



Georg Gimpl

**Poesie, Philosophie
und Malerei**

**Ästhetisch-philosophische Studien
zu Joseph von Eichendorff
und Otto Weininger**

Aus dem Nachlass herausgegeben
von Hartmut E. H. Lenk

Georg Gimpl

Poesie, Philosophie und Malerei

Aus dem Nachlass herausgegeben

von Hartmut E. H. Lenk

Georg Gimpl

Poesie, Philosophie und Malerei

**Ästhetisch-philosophische Studien
zu Joseph von Eichendorff
und Otto Weininger**

Aus dem Nachlass herausgegeben
von Hartmut E. H. Lenk



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided no alterations are made and the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.

Coverbild: Caspar David Friedrich: Kreuz im Gebirge (etwa 1815-1823), Herzogliches Museum Gotha – Stiftung Friedenstein

Quelle: Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Caspar_David_Friedrich_-_Kreuz_im_Gebirge_%28Schloss_Friedenstein%29.jpg

© 2022 Martin Gimpl

© 2022 Vorbemerkung und Nachruf: Hartmut E. H. Lenk

ISBN: 978-3-7543-0863-9

Books on Demand, Norderstedt

ISBN (PDF): 978-951-51-5059-2

DOI: 10.31885/9789515150592

Helda Open Books, University of Helsinki

Inhaltsverzeichnis

Foto von Georg Gimpl	7
<i>Curriculum vitae</i>	9
Bemerkenswerte Texte bemerkenswerter Autoren	
Vorbemerkungen des Herausgebers	10
Verzeichnis der Veröffentlichungen	17
Nachruf auf Dozent Dr. Georg Gimpl	29
<i>Bild vor Bild die Wunderdonau hinab.</i> Joseph von Eichendorffs	
Roman an die Nation (1993)	31
1 <i>Wallfahrten</i> in Natur und Kunst. Die Lukasbrüder	32
2 Die Maler und Bilder von <i>Ahnung und Gegenwart</i>	40
2.1 Die Maler und Malerinnen des Romans	42
2.2 Bildschöne Seelen	48
2.3 Bilder, konkret	52
2.4 Kulissen	57
3 Hieroglyphen	59
4 <i>Und alles drängt zu Gott</i>	74
5 <i>Philosophie gegen Philosophie</i>	88
6 Die Deutschrömische Schule der österreichischen Philosophie	102
7 Taugenichtigkeiten	114
Geschlecht und Ästhetik (ca. 2003)	117
I Das Elend des Dissertanten: von Freud zu Jodl – von der Biologie der Geschlechter zur Biologie der Ideale	120
Introspektion und Typos – zur methodologischen Wende Weiningers: vom Labor ins Kaffee Griensteidl	122
II Theorie der Heniden. Zur differentiellen Psychologie des männlichen und weiblichen Bewusstseins	127
III Erotik und Ästhetik	129
„Was ist schön?“ <i>Platonisch und engelrein.</i> Die Ästhetik von M	130
„Was ist hässlich?“ <i>Sinnlich und versaut</i> – die Ästhetik von W	131

Inhaltsverzeichnis

Der Streit um Klimt und die „Philosophie“ – Friedrich Jodl und Otto Weininger	134
Friedrich Jodl: „Nicht das Nackte auf dem Bilde, sondern das Hässliche wird von uns angefochten“	135
Otto Weininger – nackt und hässlich!	141
IV Also sprach Weininger – oder der antisezessionistische Stil von <i>Geschlecht und Charakter</i>	148
Anhang	154



Georg Gimpl, 17. September 2014 (Foto: Hartmut Lenk)

Curriculum vitae

- 1949 Geboren in Abtenau, Land Salzburg, Österreich, als zweites Kind von Georg und Frieda Gimpl.
- 1955–1961 Kindheit und Volksschule in Rußbach, Land Salzburg.
- 1961–1968 Gymnasialausbildung am Borromäum und Akademischen Gymnasium in Salzburg. Abschluss mit Auszeichnung.
- 1968–1975 Studium der Philosophie, Psychologie sowie Deutsche Sprache und Literatur an der Paris-Lodron-Universität Salzburg.
- 1975 Mag. phil. in Deutsche Philologie und Philosophische Propädeutik, Paris-Lodron-Universität Salzburg.
- 1980 Promotion zum Dr. phil. in Deutsche Philologie und Psychologie. Dissertation: *Form als Dementi. Text- und Strukturanalyse des „Tractatus Logico-Philosophicus“*. Paris-Lodron-Universität Salzburg.
- 1975–1978 Gesamtleiter und pädagogischer Leiter der Intersport-Lehrlingsschule in Wels (Österreich). Verantwortlich für die Entwicklung des Curriculums.
- 1975–2014 Lektor für deutsche Sprache und österreichische Literatur an der Universität Helsinki, Finnland – ab 1981 in Festanstellung, ab 2004 als Universitätslektor.
- 1991–2014 Dozent für Ideen- und Wissenschaftsgeschichte an der Universität Oulu, Finnland.
- 1993–1995 Stellvertretender Assistenzprofessor für Germanische Philologie an der Universität Helsinki.

Bemerkenswerte Texte bemerkenswerter Autoren

Vorbemerkungen des Herausgebers

Georg Gimpl, am 26. Mai 1949 geboren, wuchs als Sohn eines Schumachers in Rußbach im Salzkammergut auf. Der intelligente Junge wurde bald auf eine Schule der Jesuiten in Salzburg geschickt. In der Regel mit dem Fahrrad fuhr er am Wochenende zu seinen Eltern ins fast 55 km entfernte Rußbach: in Richtung seines Heimatdorfes die meiste Zeit bergan, am Sonntagabend dann in oft hohem Tempo Richtung Salzburg bergab.

Ende der 1960er Jahre begann Georg Gimpl sein Studium an der Paris-Lodron-Universität Salzburg. Als Student verdiente er sich in den Ferien als Kellner sein Geld in der Schweiz, nahe der Eiger Nordwand; später, ab dem Frühjahr 1975, also kurz vor Abschluss seines Studiums, dann mehrere Jahre in der Lehrlingsausbildung bei Intersport.

„Die INTERSPORT-Lehrlingsschule dient der Schulung von Lehrlingen, welche in der Ausbildung zum Sportartikel-Fachhändler stehen, und umfasst eine jährliche 4-wöchige Ausbildung durch 3 Jahre hindurch.

Dies bedeutet, daß Herr Mag. Gimpl durchschnittlich 12 – 14 Wochen im Rahmen dieser Lehrlingsschule tätig ist.

Herr Mag. Georg Gimpl war maßgeblich am Aufbau dieser Lehrlingsschule beteiligt und es ist seinen pädagogischen und menschlichen Qualitäten zu verdanken, daß die INTERSPORT-Lehrlingsschule als freiwillige Schule einen großen Aufschwung nahm und sich zunehmender Bedeutung erfreut“,

heißt es in einem Zeugnis des Schulleiters Dr. Schwab, gerichtet an den Leiter des Germanistischen Instituts der Universität Helsinki, Prof. Kaj B. Lindgren, vom 19. Jänner 1978.

Sein Studium schloss Georg Gimpl am 8. Juni 1975 als Magister der Philosophie (mit den Hauptfächern Deutsche Philologie und Philosophie) ab. Fünfeinhalb Jahre später, am 30. Dezember 1980, wurde er dort mit der Arbeit „Form als Dementi. Text- und Strukturanalyse des ‚Tractatus logico-philosophicus‘“ von Ludwig Wittgenstein zum Doctor philosophiae promoviert. Bevor ihn seine Wege 1975 nach Finnland führten, verbrachte er fast ein Jahr in Island.

