



AUF DER SUCHE NACH ZAUBERWORTEN

Joseph von Eichendorff beim Dichten zusehen

Dirk von Petersdorff



Unbekannter Künstler nach Franz Kugler (1832): Joseph von Eichendorff.
Öl auf Leinwand, 1885. Schloss Johannesberg (Jánský Vrch) über Jauernig/
Javorník (Tschechien), Foto: Vlastivědné muzeum Jesenicka (Jeseník)

SAŠA STANIŠIĆ LIEST JOSEPH VON EICHENDORFF

Manchmal kommt es zu unvorher-
sehbaren Neuentdeckungen eines

Autors, den die meisten von uns zu kennen glauben. Eichendorff also. Wenn man gegenwärtig herumhört, klingen die Urteile etwa so: ›Ja, natürlich, romantischer Dichter. Den Taugenichts in der Schule gelesen, irgendwie übergeschnappt, eher anstrengend. Die Gedichte mit Sehnsucht und Mond, oder zum Wandern im Wald. Wiederlesen? Wozu?‹ So in der Art, dazu ein leichtes Gähnen, kaum Neugier.

Aber dann kommt einer daher, unbelastet vom Schulunterricht, vom Chorgesang und von »Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund!«, und liest Eichendorff zum ersten Mal und auch wie zum ersten Mal. Es handelt sich um Saša Stanišić, geboren 1978 in Višegrad, damals Jugoslawien, heute Bosnien-Herzegowina. Wegen der Kriege im zerfallenden Jugoslawien und der ethnischen Verfolgungen ist seine Familie nach Deutschland geflohen. Er kommt als Jugendlicher in Heidelberg an, findet einen ersten sozialen Halt im Umfeld einer Aral-Tankstelle und findet Menschen, die ihn eine Wegstrecke lang begleiten. Über die Förderung in der Schule, die Universität und dank seiner enormen Sprachbegabung, seinem Witz und einer glücklichen Fantasie wird er zum Schriftsteller. Als solcher steht er eines Tages, wenn man seiner autobiographischen Erzählung ›Herkunft‹ (2019) glauben darf, auf dem Balkon seiner Hamburger Wohnung und liest laut Eichendorff, mit nacktem Oberkörper und zum Erstaunen seiner »Rentnernachbarn«:

*Lindes Rauschen in den Wipfeln,
Vöglein, die ihr fernab fliegt,
Bronnen von den stillen Gipfeln,
Sagt, wo meine Heimat liegt?*¹



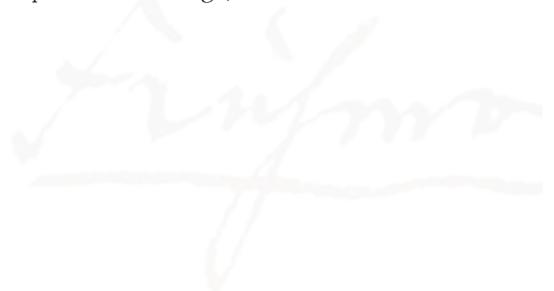
Saša Stanišić. Foto: Katja Sämann
© Luchterhand-Verlag



Schloss Lubowitz bei Ratibor an der Oder. Nach einer Skizze von Gustav Starcke auf Holz gezeichnet von B. Mannfeld

Wie kommt es zu dieser Aneignung Eichendorffs? Einen Hinweis gibt der Vers »Sagt, wo meine Heimat liegt?« Eichendorff fragt in vielen Gedichten nach seiner oder einer Heimat, und damit ist zunächst ganz konkret das Schloss Lubowitz in Schlesien gemeint, auf dem er seine Kindheit verlebte und das später zwangsversteigert wurde. Die Verlust Erfahrung eines katholischen Adligen in den Modernisierungsprozessen des frühen 19. Jahrhunderts wird von Saša Stanišić in den Migrationsbewegungen des frühen 21. Jahrhundert wiederentdeckt und neu verstanden. Eichendorffs Frage wird zur eigenen, denn »Sagt, was Herkunft für einen Menschen bedeutet?«, ist das Thema, das Stanišić in seiner Lebenserzählung umkreist.

Neben diese ernsthafte Aneignung Eichendorffs tritt auch eine heitere, denn bevor der Ich-Erzähler auf den Balkon tritt, hat er sich sein Frühstück zubereitet: »Ich mache Frühstück, quetsche Körner fürs Müsli mit der Kornquetsche und singe, während ich mahle:



*In einem kühlen Grunde
Da geht ein Mühlenrad,
Mein' Liebste ist verschwunden,
die dort gewohnt hat.«²*

An die Stelle des vom Wasser angetriebenen Mühlrades tritt die Müsli-Zubereitung des Ernährungsbewussten. In beiden Fällen schwingt das Gefühl der Vergänglichkeit mit, und im Bild der kreisenden Bewegung auch ein Bewusstsein des Zyklischen. Deshalb ist auch die Aneignung Eichendorffs möglich, weil in der Romantik Empfindungen formuliert worden sind, die wiederkehren, unter anderen Bedingungen, aber doch so, dass sie im Kern als wahr gelten.

