhe, S. 44-75.