Im Jahre 1975 war der 1919 geborene Lektor für deutsche Sprache an der Universität Helsinki Dr. Ferodoro Nikolowski überraschend verstorben. Wie der damalige Ordinarius für germanische Philologie und Leiter des „Deutschen Instituts“ der Universität Helsinki, Prof. Dr. Kaj B. Lindgren, in seinem Besetzungsvorschlag an die damalige Historisch-sprachwissenschaftliche Abteilung der Humanistischen Fakultät der Universität Helsinki vom 9. Februar 1981 (s. Abbildung 1) rückblickend schrieb, hatte er sich 1975 schriftlich an seine Amtsbrüder an den Universitäten Wien, Innsbruck und Salz-

burg gewandt, um möglichst schnell eine geeignete Person für die Wahrnehmung der verwaisten Lektorenstelle zu finden. „Als Ergebnis der Erkundigungen blieb als einzige geeignete Person, die die Stelle anzutreten bereit war, der damalige Magister Georg Gimpl, der seither die Lektorenstelle hier wahrgenommen hat. Er hat alle seine Aufgaben auf hervorragend gute Weise erfüllt, sowohl die Institutsleitung als auch die Lehrerkollegen und die Studierenden sind mit ihm sehr zufrieden. Auch die Botschaft und andere die Kulturbeziehungen pflegende Experten halten ihn für eine gut geeignete Person für diese Stelle. Unter diesen Umständen erachte ich seine Festanstellung in diesem Amt als Vorteil für die Universität.“ [Übersetzung von mir – H. L.] Dieser Vorschlag hatte erst nach dem Abschluss der Promotion von Georg Gimpl erfolgen können, und der Verfasser „glaube auch nicht, dass eine neue Erkundigung in Österreich ein besseres Ergebnis zeitigen würde, denn eine andere so geeignete Person wird man kaum finden können“.

HELSINGIN YLIOPISTON
SAKSALAINEN LAITOS
VUORIKATU 4 A. 00100 HELSINKI 10

Historiallis-kielitetieteelliselle Osastolle

Esitän kunnioittavasti, että Osasto ryhtyisi toimenpiteisiin, jotta avoinna oleva saksan kielen ja Itävallan kirjallisuuden lehtorin virka (V 29) voitaisiin täyttää sitä haettavaksi julistamatta ja että siihen nimitettäisiin sitä hoitava Dr.phil. Georg Gimpl.

Virka vapautui lehtori Nikolowskin kuoleman johdosta v. 1975. Löytääkseni silloin mahdollisimman nopeasti pätevän henkilön sen hoitajaksi, kirjoitin virkaveljilleni Wienin, Innsbruckin ja Salzburgin yliopistoissa, jotka laitoksillaan tiedottivat asiasta ja kehottivat halukkaita kääntymään tänne. Tiedustelujen tuloksena jäi yksi ainoa sopiva henkilö halukkaaksi, silloinen maisteri Georg Gimpl, joka siitä saakka on toiminut täällä virkaatekevänä lehtorina. Hän on hoitanut kaikkia tehtäviään erinomaisen hyvin, sekä laitoksen johto ja opettajatoverit että opiskelijat ovat häneen erittäin tyytyväisiä. Myös suurlähetystö ja muut kulttuurisuhteita hoitavat tahot pitävät häntä hyvin sopivana henkilönä tälle paikalle. Niin ollen katson hänen kiinnittämisensä vakinaisesti tähän virkaan olevan yliopiston edun mukaista.

Aikaisemmin en ole voinut tehdä tätä esitystä, kun hän ei ole ollut muodollisesti pätevä V 29 palkkausluokan lehtorin virkaan, mutta nyt hän on suorittanut Dr.phil. tutkinnon, jota on pidetty lisensiaatin tutkintoa vastaavana, niin että tämä viimeinenkin este on poistunut. En myöskään usko, että uusi tiedottaminen Itävallassa tuottaisi parempaa tulosta, toista näin sopivaa henkilöä tuskin pystymme löytämään.

Oheisina Dr.phil. Gimplin ansioluettelo ja tärkeimmät todistukset.

Helsingissä helmikuun 9. pnä 1981


Kaj B. Lindgren
Saksalaisen laitoksen esimies

Abb. 1: Brief von Prof. Kaj B. Lindgren an die Historisch-sprachwissenschaftliche Abteilung der Humanistischen Fakultät der Universität Helsinki vom 09.02.1981. Quelle: Privatarshiv.

Neben einigen sprachpraktischen Kursen gehörten schon von der Definition der Stelle her literaturwissenschaftliche Lehrveranstaltungen zu den Schwerpunkten des Unterrichtsprogramms von Dr. Gimpl. Da die finnische Germanistik vor allem sprachwissenschaftlich orientiert war (und zu einem großen Teil immer noch ist) und da die StudienanfängerInnen aus der Schule in der Regel nur geringe Kenntnisse der Literatur der deutschsprachigen Länder mitbrachten, eröffnete er für viele seiner Kursteilnehmenden neue Horizonte. Als Lehrer stellte er hohe Forderungen an die Leistungsbereitschaft der Studierenden. Natürlich führte das dazu, dass sich an ihm die Geister schieden. Auch im Kollegenkreis und in der Hochschulpolitik setzte er sich für eine stärkere Berücksichtigung der Literatur und der Literaturwissenschaft in der germanistischen Lehre und Forschung ein. Die öffentlichen Kontroversen, die auf wissenschaftlichen Konferenzen, aber z. B. auch in Vorträgen etwa im Goethe-Institut Helsinki ausgetragen wurden, sind vielen, die dabei gewesen sind, noch in lebhafter Erinnerung – nicht zuletzt auch wegen ihres von finnischer Zurückhaltung oft deutlich abweichenden polemischen Stils, dessen sich Georg Gimpl schon als Student befleißigte: In seiner mit der Bestnote bewerteten pädagogischen Abschlussarbeit zum Thema „Zeitgenössische Probleme der Pädagogik und ihr bildungspolitischer Niederschlag“ formuliert der Vorsitzende der Prüfungskommission, Univ.-Professor Dr. Rudolf Gönner, in seinem Gutachten u. a. Folgendes:

„Der Verfasser analysiert die neuralgischen Punkte des Bildungswesens und gelangt, versehen mit einem guten fachlichen Rüstzeug, zu recht guten Gedankengängen und Überlegungen, die der Tiefe nicht entbehren (gelegentliche Polemik jedoch enthalten und ab und zu gar „flotter“ Stil). Die Stellung des Erziehungswesens im gesellschaftlichen Rahmen wird gut herausgearbeitet, die Weite der Problemstellungen erkannt und betont. Kulturphilosophische Aspekte sind an richtiger Stelle verfolgt. Der Verfasser ist in den einschlägigen Fragen belesen, entwickelt aber durchaus eigene und z. T. interessante Betrachtungen.“¹

Diese Formulierungsgewohnheiten, die sich auch in den hier veröffentlichten Nachlass-texten zeigen, schlugen sich auch in einigen seiner hochschulpolitischen und kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Publikationen nieder. Dr. Gimpl war eben auch ein aktiver Forscher, obwohl die Aufgaben eines Lektors nach damaligem Recht dafür keine Verpflichtung und auch keine Arbeitszeit vorsahen. Die Gewinnung und Veröffentlichung von Forschungsergebnissen wurde in Bezug auf (speziell: ausländische) Lektoren von Seiten der Universität damals eher als persönliche Angelegenheit, als Hobby betrachtet. Dies galt erst recht, wenn sie sich disziplinar auf einem „Nebengleis“ der Germanistik, wie im Falle Dr. Gimpls in der Ideengeschichte und Philosophie, ansiedelte. Die ihm am heimischen Institut mitunter versagte Anerkennung seiner Leistungen in der For-

1 Bundesstaatliche Prüfungskommission für das Lehramt an höheren Schulen in Salzburg, Anlage zum Brief an Dr. Georg Gimpl vom 11. Mai 1988, Gutachten zur Hausarbeit von cand. phil. Georg Gimpl vom 4.12.1973. Quelle: Privatarchiv.

schung auf diesem Gebiet erwies sich indes als Ansporn bei der Etablierung eines weiten internationalen Netzwerkes und für neue Projekte.