Genauso wichtig wie die inhaltlichen Übereinstimmungen ist die Wirkung des romantischen Sprachklangs. Ihn erfährt und realisiert ein Autor, der das Deutsche perfekt beherrscht, aber, weil er es frisch gelernt hat, ihm gegenüber noch eine gewisse Fremdheit besitzt. Gerade deshalb kann er sich die neue Sprache lustvoll und in allen ihren Möglichkeiten aneignen, zum Beispiel in der Bildung von Komposita: »Rentner-nachbarn«. Dass ihn in Eichendorffs Fall der Klang in den Bann zieht, realisiert sich im lauten Lesen. Denn zuerst liest der Ich-Erzähler Eichendorffs Gedichte halblaut, dann aber »sehr laut«, wenn ihm »eines gut gefällt«.³ Ganz ohne Anforderung durch eine Lehrperson wie in der Schule (»Wer liest mal vor?«) praktiziert hier jemand hörendes Verstehen. Die Aussage der Verse liegt in der Semantik und Grammatik, aber mindestens genauso im Klang. Sprache in Gedichten ist Sprachmusik, wie hier mit nacktem Oberkörper elementar vorgeführt wird, zum Erstaunen der Mehrheitsgesellschaft auf den Balkonen rundherum.

WIE DER SPRACHKLANG ERZEUGT WIRD

Wie einfach, wie dahingesagt,
wie klar und leicht das klingt:

*Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.*

Diese Verse mit dem Titel ›Wünschelrute‹ sind berühmt, und viele Leserinnen werden sich an sie erinnern, weil sie in Schulbüchern standen und stehen. Im Kommentar der Eichendorff-Ausgabe des Klassiker-Verlags heißt es ganz zurecht, dass hier der »Kern der romantischen Ästhetik, Natur- und Geschichtsphilosophie in wenigen Worten«⁴ umschrieben sei. Wenn wir die Verse lesen, nehmen wir die einzelnen Wörter, ihre Verbindung im Satzbau sowie die Reime und den Rhythmus als gegeben hin. Alles steht am richtigen Platz, daran ist nicht zu rütteln, notwendig fügen sich die Einzelteile zum Ganzen. Diese Verse sind einfach da, damit man sie zur Kenntnis nehmen, nachsprechen oder bewundern kann. Aber natürlich sind sie entstanden, nicht vom Himmel gefallen, sondern vom realen Menschen Joseph von Eichendorff erdacht und aufgeschrieben worden. Wie das geschehen ist, wissen wir nicht und können es auch nicht vollständig herausfinden. Selbst Gehirnprozesse lebender Menschen entziehen sich bisher der Beobachtung im Detail; zu Kreativprozessen und ihrer neurologischen Basis gibt es einige allgemeine Thesen, die aber nicht den Mitvollzug konkreter Schöpfungsvorgänge erlauben. Umso mehr gilt dies für historische Personen, die man nicht mehr um Auskünfte bitten kann. Aber ein wenig können wir Eichendorff doch beim Arbeiten und Dichten zusehen und beobachten, wie der Sprachklang hervorgebracht wird.

Dazu dient ein handschriftliches Blatt Eichendorffs, das im Deutschen Romantik-Museum ausgestellt ist und auf dem sich der erste Impuls für die zitierten ›Wünschelruten‹-Verse befindet. Renate Moering hat sich in einer wichtigen Veröffentlichung, auf die ich dankbar zurückgreife, mit dieser und anderen Handschriftenseiten Eichendorffs philologisch beschäftigt.⁵ Erkennbar ist, wie weit der erste kleine Kern der ›Wünschelrute‹ vom fertigen Produkt entfernt ist. Und weiterhin, dass der erste Anstoß von außen kommt.

Den fand Eichendorff im ›Berliner Musenalmanach für 1831‹, einer, wie wir heute sagen würden, literarischen Anthologie, in der verschiedene Autoren vertreten waren, unter ihnen auch Eichendorff selbst. Dort stieß er beim Blättern auf ein Sonett mit dem Titel ›Musik‹. Es stammte von Friedrich August von Staegemann, einem preußischen Spitzenbeamten und Politiker, der auch literarisch tätig war. Eichendorff kannte ihn auch persönlich ein wenig. Als Ergebnis dieser Lektüre notierte Eichendorff auf unserem Handschriftenblatt einen Entwurf für ein eigenes Sonett mit dem Titel ›Musik‹.

Das mag erstaunlich wirken: Ein Autor wie Eichendorff, dem wir doch einen höchst charakteristischen Ton und eine eigene Weltanschauung zuschreiben, reagiert auf einen Reiz von außen. Aber in Kreativprozessen ist genau dies überraschend oft der Fall. Die hochgeschätzte Innerlichkeit steht nicht am Anfang, dort steht ein äußeres Objekt, in diesem

W ü n s c h e l r u t h e .

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Joseph Freiherr v. Eichendorff.

Erstdruck der Wünschelruten-Verse
im Deutschen Musenalmanach 1838

geplanten Sonetts. Sie bleiben inhaltlich diffus, weil die genannten Gegenstände zu heterogen sind. Auch rhythmisch befinden sie sich noch im Probestadium, denn der im Sonett notwendige Wechsel von unbetonten und betonten Silben ist nur in einigen Versen realisiert. Die Reimbildung wirkt teils zwanghaft, weil Eichendorff sich an den Reimgesetzen des klassischen italienischen Sonetts orientiert, in dem die beiden Reimsilben in den Quartetten je viermal auftreten müssen. Mit dem Reimreichtum der italienischen Sprache ist das leichter zu erreichen als im Deutschen. So sehen Eichendorffs Entwurfs-Quartette aus:

1.