Es war daher keineswegs überraschend, dass Dr. Georg Gimpl zu den ersten Lektoren gehörte, die sich im Jahre 2004 um eine Umberufung auf das neu geschaffene Amt des Universitätslektors bemühten. Zu den Aufgaben eines Universitätslektors gehörten sowohl Aktivitäten in der Forschung (die auch in der Arbeitszeitplanung bilanziert wurden) als auch die Betreuung von Magister- bzw. später Masterarbeiten und von Dissertationen. Bereits im Juli 1991 war Dr. Gimpl an der Universität Oulu im Norden Finnlands zum „aate- ja oppihistorian dosentti“ (Privat-Dozent für Ideengeschichte) ernannt worden.

Ende Mai 2014 war Georg Gimpl 65 Jahre alt geworden. Das Mindestalter für den Renteneintritt hatte er zu dieser Zeit längst erreicht. Das finnische Arbeitsrecht erlaubt aber eine Fortsetzung der Erwerbstätigkeit bis zur Vollendung des 68. Lebensjahres (für nach 1961 Geborene bis zum 70. Geburtstag). Georg Gimpl genoss die Möglichkeit, weiterhin in Lehre und Forschung tätig zu sein, zugleich aber die Möglichkeit zu haben, das Arbeitsverhältnis mit der Universität jederzeit beenden zu können und die Rente zu beziehen.

Für den Beginn des Studienjahres 2014/15 hatte sich Georg Gimpl eine knapp zweimonatige Befreiung von den Lehrverpflichtungen zugunsten eines Forschungsvorhabens gesichert. Er hatte sich vorgenommen, das Projekt eines virtuellen Dorfmuseums seines Heimatortes Rußbach am Pass Gschütt im Salzkammergut entscheidend voranzubringen. Schon seit Jahren hatte er dafür Material gesammelt, war bei den Dorfbewohnern von Haus zu Haus gegangen, hatte alte Fotos digitalisiert und diverse Urkunden und Archivadokumente kopiert und studiert. Nicht zuletzt seine gute Vertrautheit mit dem Lateinischen bot ihm dafür beste Voraussetzungen. Vorträge, die er im Rahmen seines Projekts vor den Ortsansässigen und anderen Landsleuten hielt, waren auf reges Interesse gestoßen, und auch die Kolleginnen und Kollegen aus vieler Herren Länder, mit denen gemeinsam Georg Gimpl in Helsinki regelmäßig Mittag zu essen pflegte, waren aufmerksame und ermutigende Zuhörer seiner inoffiziellen Forschungsberichte. Zu diesem Kreis, dem auch ich angehörte, zählten Kolleginnen und Kollegen aus Finnland (mit Finnisch und Schwedisch als Muttersprache), aus England und Schottland, aus Tschechien und dem Libanon, aus Island und Deutschland.

Am 17. September 2014 reiste Georg Gimpl in seine österreichische Heimat ab. Ich hatte gerade die Vertretung einer der beiden Germanistik-Professuren und die Leitung des Fachgebiets übernommen. Um die Kolleginnen und Kollegen für die Studierenden besser sichtbar zu machen, planten wir eine Fototafel, wie sie auch andere Fachbereiche in den Fluren aushängten. Daher nahm ich meinen Fotoapparat zum Mittagessen mit und bat Georg Gimpl, einige Aufnahmen von ihm machen zu dürfen. Er willigte gern ein und befand einige der Schnappschüsse auch für gelungen. Niemand von uns ahnte zu diesem Zeitpunkt, dass dies die letzten Fotos sein sollten, die von unserem Kollegen gemacht würden.

Als Mitglied der Forschergemeinschaft CoCoLaC (*Comparing and Contrasting Languages and Cultures*²), der auch Dr. Georg Gimpl angehörte, veranstaltete ich am Freitag, dem 14. Oktober 2014 gemeinsam mit meiner Kollegin aus der Italianistik ein Symposium zum Thema *Sprache im Comic* mit Gästen aus mehreren europäischen Ländern.³ Am Tag zuvor erfuhr ich von der Institutssekretärin, dass Dr. Gimpl mit einer schweren Erkrankung in ein Spital eingeliefert worden sei. Als ich mich am Morgen nach dem Symposium bei seiner Ehefrau Pirkko Sallinen-Gimpl (1940–2022) nach dem Befinden von Georg erkundigen wollte, erfuhr ich die schreckliche Nachricht, dass er am Tage zuvor verstorben sei. Diese Nachricht wirkte im Kollegenkreis und bei den Studierenden wie ein Schock. Die Betroffenheit und Erschütterung waren groß.

Dabei hatte Dr. Gimpl in Forschung und Lehre doch noch so spannende Vorhaben. Für das Frühjahr 2015 war z. B. eine Vorlesungsreihe mit dem Titel „Finnland von Krieg zu Krieg. Zur deutschsprachigen finnischen Informations- und Propagandaliteratur während des zweiten Weltkriegs“ angekündigt, in der wohl auch manch unbequeme Wahrheit zur Sprache gekommen wäre.

Das umfangreiche Material, das Dr. Gimpl für das virtuelle Museum seines Heimatortes Rußbach gesammelt hatte, ist von dreien seiner Jugendfreunde teilweise publiziert worden.⁴ Der Band war sehr schnell vergriffen.

Im Nachlass von Georg Gimpl fanden sich auch zwei längere, bislang unveröffentlichte wissenschaftliche Texte, um deren Edition mich seine Witwe und sein Sohn Martin baten. Die Texte lagen mir lediglich als Kopie eines Papier-Ausdrucks, nicht als elektronische Datei vor. Sie mussten also eingescannt und bearbeitet werden. Der eine, zum Roman *Ahnung und Gegenwart* von Joseph von Eichendorff, enthielt im Fußtext als Datumsangabe den 3. Oktober 1993, wies aber einzelne handschriftliche Korrekturvermerke auf. Georg Gimpl hat ihn also offensichtlich später noch einmal zur Hand genommen und redigiert. Der andere, eine Studie zu Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*, ist später entstanden, wahrscheinlich 2003, wie man schließen kann, wenn man die im Text erwähnten Tagungen und Quellen berücksichtigt. – Die zahlreichen Verpflichtungen als (ab 2017 einzig verbliebener) Germanistik-Professor und Fachverantwortlicher an der Universität Helsinki (von 2014 bis 2021) ließen mich erst nach der Emeritierung dazu kommen, mich mit der Vorbereitung dieser Texte für die Publikation zu befassen.

Natürlich stellte sich mir auch die Frage, ob eine Publikation nach nunmehr fast zwanzig bzw. dreißig Jahren noch gerechtfertigt sei. Wenn man bedenkt, was diese beiden Texte inhaltlich vereint, so kann man diese Frage durchaus positiv beantworten. Es

2 <https://www2.helsinki.fi/en/researchgroups/comparing-and-contrasting-languages-and-cultures> (letzte Verifizierung 14.03.2022)

3 Vgl. Lenk, Hartmut E. H. / Suomela-Härmä, Elina (Hrsg.): *Sprache im Comic – Il linguaggio dei fumetti – La lengua de los cómics*. (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki; XCVIII). Helsinki 2016.