*Im Niederschlagen der Augen kannst du's ahnen
Was dich verlockt u. rührt in einer schönen Gestalt.
Dir schwellt das Hertz siest du im Grün die Waffe blitzen,
Vom Himmel blitzt's, nicht von den Partisanen.*

2.

*Der Strom bricht sich durch Waldesnacht die Bahnen,
Im Thal will sich die Nixe dir zeigen,
Und dich erschreckt der Wälder Schweigen,
Gleichwie auf stiller See der Zug der Schwanen.⁶*

Die überraschende Nennung von »Partisanen« ergibt sich aus der Vorlage des Gedichts von Staegemann, in dem man sich anlässlich eines Begräbnisses an militärische Erlebnisse erinnert. Grammatisch besonders gewagt mutet der abschließende »Zug der Schwanen« an, der natürlich nur ganz vorläufig hingeschrieben ist.

VOM ÄUSSEREN IMPULS AUF S EIGENE GEBIET

Dort, wo Eichendorff die Entwürfe zu den anschließenden Terzetten notiert, kommt es zu einer überraschenden Wendung. Denn der fünfhebige Jambus, der um 1800 gängige Verstyp des Sonetts, auf den die unfertigen Verse der Quartette hinauslaufen, wird verkürzt auf vier, drei oder sogar nur zwei Hebungen. Als Variante tritt auch der Trochäus auf. Die Reimanordnung weist jetzt in die Richtung des Kreuzreims. Damit nähert sich Eichendorff seinen bevorzugten Versformen an. Denn er hat zwar auch Sonette geschrieben, besonders in seiner frühen Phase, und darunter sind melodisch schöne wie ›Wir sind so tiefbetrübt, wenn wir auch scherzen‹, aber die bis heute bekannten und für ihn charakteristischen Gedichte folgen der Liedform, die kürzere Verse und meistens den Kreuzreim aufweist. Zudem zeichnet sie sich gegenüber dem Sonett durch eine größere gedankliche und grammatische Einfachheit und Klarheit aus. Inhaltlich bewegt sich Eichendorff in den neuen Versen weg von Staegemanns politisch-elegischer Lyrik, ebenfalls kein von ihm bevorzugtes Feld.

So nähert sich der Entwurf zu den Terzetten ganz langsam den späteren ›Wünschelruten‹-Versen an. Diese schälen sich gleichsam aus dem Rohmaterial heraus:

*Es schläft ein Lied in allen Dingen
Viele Jahrhundert lang,
Und sie heben an zu singen,
Wie Säuseln von Schwingen,
Triffst du den rechten Klang.⁷*

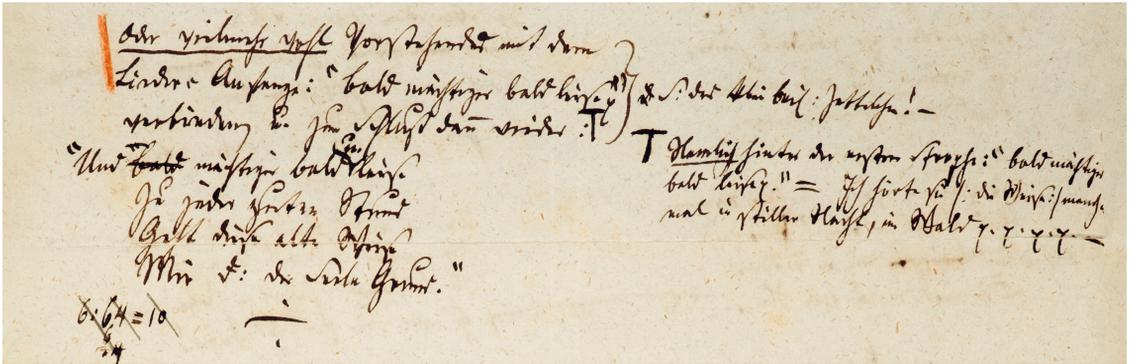
Damit lassen sich die Beobachtungen zu Kreativprozessen fortführen: Der von außen stammende und teilweise fremde Impuls wird vom Autor im Verlauf des Schreibens auf das

eigene Gebiet herübergezogen und im Sinn der eigenen Weltwahrnehmung umgestaltet. Dass Eichendorff jetzt innerlich stärker beteiligt ist, zeigt sich auch an einer Randnotiz zu diesen Versen: »Der Dichter soll den Zauber lösen – Sieh zu, daß du triffst den rechten Klang!–«⁸. Da appelliert er an sich selbst, motiviert sich und bringt das Wort »Zauber« ins Spiel, das auch schon in einer hinzugefügten möglichen Veränderung des ersten Verses erwogen wurde: »Verzaubert schläft ein Lied (oder eine wunderbare Melodie) in allen Dingen«, heißt es dort. Daraus geht später das abschließende »Zauberwort« der ›Wünschelrute‹ hervor.

Ansonsten resultierte aus dem Sonett-Entwurf ›Musik‹ keine weitere Veröffentlichung. Für spätere Autoren und Autorinnen mag es trostreich sein, dass selbst bei Eichendorff die ersten, zügigen Entwürfe nicht überragend ausfallen. Die zitierten Quartette wurden im Entwurfsstadium fallengelassen. Daraus lässt sich wiederum etwas zu Eichendorffs Arbeitsprozessen ableiten: Er gehört entschieden nicht zu jenen Autoren, die nahezu alles Geschriebene auch veröffentlichen. Sein Qualitätsbewusstsein war offenkundig sehr hoch, und er vermied es, so gut es ging, zu viele Gedichte unterhalb seines Spitzenniveaus zu veröffentlichen. Daher fällt sein lyrisches Werk, bezieht man es auf seine lange Lebensdauer von 1788 bis 1857, auch eher schmal aus. Der Sonettentwurf ›Musik‹ hat also letztlich zur ersten Formulierung einer vierzeiligen Strophe geführt, die später ausgearbeitet wurde.

Wünschelrutengänger,
18. Jahrhundert





Joseph von Eichendorff: Entwurfshandschrift »Wünschelrute«.
Detail. FDH Hs-30218

Auch das ist oder sollte für Kreativprozesse charakteristisch sein: Es wird vieles verworfen, damit einiges übrigbleibt, das dann wirklich brauchbar ist. In diesem und in den anderen hier nachgezeichneten Arbeitsprinzipien ist die vorliegende Handschrift übrigens typisch für Eichendorff.

Was mit den wenigen, den späteren »Wünschelruten«-Versen geschehen sollte, wusste Eichendorff zunächst nicht. Er überlegte, sie in ein anderes Lied zu integrieren, wie aus einer Notiz weiter unten auf dem Blatt hervorgeht: »Oder vielmehr wohl Vorstehendes mit dem Lieder-Anfang: »Bald mächtiger bald leiser« verbinden«⁹. Dieser Liederanfang findet sich rechts oben auf dem handschriftlichen Blatt neben dem Sonett »Musik«. Er besteht aus drei Strophen:



1.

*Bald mächtger u. bald leise
Zu jeder guten Stund
Geht eine alte Weise
Mir durch der Seele Grund.*

2.

*Ich hab' sie nie vernommen,
Und muß mich doch darauf besinnen
Mein ganzes Leben lang.*

3.

*Ich glaub', es sind die Morgenglocken,
Die von fern herüberklingen u.
verkünden (oder anzeigen), daß es
bald Morgen wird. – (oder daß der
Morgen nicht weit.)¹⁰*

Es lassen sich deutliche Unterschiede in der Ausarbeitung erkennen, denn während die erste Strophe eine fertige lyrische Struktur besitzt, geht die dritte in eine Prosanotiz über, die später zu rhythmisieren wäre. In dieses Gedicht sollte also die spätere ›Wünschelruten‹-Strophe ›Es schläft ein Lied in allen Dingen‹ integriert werden. Ob und wie sich Eichendorff das genauer vorgestellt hat, wissen wir nicht, denn ein kleines beiliegendes ›Zettelchen‹, auf das er sich selbst hinweist, hat sich nicht erhalten. Man sieht auch in diesem Teil der Handschrift, wie verwickelt es in der Gedichtenstehung zugeht, dass die Bereitschaft zur Selbstkritik und zu Revisionen ebenso notwendig ist wie Geduld. Denn auch der Liedentwurf ›Bald mächtger und bald leise‹ erweist sich nur als Materiallager.

So wird die erste Strophe später in das Gedicht ›An meinen Bruder‹ integriert. Mit seinem Bruder Wilhelm teilte

Eichendorff die Erinnerung an die Kindheit auf Schloss Lubowitz. Der Verlust dieses Orts und die Anziehung durch ihn und seine Atmosphäre werden im Werk wiederholt thematisiert, am bekanntesten ist wohl das Gedicht ›Denkst du des Schlosses noch auf stiller Höh‹. Ähnlich setzt auch das Gedicht ›An meinen Bruder‹ ein:

*Gedenkst Du noch des Gartens
Und Schlosses über'm Wald,
Des träumenden Erwartens:
Ob's denn nicht Frühling bald?¹¹*

Im weiteren Verlauf wird die gegenwärtige Situation auf dem Schloss geschildert, das versteigert wurde, so dass jetzt »fremde Leute« im früheren Garten der Kinder herumgehen. Die »Jugendzeit« ist aber nicht spurlos verschwunden, denn das Rauschen des Waldes gibt, so wird behauptet, noch immer »Kunde« von ihr. Dann folgen die Verse aus dem Manuskriptblatt, als achte von neun Strophen:

*Bald mächt'ger und bald leise
In jeder guten Stund'
Geht diese Waldes-Weise
Mir durch der Seele Grund.¹²*

Dabei kommt es zu einer Änderung: Aus der Formulierung »eine alte Weise« wird im neuen Zusammenhang »diese Waldes-Weise«, die sich auf das vorher benannte Rauschen zurückbezieht. Im Entwurf wird eine unbestimmte Klangerfahrung im Inneren als »Weise« bezeichnet. Deshalb folgt dort auch die Aussage: »Ich hab' sie nie vernommen / Und muss mich doch darauf besinnen / Mein ganzes Leben lang«.