4 Gimpl, Georg: *Mein Rußbach*. Herausgegeben von Peter Hafner, Norbert Höll und Paul Hager. Rußbach 2017.

handelt sich um Texte über wichtige Arbeiten von zwei sehr einflussreichen Autoren ihrer Zeit. Dass sich ein katholisch sozialisierter Ideenhistoriker aus Österreich intensiv mit Joseph von Eichendorffs Frühwerk auseinandersetzt, liegt vielleicht nahe. Warum eine Beschäftigung mit dem streckenweise misogynen und antisemitischen Text Otto Weiningers aufgrund seiner bemerkenswerten kulturellen Wirkungsgeschichte sinnvoll und erforderlich ist, begründet Georg Gimpl selbst am Ende seiner Analyse.

Gemeinsam ist beiden Texten in einem allgemeineren Sinne ihr interdisziplinärer Zugriff, der literaturwissenschaftliche bzw. philosophische Fragestellungen mit kulturhistorischen und ideengeschichtlichen Ansätzen sowie einer gründlichen Textanalyse verbindet, und im Speziellen, dass der Einfluss der jeweils zeitgenössischen Malerei, der sich in den Texten manifestiert, eine zentrale Rolle spielt. Eine solche Berücksichtigung der Malerei im verbalen Text wird in der Geschichte der Literaturwissenschaft schon seit längerem mit dem Begriff der Intermedialität⁵ bezeichnet und ist mit dem Begriff der Multimodalität⁶ in der Medienwissenschaft und -linguistik kompatibel. Die Zusammenhänge, denen Georg Gimpl in den beiden hier publizierten Texten nachgeht, sind also von hoher wissenschaftlicher Aktualität; sie sind des Bemerktwerdens würdig, sie sollten von der Gemeinschaft der Forschenden wahrgenommen werden können.

Für die Veröffentlichung wurden, einer besseren Lesbarkeit zuliebe, alle Endnoten in Fußnoten umgewandelt. Ebenfalls in die Fußnoten wurden ein Verzeichnis der Abkürzungen integriert, das dem Weininger-Text nachgestellt war. Generell erfolgen alle Literaturangaben in den Fußnoten – so, wie es vom Autor vorgesehen war. (Auf ein nachgestelltes Literaturverzeichnis wird verzichtet.) Die konkrete Zitierweise in den beiden Texten wurde für die Publikation in diesem Band einheitlich gestaltet.

In den beiden mir vorliegenden Typoskripten verzichtete Georg Gimpl auf die Verwendung des Buchstabens ß. Ich habe ihn überall dort eingesetzt, wo er in den originalen Quellen vorhanden war und wo es nach den heute geltenden orthographischen Regeln gefordert ist. Auch bei der Groß- und Kleinschreibung, etwa bei Fügungen wie *im Besonderen*, *im Folgenden* oder *im Einzelnen*, wurde der reformierten Orthographie von 1996/2006 gefolgt. Ansonsten habe ich bei Eingriffen in den Text größte Zurückhaltung geübt. Nur offensichtliche Fehler wurden (stillschweigend) korrigiert, nur ganz vereinzelt habe ich um einer besseren Verständlichkeit des Textes willen in die Formulierung eingegriffen. Der für Georg Gimpl typische Stil blieb durchweg erhalten.

5 Vgl. dazu beispielsweise Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*. Tübingen und Basel 2002, sowie Robert, Jörg: *Einführung in die Multimedialität*. Darmstadt 2014.

6 Vgl. u. a. Ledin, Per; Machin, David: *Introduction to Multimodal Analysis*. Revised and updated second edition. London / Oxford 2020, sowie Giessen, Hans W. u. a. (Hrsg.): *Medienkulturen – Multimodalität und Intermedialität*. Bern u. a. 2019.

Verzeichnis der Veröffentlichungen

Qualifizierungsschriften

1975

Hauptprobleme der Gegenwartspädagogik und ihr bildungspolitischer Niederschlag. Diplomarbeit im Fach Philosophie, Psychologie und Pädagogik. Salzburg. 75 S.

Wittgensteins Ästhetik und Sprachspieltheorie in ihrer Beziehung zur Gegenwartsliteratur. Diplomarbeit im Fach Germanistik. Salzburg. 108 S.

1980

Form als Dementi. Text- und Strukturanalyse des Tractatus Logico-Philosophicus. Dissertation. Salzburg. 329 S.

Wissenschaftliche Monographien und andere selbstständige Publikationen

1989

Gruppenbild mit Haken. Bedenken zur (Ausländer-)Germanistik in Finnland. Vaasa: Deutsche Abteilung der Universität Vaasa. 32 S. (Saxa 1, Germanistische Forschungen zum literarischen Text)

1990

Vernetzungen. Friedrich Jodl und sein Kampf um die Aufklärung. Oulu: Oulun yliopisto. 241 S. (Veröffentlichungen der Universität Oulu, No. 2)

1991

Kuka oli Wilhelm Bolin? (Ausstellungskatalog). Juha Manninen / Georg Gimpl. Hrsg. von Kristiina Hildén. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto. 92 S.

1992

Sperrfeuer. Zwei Reden zur aktuellen Hochschulpolitik. Oulu: Universität Oulu. 113 S. (Veröffentlichungen des Historischen Instituts der Universität Oulu; Ideen- und Wissenschaftsgeschichte, Bd. 3)

2000

Weil der Boden selbst hier brennt. Aus dem Prager Salon der Berta Fanta (1865–1918). Prag: Vitalis. 432 S. + 32 S. Bildbeilage.

2017

Georg Gimpl – Mein Rußbach. Peter Hafner / Paul Hager / Norbert Höll (Hrsg.). Salzburger Bildungswerk Russbach.

Herausgegebene Sammelbände und sonstige Werke

1986

Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek. 513 S.

Rezensionen:

Tuva Korsström – Finländsk-österreichiska paralleler: I landet Varken-Eller. In: Hufvudstadsbladet, 6 Mai 1987.

Jaan Undusk – Nende ja meie Austria. In: Keel ja Kirjandus, 1988, Vol. 6, S. 374–379.

1990

Unter uns gesagt. Friedrich Jodls Briefe an Wilhelm Bolin. Mit einer Einführung von Juha Manninen und Georg Gimpl: Ego und Alterego. Wilhelm Bolin und sein Kampf um die Aufklärung. Wien. 309 S.

1995

Christmases – Jouluja. Helena Lehečková / Georg Gimpl / Andrew Chesterman (Hrsg.). Helsinki: Yliopistopaino. 86 S.

1996

Ego und Alterego. Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl im Kampf um die Aufklärung. Festschrift für Juha Manninen. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien. 416 S.

Mitteleuropa – Mitten in Europa. Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. Helsinki. 14. Folge, 379 S.

1997

Jarmo Korhonen / Georg Gimpl (Hrsg.): Kontrastiv. Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa.. Helsinki. 15. Folge, 550 S.

2003

Alfred Waldau. Böhmisches Nationaltänze. Mit einer Einleitung von Georg Gimpl: Herder in Böhmen. Prag / Furth i. W.: Vitalis. 188 S.

2007

Juhani Aho: Dies und das aus Tirol. Aus dem Finnischen übertragen von Laura Sinivaara. Mit Bildern von Björn Wasastjerna und Paul Lechner sowie mit Zeichnungen von Venny Soldan-Brofeldt. Herausgabe und Redaktion der Übersetzung von Georg Gimpl. Helsinki / Helsingfors: Unifada. 162 S.