Indem Eichendorff dieses vorhandene Element in einen neuen Zusammenhang versetzt, nimmt er eine Konkretisierung vor. Der unbestimmte Klang, den man tatsächlich auditiv nie vernommen hat, erhält eine reale Bestimmtheit.

Die Paradoxie der ersten Formulierung, dass es einen lebensbestimmenden Klang geben könne, den man nie gehört hat, entspricht der frühromantischen Vorstellung einer Wahrheit, die sich immer entzieht. Novalis sprach von einem »Unbedingten«, das wir überall suchen, aber in der Welt der »Dinge« nie finden können: »Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge«. ¹³ Aus dieser Konstellation gehen ein Mangelgefühl und ein nicht abschließbarer Prozess der Sinnsuche hervor. An einer anderen Stelle ist von »einem absoluten Grunde« die Rede: Damit ist so etwas wie die erste Ursache aller Dinge bezeichnet, aus der alles hervorgegangen ist. Mit dem Fragen danach und dem Nachdenken darüber werden wir nie fertig, und das einzige, was uns gegeben ist, ist die »unendliche freye Tätigkeit«, weil »durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen«. ¹⁴

Eichendorff war mit den philosophischen Ursprüngen der Romantik vertraut, neigte aber dazu, diese Gedankenwelt literarisch zu konkretisieren, indem er sie aus wirklichen Objekten und bekannten menschlichen Erfahrungen ableitete. Genau das geschieht in der Neubestimmung der »Weise«, die von einem psychischen Prozess zu einem Naturphänomen wird, das dauerhafte Spuren in der Seele hinterlassen hat. Gleichzeitig bleibt die romantische Kernidee einer nicht stillstellbaren Bewegung erhalten, denn die »Waldesweise« ist dauerhaft, »in jeder guten Stund«, zu hören und wird am Gedichtende als »Heimatsgruß« verstanden. Der Begriff der Heimat hat ebenfalls eine solche konkrete-transzendente Doppelbedeutung. In der Popularisierung der philosophischen Grundlagen der Frühromantik liegt eine der großen Leistungen Eichendorffs.

DAS VERSETZEN VON ELEMENTEN

Aber zurück zum Manuskriptblatt,
das noch in andere Richtungen
ausstrahlt. Auf der unteren Hälfte befindet sich ein weiterer
Gedichtentwurf mit dem Titel ›Frühmorgens‹:

1.

*Die Länder sich funkelnd zeigen
Die Lerchen steigen,
Die Kornfelder sich schauernd neigen*

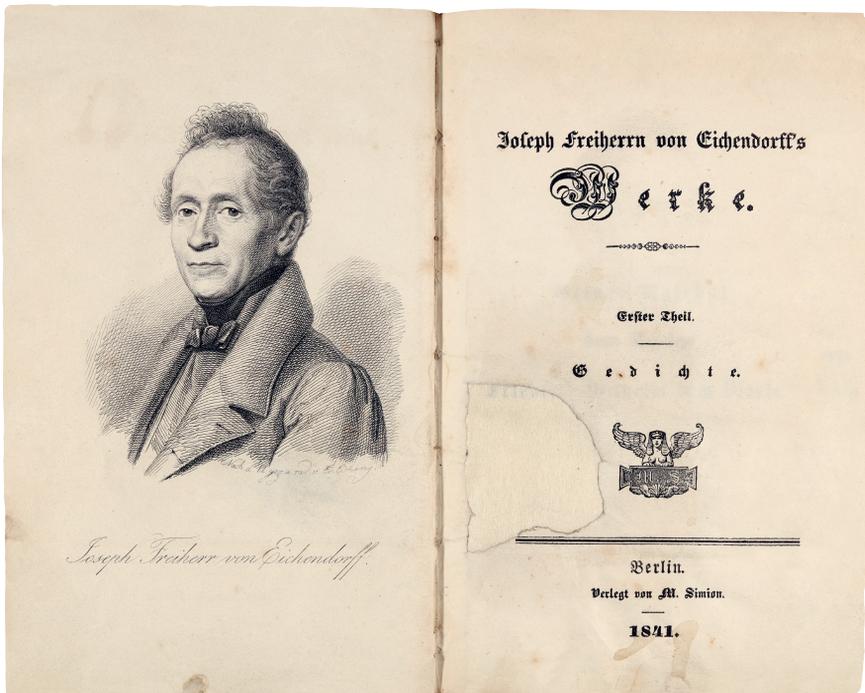
2.

*Alles, alles rührt die Schwingen,
Frischauf, mein Hertz,
Wir wollen hinauf uns singen
Wie die Lerche himmelwärts!¹⁵*

Als Eichendorff 1837 eine Ausgabe seiner Gedichte zusammenstellte, wurde aus den Versen der zweiten Strophe ein Motto für das Kapitel der ›Geistlichen Gedichte‹. Dazu wurde der erste Vers verändert: Wo in der Handschrift »alles« die Schwingen rührt, wird eine Differenz eingezogen: »Andre haben andre Schwingen, / Aber wir, mein fröhlich Herz, / Wollen grad' hinauf uns singen, / Aus dem Frühling himmelwärts!«. ¹⁶ Die Menschen besitzen demnach unterschiedliche »Schwingen«, wenden sich also in verschiedene Richtungen, wie es dem Zustand der Pluralisierung der Lebensformen entspricht. Direkt angespielt wird auf die Säkularisierung, also die Tatsache, dass es Menschen in der Moderne freisteht, sich an transzendenten Größen zu orientieren oder eben nicht. Daher zeichnet es den Sprecher als besonders aus, dass er seine Energien in Richtung Himmel lenkt, sich

also über das Verhältnis zu einer höheren Macht bestimmt. Genau diese Grundentscheidung des Mottos wird im Zyklus der ›Geistlichen Gedichte‹ dann ausbuchstabiert.