2014

Gabi Haller: In blindem Vertrauen. Herausgegeben von Georg Gimpl.

**Artikel in Sammelbänden, wissenschaftlichen Zeitschriften
und Handbüchern**

1983

Der Fall Molnar. Tangenten zu einem Lebensbericht. In: Jahrbuch für finnisch-deutsche Literaturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors, No. 17, S. 72–87.

1986

Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek, S. 9–24.

Wilhelm Bolin: Aus dem Briefwechsel mit Ludwig Anzengruber. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek, S. 48–70.

Ludwig Wittgenstein: Briefe an Georg Henrik von Wright. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek, S. 339–356.

Ludwig Wittgenstein und Georg Henrik von Wright. Ein Doppelportrait. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek, S. 357–386.

Kai von Fieandt: Wien 1935. Augenzeuge bei Egon Brunswik und Karl Bühler. Nach einem Interview von Manu Jääskeläinen. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Weder – Noch. Tangenten zu den finnisch-österreichischen Kulturbeziehungen. Helsinki / Helsingfors: Deutsche Bibliothek, S. 277–286.

1987

Logik versus Physikalismus? Zu Wittgensteins Begründung der Logik und Naturwissenschaft. In: 8th International Congress of Logic, Methodology and Philosophy of Science. Vol. 3, Section 13. Moskau, S. 115–118.

1988

Kein schöner „Land“ als „Finnland“? – Textlinguistische Bedenken zu Lektüre und Interpretation einer Gedichtübertragung. In: Neuphilologische Mitteilungen LXXXIX. Helsinki, No. 4, S. 651–658.

Monadologie der Fakultäten. Leibniz und der Paradigmenwechsel der österreichischen Philosophie im Maria-Theresianischen Reformkatholizismus. In: Leibniz. Tradition und Aktualität. V. Internationaler Leibniz-Kongress. Hannover, S. 305–311.

1989

The State's Line. On the Change of Paradigm of Austrian Philosophy within Maria-Theresian Reform-Catholicism. In: *Topoi*. Vol. 8, No. 2, S. 75–96.

Die Staatslinie. Zum Paradigmenwechsel der österreichischen Philosophie im Maria-Theresianischen Reformkatholizismus. In: *Aufklärung und Französische Revolution III*. Hrsg. von M. Kusch / Juha Manninen / Erkki Urpilainen. Oulu: Oulun yliopisto, S. 244–302.

Die „zweite Aufklärung“ oder Die Auferstehung des k.u.k. Pallawatsch in Budapest. In: *FORVM*, Jg. XXXVI. Wien, Heft 423/424, S. 47–49.

Wittgensteins Weichselstock. Symposiumsbericht von Georg Gimpl. In: *FORVM*, Jg. XXXVI. Wien, Heft 426/427, S. 75.

1990

Ego und Alter-Ego. Wilhelm Bolin und sein Kampf um die Aufklärung. Juha Manninen / Georg Gimpl. In: Georg Gimpl (Hrsg.): *Unter uns gesagt*. Friedrich Jodls Briefe an Wilhelm Bolin. Wien, S. 11–76.

Waffenbrüder der Aufklärung. Friedrich Jodls Briefe an Wilhelm Bolin. In: *Finnland-Studien*. Hrsg. von Edgar Hösch. (Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München. Reihe Geschichte, Bd. 59) Wiesbaden, S. 118–150.

Ethisch oder sozial? Zur missglückten Synthese der Ethischen Bewegung. (Erweiterte Fassung) In: *Ludwig Feuerbach und die Philosophie der Zukunft*. Hrsg. von Hans-Jürg Braun / Hans Martin Sass / Werner Schuffenhauer / Francesco Tomasoni, Berlin, S. 729–762.

From Dialectics to Dialogue: A replay to Hanke. In: *Journal of Pragmatics*. Vol. 14, S. 489–493.

Mutter trinkt ein Bier. In: *Die Ginkgo-Wurzel*. Arbeitsheft für den Deutschunterricht. Helsinki, No. 3, S. 23–31.

1991

Ethisch oder sozial? Zur missglückten Synthese der Ethischen Bewegung. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 10. Folge. Helsinki, S. 43–72.

Ethisch oder sozial? Zur missglückten Synthese der Ethischen Bewegung. (Zweite erweiterte Fassung) In: Angelica Bäumer / Michael Benedikt (Hrsg.): Dialogdenken – Gesellschaftskritik. Wider die allgegenwärtige Gewalt der gesellschaftlichen Vereinnahmung. Wien, S. 49–88.

Juha Manninen / Georg Gimpl: Prometheus im Abseits? Andreas Wilhelm Bolin und sein Kampf um die Aufklärung. In: Kuka oli Wilhelm Bolin? (Ausstellungskatalog). Hrsg. von Kristiina Hildén. Helsinki, S. 58–92.

Kuka oli Wilhelm Bolin? In: Yliopisto. Acta Universitatis Helsingiensis, Jg. 39, No. 13, S. 28–35.

1992

Aus dem Hauptquartier des Feuerbachianismus. Wilhelm Bolin und sein Kampf um die Aufklärung. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 11. Folge. Helsinki, S. 285–293.

Die wahre Philosophie. Zum Paradigmenwechsel der österreichischen Philosophie im Maria-Theresianischen Reformkatholizismus. In: Michael Benedikt u.a. (Hrsg.): Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750–1820). Wien: Turia & Kant, S. 279–327.

Der Nikolaus. In: Sauerkraut H. 4/1992, S. 13–15.

1993

Bolzano und Brentano, die bedeutendsten Philosophen Österreichs im 19. Jahrhundert. In: Eduard Winter. Ausgewählte Schriften aus dem Nachlass, eingeleitet und herausgegeben von Edgar Morscher. (Beiträge zur Bolzano-Forschung 3). St. Augustin, S. 31–49.

Dee. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, Estland, Lettland und Litauen. Helsinki, 12. Folge, S. 140–148.

Aladins Comeback oder eine Zwischenbilanz. In: Kielikeskustelua. Vol. 5, S. 2–12.

1994

„In Freiheit und Einsamkeit“? Die Universität Humboldts auf dem Prüfstein. In: Manfred Buhr (Hrsg.): Das geistige Erbe Europas. Neapel, S. 656–686.

Verlust des Dialogischen? Friedrich Jodl im Spannungsfeld von Personleben und Gemeinschaftsleben und die Tradition der Rechtsfeuerbachianer. In: Hans-Jürg Braun (Hrsg.): Solidarität und Egoismus. Studien zu einer Ethik bei und nach Ludwig Feuerbach. Berlin, S. 167–224.

„In Einsamkeit und Freiheit“? Die Humboldtsche Idee auf dem Prüfstand. In: Thomas Brose (Hrsg.): Umstrittene Menschenwürde. Beiträge zur ethischen Debatte der Gegenwart. Hildesheim, S. 121–156.

Vaarallisilla teillä Pakistanin vuoristossa [Bertil Tikkanen] In: Yliopisto. Acta Universitatis Helsingiensis. Helsinki, Vol. 3, S. 4–9.

An Austrian Christmas. Aus: Das Christkindl, tausendprozentig. In: Universitas Helsingiensis. The quarterly of the University of Helsinki. Helsinki, Vol. 13, No. 4, S. 10.

1995

Der Preusse in Österreich. Adam Müller, Joseph von Eichendorff und die deutschrömische Schule der österreichischen Philosophie. In: Michael Benedikt / Reinhard Knoll (Hrsg.), Josef Rupitz (Mithrsg.): Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Philosophie in Österreich (1820–1880). Klausen-Leopoldsdorf / Ludwigsburg / Klausenburg (Cluj-Napoca), S. 157–195.