Wieder tritt eine arbeitspraktische Besonderheit Eichendorffs hervor: Er versetzt ein Element aus seinem bisherigen textuellen Zusammenhang in einen neuen. Er kann so vorgehen, weil sein Werk aus einer überschaubaren Zahl von Bildmustern und zentralen Vokabeln besteht. Diese können neu kombiniert werden, gelegentlich mit leichten Veränderungen, wie sowohl am Beispiel der ›Weise‹ als auch der ›Schwingen‹-Strophe deutlich wird. Möglich ist dieses Verfahren auch deshalb, weil Eichendorffs Weltdeutung nach



Joseph von Eichendorff: Werke, Berlin 1841, Erster Teil, Titelseite mit Frontispiz

die Lerchen, das Kornfeld, die Waldesnacht, das Singen und Herüberklingen, die Seele und der Morgen.

Als letztes Gedicht befindet sich unten auf der Manuskriptseite ›Frühlingsanbruch‹. Direkt neben den Titel hat Eichendorff ›Gut! (im Juny 35)‹ notiert. Auch solche Selbstbewertungen und Motivationen sind typisch für ihn. Er sah in diesem Gedicht also offenbar Potential und fand zumindest einiges daran gelungen. Die Handschrift sieht hier unten wild aus, weil viel gestrichen und dann mehrere Alternativen über oder neben den Streichungen notiert wurden. Man kann den Editoren nur gratulieren, dass sie dick durchgestrichene Formulierungen dennoch entziffern konnten. Gut, dass Eichendorff vordigital arbeitete, denn sicher hätte er nicht alle Varianten der Verse abgespeichert, und dann könnten wir seine Arbeitsmühen nicht mehr nachvollziehen.

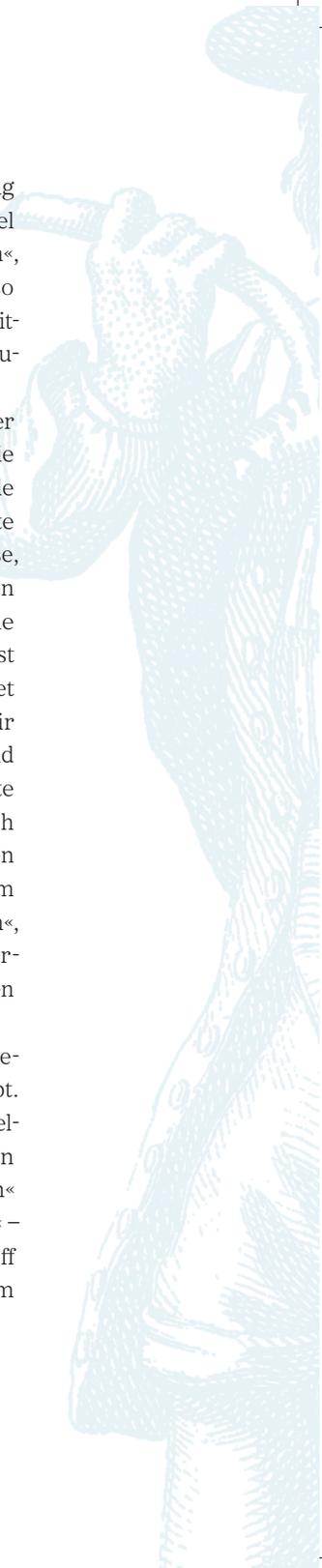
An diesem Gedicht erkennt man am besten, wie intensiv Eichendorff mit seinen Formulierungen beschäftigt war. Die am Ende so leicht klingenden Verse waren so schwer zu machen. Denn während der erste Vers »Der Frühling will nicht kommen« stehen bleiben darf, wird der zweite Vers »Und ist doch schon so schön die Welt« mehrfach verändert: »schon« wird ebenso gestrichen wie »schön die Welt«, darüber notiert sind »auf«, »klar« und »schön im Feld«. Hinter den Vers in Klammern gesetzt wird »auf die Welt«, die vorher schon einmal gestrichen, damit aber doch wieder erwogen wird. In der letzten Fassung dieses Gedichts heißt der Vers »Und ist doch so klar im Feld«. ¹⁷

Diese Fassung wird aber ebenfalls weiterentwickelt zu einem anderen Gedicht mit dem Titel ›Entschluss‹, ¹⁸ das mit dem veränderten ersten Vers »Noch schien der Lenz nicht gekommen« beginnt, und in dem der fragliche Vers heißt: »Es lag noch so stumm die Welt«. War die Arbeit an diesem Vers damit abgeschlossen? Offenbar, denn weitere Veränderungen sind nicht bekannt, aber das heißt nicht, dass

Eichendorff das Gedicht in der ›Entschluss‹-Neubearbeitung endgültig ›gut‹ fand, denn er hat es nie veröffentlicht. So viel Gewühle im Text, so viele Kleinigkeiten, »schön«, »schon«, »auf«, »klar«, und am Ende kein vorzeigbares Ergebnis, so könnte ein Betrachter von außen seufzen. Aber die Bereitschaft, die Enttäuschung des Im-Sande-Verlaufens auszuhalten, gehört zum kreativen Arbeiten.