Promethiden versus Brentanoiden. Friedrich Jodl und die „Österreichische Philosophie“. In: Michael Benedikt / Reinhard Knoll (Hrsg.), Josef Rupitz (Mithrsg.): Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Philosophie in Österreich (1820–1880). Klausen-Leopoldsdorf / Ludwigsburg / Klausenburg (Cluj-Napoca), S. 825–837.

Paradigmentreue. Emil Öhman und sein Selbstverständnis einer Germanischen Philologie. In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 13. Folge. Hrsg. von Jarmo Korhonen und Jorma Koivulehto. Helsinki, S. 270–289.

De nalatenschap van Erasmus. Nederland, Oostenrijk en de Europese analytische traditie. Georg Gimpl / Michiel Wielema. In: Wijsgerig perspectief. Jg. 35 (1994/95, No. 4), S. 129–132.

Das Christkindl, tausendprozentig. In: Helena Lehečková / Georg Gimpl / Andrew Chesterman (Hrsg.): Christmases – Jouluja. Helsinki, S. 24–35.

1996

Fronde gegen die „philosophierenden Physiker“. Friedrich Jodls Auseinandersetzung mit Ernst Mach und Ludwig Boltzmann. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Ego und Alterego. Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl im Kampf um die Aufklärung. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, S. 287–330.

Viktor Erich Frankl an Wilhelm Börner. Briefe 1945–1949. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Ego und Alterego. Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl im Kampf um die Aufklärung. Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / New York / Paris / Wien, S. 391–416.

Einsturzgefährdet? Nachlese zu Ivo Andrićs Roman „Die Brücke über die Drina“. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Mitteleuropa – Mitten in Europa. Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 14. Folge. Helsinki, S. 193–204.

Die Jahre der „Erfüllung“? Eduard Winter oder Gelenkte Kulturgrenzforschung im Geiste des Historischen Materialismus. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Mitteleuropa – Mitten in Europa. Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 14. Folge. Helsinki, S. 251–282.

Naturphilosophie in der Sackgasse? Bedenken zur Edition von Ludwig Boltzmanns Briefwechsel. In: Nachrichten. Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für österreichische Philosophie. Graz, Vol. 7, S. 40–53.

1998

Philosophie und Interesse? Bernard Bolzano im Tauziehen nationaler Inanspruchnahmen. In: Nachrichten. Forschungsstelle und Dokumentationszentrum für österreichische Philosophie. Graz, Vol. 9, S. 19–46.

Franz Brentano und die Wiederaufnahme des ontologischen Gottesbeweises. Vom Blickwinkel einer empirischen Linguistik. Die Kopula im Existentialsatz. In: Thomas Brose (Hrsg.): Religionsphilosophie. Europäische Denker zwischen philosophischer Theologie und Religionskritik. (Religion in der Moderne, Bd. 4) Würzburg, S. 233–256.

2., unveränderte Auflage 2001.

Achtung Mensch! In: Josef Rupitz, Elisabeth Schönberger, Cornelius Zehetner (Hrsg.): Achtung vor Anthropologie. Interdisziplinäre Studien zum philosophischen Empirismus und zur transzendentalen Anthropologie. Festschrift für Michael Benedikt. Wien, S. 39–41.

Anreys auf Umbweegen. Eine Annäherung an die Kulturhauptstadt Helsinki. In: Literaturstadt (Sondernummer). Prag, S. 8–9.

2002

„Eine ganze Wolke Philosophie kondensiert zu einem Tröpfchen Sprachlehre“ (Ludwig Wittgensten) – Das Modalfeld des Tractatus Logico-Philosophicus. In: Oddný Sverrisdóttir und Peter Weiss (Hrsg.): V. Treffens der nordeuropäischen Germanistik. 1.–6. Juni 1999 in Reykjavík, Island. Reykjavik, S. 258–275.

Späte Heimkehr? Leo Perutz und das jüdische Prag. In: Brigitte Forster und Hans-Harald Müller (Hrsg.): Leo Perutz. Unruhige Träume – Abgründige Konstruktionen. Dimensionen des Werks – Stationen der Wirkung. Wien, S. 219–245.

„Weil der Boden selbst hier brennt!“ Aus dem Prager Salon der Berta Fanta (1865–1918). In: M. Oberhammer (Hrsg.): Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie. Eine Gedenkschrift für Hugo Rokyta (1912–1999). Prag / Furth i. Wald, S. 57–81.

2003

Realismus im Erkennen – Idealismus im Handeln. Friedrich Jodl (1849–1914). In: Internationale Bibliographie zur österreichischen Philosophie, Bd. 9. Bearbeitet von Thomas Binder, Reinhard Fabian, Ulf Höfler, Jutta Valent, S. 7–100.

2007

Fern- und Fehlzündungen: Bedenken zu Ingeborg Bachmanns Wittgenstein-Interpretation. In: Eve Pormeister / Hans Graubner (Hrsg.): „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“. Beiträge zur Internationalen Konferenz anlässlich des 80. Geburtstages von Ingeborg Bachmann. Tartu, S. 28–62.

Max Brod und sein erster Weltuntergang. In: Stefan Neuhaus / Johann Holzner (Hrsg.): Literatur als Skandal: Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen, S. 266–277.

2008

'Phrasen stehen auf zwei Beinen.' (Karl Kraus). Sprachkritik als Gesellschaftskritik. In: Carmen Mellado Blanco (Hrsg.): Beiträge zur Phraseologie aus textueller Sicht. Hamburg, S. 135–152.

2010

'Unter sich'. Stichproben zur Mentalitätsgeschichte des Philosophischen Seminars in Prag. In: Blanka Muralová (Hrsg.): Die Prager Universität Karl IV. Von der europäischen Gründung bis zur nationalen Spaltung. Potsdam, S. 114–155.

Rezensionen

Erich Kunze: Deutsch-finnische Literaturbeziehungen: Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte. In: World Literature Today. Vol. 58 (1988). Winter Issue, S. 244–302.

Susanne Frejborg. Ein Buch der Freundschaft über getrennte Welten hinweg. Die Korrespondenz zwischen Wilhelm Bolin und Paul Heyse. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, In: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa, Estland, Lettland und Litauen. Helsinki, 12. Folge (1993), S. 263–265.

Frank Hadler (Hrsg.): Weg von Österreich! Das Weltkriegsexil von Masaryk und Benes im Spiegel ihrer Briefe und Aufzeichnungen aus dem Jahre 1914–1918. Eine Quellensammlung. Berlin: 1995. In: Georg Gimpl (Hrsg.): Mitteleuropa – Mitten in Europa. Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 14. Folge (1997). Helsinki, S. 320–323.

Übersetzung

1997

Der traurige Stiefsohn der Natur und die Nymphe vom Saima-Strand. In: Pekka Pesonen: Texts of life and art – articles on Russian literature. Helsinki: Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures. S. 27–36. (Slavica Helsingiensia, Bd. 18)

Mitherausgabe wissenschaftlicher Publikationsreihen

Jarmo Korhonen / Jorma Koivulehto / Markku Moilanen / Georg Gimpl / Gérard Krebs: Der Ginkgo-Baum. Germanistisches Jahrbuch für Nordeuropa. 12. bis 16. Folge. Helsinki: Finn Lectura 1994–1998.

Georg Gimpl / Juha Manninen (Hrsg.): Europäische Studien zur Ideen- und Wissenschaftsgeschichte. Frankfurt a. M. / Berlin / New York / Paris / Wien: Peter Lang.

- Bd. 1: Juha Manninen: Feuer am Pol. Zum Aufbau der Vernunft im europäischen Norden (1996)
- Bd. 2: Erkki Patokorpi: Rhetoric, Argumentative and Divine (1996)
- Bd. 3: Arve Brunvoll: „Gott ist Mensch“. Die Luther-Rezeption und die Entwicklung seiner Religionskritik (1997)
- Bd. 4: Timo Kaitaro: Diderot's Holism (1997)
- Bd. 5: Hans Gerald Hödl: Decodierungen der Metaphysik (1998)
- Bd. 6: Juhani Ihanus: Multiple Origins. Edward Westermarck in Search of Mankind (1999)
- Bd. 7: Maria Suutala: Zur Geschichte der Naturzerstörung. Frau und Tier in der wissenschaftlichen Revolution (1999)
- Bd. 8: Nikolai Veresov: Undiscovered Vygotsky (1999)
- Bd. 9: Risto Nurmela: Die innere Freiheit. Das jüdische Element bei Viktor E. Frankl (2001)
- Bd. 10: Merja Kylmäkoski: The Virtue of the Citizen. Jean-Jacques Rousseau's Republicanism in the Eighteenth-Century French Context (2001)
- Bd. 11: Sun-Kyu Ha: Vernunft und Vollkommenheit (2005)
- Bd. 12: Jarmo Pulkkinen: Thought and Logic (2005)
- Bd. 13: Thomas Brose: Johann Georg Hamann und David Hume (2006)
- Bd. 14: Juhani Sarsila: Being a Man (2006)
- Bd. 15: Terhi Kiiskinen: Sigrid Aronus Forsius (2007)
- Bd. 16: Renate Haas / Albert Hamm: The University of Strasbourg and the Foundation of Continental English Studies (2009)

Nachruf für Dozent Dr. Georg Gimpl

26.05.1949 – 14.10.2014

Die Nachricht, dass unser Kollege Dozent Dr. Georg Gimpl am 14.10.2014 in Linz völlig unerwartet einem Schlaganfall erlag, hat uns zutiefst erschüttert.

Dr. Georg Gimpl war seit dem 1.9.1975 als Lektor für deutsche Sprache und österreichische Literatur am damaligen Germanistischen Institut und der heutigen Fachrichtung Germanistik im Institut für moderne Sprachen der Universität Helsinki tätig, seit 2004 als Universitätslektor. Vom 01.08.1993 bis 31.12.1994 und im Frühjahrssemester 1995 vertrat er eine Assistenzprofessur für Germanistik. Im Juli 1991 wurde er zum Dozenten für Ideengeschichte an der Universität Oulu ernannt.

Georg Gimpl hat neben den sprachpraktischen Kursen und den Vorlesungen zur Landeskunde Österreichs vor allem die literaturwissenschaftliche Ausbildung der Germanistik-Studierenden entscheidend gefördert und geprägt. Der österreichischen und der deutschsprachigen Literatur fühlte er sich besonders eng verbunden.

Daneben richtete sich sein Forschungsinteresse auf die Geschichte der Philosophie im Allgemeinen und der österreichischen Philosophie im Besonderen: Er befasste sich schon in seiner Salzburger Dissertation und auch später mit dem *Tractatus logicus philosophicus* von Ludwig Wittgenstein. Die Namen einiger anderer Philosophen, deren Schaffen und Wirken er untersuchte, sind Eduard Winter, Franz Brentano und Bernhard Bolzano. Spezielle Untersuchungen widmete Georg Gimpl den Beziehungen zwischen Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl sowie dem Prager Salon der Berta Fanta. Die Geschichte der deutschsprachigen Kultur in Böhmen, darunter der jüdischen, faszinierte ihn in besonderem Maße. In den letzten Jahren widmete er sich mit voller Kraft dem Aufbau eines virtuellen Dorfmuseums seines Heimatortes Russbach.

In seinen fachhistorischen ebenso wie in seinen hochschulpolitischen Schriften bediente sich Georg Gimpl stets einer geschliffenen Rhetorik. Nicht immer stieß sein mitunter zuspitzender, polemischer Stil auf ungetrübte Gegenliebe. Doch mit der Brillanz seiner dialektischen Betrachtungsweise und der unbestechlichen Stringenz in der Argumentation erwarb sich Dr. Georg Gimpl sowohl in seinem unmittelbaren Kollegenkreis wie auch auf der internationalen Bühne des wissenschaftlichen Diskurses das ehrenvolle Image eines messerscharfen Denkers. Er war alles andere als autoritätsgläubig. Durch seine große Belesenheit, durch seinen Kenntnisreichtum in der Geschichte der Philosophie, der Literatur und der Gesellschaft war er ein gefragter Diskussionspartner, Referent, Rezensent und Wissenschaftler.

Auch in der Lehre stellte Georg Gimpl stets hohe Anforderungen an sich und an seine Studierenden. Er verstand es, begabte Studierende für die Beschäftigung mit der Literatur echt zu begeistern. Sein Unterricht wurde von den meisten Studierenden als eine wirkliche Bereicherung, ja oft als eine Horizonterweiterung erlebt. Als Hochschullehrer half er den von ihm Betreuten mit Geduld und Konsequenz, ein möglichst hohes Niveau in ihren Abschlussarbeiten zu erzielen. Auf seinen kompetenten Rat und auf seine Hilfe konnten sich die Studierenden stets verlassen.

Nicht nur in der sorgfältigen Vorbereitung und Durchführung seines akademischen Unterrichts zeigte sich die Achtung, die Dr. Georg Gimpl den Studierenden entgegenbrachte. Auch außerhalb der Lehrveranstaltungen nahm er regelmäßig teil an den Veranstaltungen beispielsweise unserer Fachschaft. Dort erlebte man ihn, wie auch in seinem Freundeskreis, als einen fröhlichen, lebenszugewandten und großzügigen Zeitgenossen.

Sowohl als international bekannter Wissenschaftler wie auch in Helsinki war Georg Gimpl bestens vernetzt. Zu seinem Freundeskreis zählten interessante Persönlichkeiten ganz unterschiedlicher Herkunft und Ausbildung. Für ihn als Menschen war eine sehr soziale Haltung charakteristisch. Er fühlte mit den sozial Benachteiligten, setzte sich für die Interessen der Schwächeren ein. Persönliche Eitelkeit und Geltungssucht waren ihm gänzlich fremd.

Der plötzliche Tod von Dr. Georg Gimpl hinterlässt eine große Lücke in seiner Familie wie auch in unserer Fachrichtung. Wir vermissen ihn als Mensch und als Kollegen sehr. Wir werden unseren Kollegen, Lehrer und Freund Dr. Georg Gimpl stets in ehrender Erinnerung bewahren.

Die Studierenden und Lehrkräfte
der Fachrichtung Germanistik
der Universität Helsinki

Georg Gimpl

Bild vor Bild die Wunderdonau hinab

Joseph von Eichendorffs Roman an die Nation

*Wie eines Stromes Dringen
Geht unser Lebenslauf,
Gesanges Macht und Ringen
Tut helle Augen auf.*

*Und Ufer, Wolkenflügel,
Die Liebe hoch und mild –
Es wird in diesem Spiegel
Die ganze Welt zum Bild [...]*

*Doch wolle nie dir halten
Der Bilder Wunder fest,
Tot wird ihr freies Walten,
Hältst du es weltlich fest.¹*

Dem Grafen Leontin legt der junge Eichendorff dieses Lied in den Mund – aber es besteht kein Zweifel, dass aus dem Munde des Hals über Kopf verliebten Herzensbruders von Graf Friedrich Eichendorffs eigenes Credo spricht. Hält man sich den bereits mächtig rauschenden Blätterwald der Eichendorff-Literatur vor Augen, so kann einem nicht entgehen, wie leitthematisch und stimmführend darin immer wieder Begriffe wie *Allegorie*, *Symbol*, *Emblematik* und *Bild* geworden sind. Auch – und gerade – Eichendorffs erster großer Wurf, *Ahnung und Gegenwart*, ist dabei zum akademischen Turnierplatz der scharfsinnigsten und spitzfindigsten Differenzierungen und Kontroversen geworden. In Anbetracht der tragenden Bedeutung der Bilder bei Eichendorff kann das ja auch gar nicht verwundern.