In der zweiten Strophe dieses Gedichts tritt ein bisher noch nicht beobachtetes Verfahren der Produktion auf: Die Endreime übernehmen eine strukturierende und steuernde Funktion, wie auch die Unterstreichungen der Reimworte zeigen. Sie wirken geradezu als Ideengenerator für die Verse, die Semantik folgt der Struktur. So notiert Eichendorff den ersten, soweit vollständigen Vers »Und wandre über die Berge«, im zweiten dagegen gibt es eine große Lücke. Fest steht der Reim auf »Hertz«. Den Anfang des Verses bildet »Wie so«, dann hat Eichendorff Platz gelassen, so wie wir heute mit der Tab-Taste nach rechts springen würden, und dann als Versende »mein Hertz« geschrieben. Da der dritte Vers »Ich will hinauf mich singen« lautet, muss nachträglich für den ersten Vers ein entsprechendes Reimwort gefunden werden. Erwogen werden »springen« oder »zerspringen«, im Satzzusammenhang: »Ich möcht von dem Berge springen«, der nicht besonders sinnvoll klingt, oder »möcht' mir zerspringen«, was dann über ein Enjambement mit dem Herzen des folgenden Verses zu verbinden wäre.

Allerdings wird der gesamte Strophenentwurf wieder gestrichen und in der Spalte rechts daneben ein neuer erprobt. Dort bleiben die gesetzten Reimwörter »Hertz« und »himmelwärts« erhalten, die anderen Reimwörter sind das schon vorher mögliche »singen«, das mit dem Verb »schwingen« kombiniert wird: »Keine Lerche noch will sich schwingen« – klanglich und grammatisch sicher keine für Eichendorff akzeptable Lösung. In der Fortführung des Gedichts zum





späteren ›Entschluss‹ lautet die Strophe: »Und will auch kein' Lerch sich schwingen, / Du breite die Flügel, mein Herz, / Laß hell und fröhlich uns singen / Zum Himmel aus allem Schmerz!«. Dass auch dieses Gedicht Eichendorff nicht vollständig zufrieden stellen konnte, erklärt sich schon aus dem ersten Vers. Die doppelte Elision, also Streichung, des Vokals (›kein'«, »Lerch«) lässt ihn gezwungen wirken, und ebenso scheint die Verwendung des Verbs ›schwingen‹ ohne weitere räumliche Ergänzung nicht ganz glücklich. Schließlich stellt auch die Reimverbindung ›Herz« – ›Schmerz« wohl eher eine Verschlechterung gegenüber den ersten Entwürfen dar. Gründe genug also, das Gedicht auch nach einer langen Bearbeitungszeit nicht zu veröffentlichen; das Kritikbewusstsein sich selbst gegenüber war intakt.

FAZIT

Das wichtigste Ergebnis dieses intensiv bearbeiteten Gedichtblatts stellen also einige Verse dar, aus denen später der Vierzeiler ›Wünschelrute‹ hervorging. Eine Wünschelrute ist nach dem Grimmschen Wörterbuch ein Stab oder eine gabelförmige Rute, mit deren Hilfe Außerordentliches geleistet werden kann, oder konkreter, die zum Aufspüren von Verborgenen dienen soll. In entsprechender Weise bringt ein ›Zauberwort‹ ein bisher ungehörtes, in den Dingen verborgenes Lied zum Klingen. Eichendorff sprach aber nicht nur theoretisch von Zauberworten, sondern glaubte ganz praktisch an die Wirkung des richtig getroffenen und gesetzten Wortes, wie man an seinem Arbeitsprozess auf diesem Blatt erkennen kann. Weil die richtige sprachliche Formation wie eine Wünschelrute wirken und Außerordentliches leisten kann, muss so lange an ihr gearbeitet, muss ausgetauscht, verworfen und wieder neu begonnen werden.

Mit dieser Vorstellung, dass ästhetisch geformte Sprache die Welt verändern könne, steht Eichendorff um und nach

1800 nicht allein da. Schon Novalis, dessen Werk er sehr gut kannte, hatte in diese Richtung gedacht, in einem ebenfalls berühmten Gedicht heißt es:

*Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren
Sind Schlüssel aller Kreaturen,
Wenn die so singen, oder küssen
Mehr als die Tiefgelehrten wissen
Wenn sich die Welt ins freie Leben,
Und in die ›freie‹ Welt wird zurückbegeben,
Wenn dann sich wieder Licht und Schatten
Zu echter Klarheit wieder gatten
Und man in Märchen und Gedichten
Erkennt die ›alten‹ wahren Weltgeschichten
Dann fliegt von Einem geheimen Wort
Das ganze verkehrte Wesen fort.¹⁹*

Auch an anderen Stellen des romantischen Diskurses findet sich die Verbindung von Sprache und Magie, allerdings, und das ist kennzeichnend für das romantische Bewusstsein, als Forderung oder als zukünftige Möglichkeit erhofft. In seinem Aufsatz ›Von Volksliedern‹, den Achim von Arnim dem ersten Band der großen Liedersammlung ›Des Knaben Wunderhorn‹ anfügte, schreibt er: »Viele der Singweisen deuten auf einen untergegangenen Tanz, wie die Trümmer des Schlosses auf eine Zauberformel deuten, die einmal hervortreten wird, wenn sie getroffen und gelöst.«²⁰ Auch die Volksliedersammlung war für Eichendorff von großer Bedeutung, auch diese Äußerung wird er also gekannt haben. Das Wissen um solche parallelen Texte ist natürlich beim Arbeiten an einem Gedichtblatt ebenfalls im Bewusstsein des Autors



W ü n s c h e l r u t h e .

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Joseph von Eichendorff: ED
des Gedichts »Wünschelruthe«
in der Werkausgabe 1841

vorauszusetzen. Sie sind Teil seiner Weltdeutung und mitzudenken, wenn man von seiner Literaturproduktion spricht, auch wenn sie auf dem Blatt nur indirekt sichtbar werden, zum Beispiel in Veränderungen, die ein Vers erfährt, damit er immer genauer der eigenen Aussageabsicht entspricht – oder diese auch erweitert und verändert.

Auch Eichendorff spricht vom »Zauberwort« nicht als von einem Besitz, sondern in einer Wenn-Dann-Relation: Wenn man das »Zauberwort« trifft, dann wird etwas Neues und Großartiges hörbar. Das Wort muss also erst gefunden werden, es gehört uns nicht, es handelt sich um eine regulative Idee oder ein Postulat. Das Wort fällt auch nicht vom Himmel, sondern ein angesprochenes Du muss es finden und »treffen«, wie es mit einem durchaus technisch zu verstehenden Verb heißt.

Zum Findungsprozess gehört Inspiration, braucht es Ideen, ein besonderes sprachliches Sensorium, aber dann beginnt die Arbeit, wird erprobt, gestrichen, ersetzt und verworfen. Bis am Ende etwas Makelloses steht, das aus dem Rohmaterial herausgeschlagen und bis in die Feinheiten zurechtgeschält wurde. Das ist anstrengend, aber es hat sich gelohnt, und es lohnt sich über lange Zeit. Denn der Anblick eines jungen Menschen, der nach Herkunft fragt, beim Müsli-Mahlen an ein altes Mühlrad denkt und dann laut auf dem Balkon eines seiner Gedichte nachspricht, hätte Eichendorff mit Sicherheit sehr erfreut.

ANMERKUNGEN

- 1 Stanišić, Saša: Herkunft. München 2019. S. 231.
- 2 Ebd., S. 230.
- 3 Ebd., S. 231.
- 4 Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Gedichte. Text und Kommentar. Hrsg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 2006 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 12). S. 1038.
- 5 Moering, Renate (hrsg.): »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. Unbekannte Gedichthandschriften von Joseph von Eichendorff. Faksimile-Edition. *Kommentar*. Göttingen 2013. Für Hinweise und Anregungen bei einem Besuch im Freien Deutschen Hochstift im März 2023 danke ich Konrad Heumann und Joachim Seng herzlich.
- 6 Moering, »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. *Kommentar*. S. 8 f.
- 7 Ebd., S. 8.
- 8 Moering, Renate (hrsg.): »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. Unbekannte Gedichthandschriften von Joseph von Eichendorff. Faksimile-Edition. *Faksimile und Transkription*. Göttingen 2013. Blatt 1: Vorderseite.
- 9 Ebd.
- 10 Moering, »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. *Kommentar*. S. 9 f.
- 11 Eichendorff, Sämtliche Gedichte. S. 301.
- 12 Ebd., S. 302.
- 13 Novalis: Blütenstaub. In: ders.: Schriften. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. Bd. 2: Das philosophische Werk I. Hrsg. v. Richard Samuel. 2. Aufl. Stuttgart 1965. S. 413.
- 14 Diesen Kernbestand romantischen Denkens habe ich in meinem Buch »Romantik. Eine Einführung« darzustellen versucht. Petersdorff, Dirk von: *Romantik. Eine Einführung*. Frankfurt/Main 2020. (= Klostermann Rote Reihe 126). S. 25 ff.
- 15 Moering, »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. *Kommentar*. S. 10.
- 16 Eichendorff, Sämtliche Gedichte. S. 374.
- 17 Moering, »Es schläft ein Lied in allen Dingen ...«. *Kommentar*. S. 11.
- 18 Eichendorff, Sämtliche Gedichte. S. 328.
- 19 Novalis: Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren. In: ders.: Schriften. Bd. 1: Das dichterische Werk. Hrsg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 2. Aufl. Stuttgart 1960. S. 344.
- 20 Arnim, Achim von: Von Volksliedern. In: Brentano, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe. Hrsg. v. Jürgen Behrens et al. Bd. 6,1: Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder. Gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano. Hrsg. v. Heinz Rölleke. Stuttgart 1975. S. 436.