Ins Auge sticht dabei aber zugleich auch eine frappierende Defizitbilanz der Forschung: die lange Zeit kaum marginal recherchierte, ja sogar bestrittene Querbeziehung von Eichendorffs Wortkunst zur eigentlichen Bildkunst und Malerei seiner Zeit.²

1 Joseph von Eichendorff: *Ahnung und Gegenwart*. [= AuG] In derselbe: *Werke*. Auswahl in vier Teilen, hrsg., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Ludwig Krähe. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart o. J., Zweiter Teil, S. 87.

2 So schreibt etwa Ernst Scheyer in seiner Untersuchung „Eichendorff und die bildende Kunst“ (Aurora 16, 1956), dass dieser Beziehungen Eichendorffs nicht eigentlich viele wären und sie sein Schaffen mehr schattenhaft begleitet hätten: „Die bildende Kunst ist ihm nur Halb-Gesehenes: bestenfalls ist

Dabei war das Interesse Eichendorffs an der Malerei, wie ich hier zeigen werde, beachtlich. Erst in den letzten zehn Jahren der Eichendorff-Forschung wird diesem eklatanten Nachholbedarf einer interdisziplinären Forschung Rechnung getragen. Mangelhaft freilich bleibt dabei weiterhin, dass diese Erforschung methodisch im Bannkreis singulärer Beziehungen Eichendorffs zu einzelnen Malern geblieben ist – eine eigentliche Vernetzung des ganzen Umfelds der romantischen Malerei jedoch immer noch aussteht.

Das sieht vom Blickwinkel der Malerei aus nicht erheblich günstiger aus: Anstatt die parallel einherlaufenden und vielfach ineinander verwickelten Fäden der tatsächlich gegebenen Querbeziehungen zu verknüpfen, operiert die Wissenschaft auch dort nach wie vor reichlich eigenbrötlerisch in ihren Schächten. Es lässt sich dies speziell am Fall Eichendorff bis in die jüngste Gegenwart herauf nachvollziehen.

1 *Wallfahrten in Natur und Kunst. Die Lukasbrüder*

Die biographisch-historische Evidenz der Querbeziehungen Eichendorffs zu den einzelnen Vertretern der (früh)romantischen Malerei ist durchaus gesichert. Dass sie – wie bei ihm so vieles – oft nur tangentiell und bloß indirekt, aus dem Werke selbst, erfassbar wird, hat mit der von Paul Stöcklein so gültig festgestellten Neigung Eichendorffs zur eigenen manipulatorischen Verdunkelung des Lebens und seiner ‘Lebensreise incognito’ zu tun.³ Doch lässt sich auch aus den vorhandenen Andeutungen ein reichlich konturiertes Gesamtbild erstellen, fügt man die einzelnen Puzzles der Forschung nur richtig zusammen.

Da sind zunächst einmal systematisch all die Lineamente von Eichendorffs Interesse für die Malerei festzuhalten, wie sie sich allein schon an Hand der Notizen des Tagebuchs⁴ nachziehen lassen. Eichendorffs Begeisterung für die Malkunst gibt sich bereits kund, als sich die beiden Brüder zum Studium nach Halle begeben – und dabei selbstverständlich in Dresden Station machen, „... besahen früh die Bildergalerie“, lautet die knappe Eintragung ins Tagebuch vom 27. April 1805 (T, 96) – es ist das Erste, was sie sich dort ansehen müssen. Nicht minder dürfen dann die „Morgenspaziergänge auf den *giebichsteiner* Felsen mit Sternbalds Wanderungen v. Tieck“, laut einer Eintragung vom 13. August 1805 (T, 106), auch als kaum verhehlte Begeisterung für die Malerei interpretiert werden.

sie Requisit in jenem Sehnsuchtsraum, in dem die Seele Schwingen breitet, aber Haus und Ziel ist sie ihm nicht.“ (Zit. nach Paul Ortwin Rave: „Gibt es Maler Eichendorffscher Prägung? Ein Hinweis auf Karl Blechen.“ *Aurora* 17 (1957), S. 20–33; S. 21).

3 Paul Stöcklein: *Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1963. (= rowohlts monographien 84), S.136 ff.

4 Joseph Freiherr von Eichendorff: *Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden*. Hrsg. von Gerhart Baumann in Verbindung mit Siegfried Große. Stuttgart (o. J.); 3. Bd: *Tagebücher, Übertragungen*. [= T]

Einfach klassisch romantisch! geht es dann wieder zu, als die beiden Brüder im September desselben Jahres ihre „hamburger Reise“ (T, 109) bis an die Nordsee unternehmen. Die Kunst der Galerien wetteifert nur so mit der Freilicht-Kunst der Natur. So vergessen sie natürlich nicht, auf dem Wege dorthin das Schloss Blankenburg, die ehemalige Residenz der Herzöge von Braunschweig zu besichtigen, und zwar „das Innere dieses alten Heiligtums“, wo sie nach der Besichtigung der Hofkapelle mit dem „merkwürdigen“ „elfenbeinernen Kruzifix“ (T, 113) „endlich die herrliche Bildgalerie“ genießen, „die meistens Stücke aus dem deutschen Mittelalter“ enthält. Die sich daran anschließende „Wallfahrt“ (T, 116) der „Brockenpilger“ wiederum, mit „ihren oft unbeschränkten Aussicht(en) in ganze Länder“, wie der „unbeschreiblich himmlische Panorama“-Blick vom Gipfel der Heinrichshöhe (T, 116), mutet in ihrer Natur-Beschreibung wie ein Galeriebesuch bei Caspar David Friedrich an – und zwar des ganzen Friedrich und Brocken, wie der Genuss des „Fürchterlich-Schönen“ einiger Minuten, die ihm „ewig unvergesslich bleiben werden“, schlaglichtartig deutlich macht. (T, 117)

Und wie die Ikonographie des Tagebuchs dann seine Erlebnisse an der Nord- und Ostsee einfängt, bringen den Wallfahrer in Natur und Kunst förmlich ins Schwärmen: Eichendorffs Impressionen vom Hamburger Hafen vorab; dann all die „Merkwürdigkeiten“ Lübecks, von denen das Tagebuch bezeichnenderweise vorzüglich die der Baukunst und Malerei nennt – „die Kirche mit dem Gemälde eines Schülers *Albrecht Dürers*, das alte gotische Rathaus und die Marienkirche. In dieser letzteren bewunderten wir die schöne Kanzel, den geschmackvollen Altar, beide ganz von Marmor, das *astronomische* Uhrwerk, u. den berühmten Totentanz“ (T, 126). Krönender Höhepunkt aber der ganzen Reise ist die Küstengegend bei Travemünde wie die unvergesslichen Erlebnisse auf der freien Nordsee. Die Gewalt dieser Eindrücke schlägt denn auch entsprechend zu Bild und Buche. Die BILDexstasen in Eichendorffs Tagebuch lesen sich da zuweilen den Friedrichschen Landschaften wie aus dem Gesicht geschnitten. „Travemünde allein mit seinen Herrlichkeiten war der ganzen Reise wert, und ewig wird der Anblick des Meeres meiner Seele vorschweben!“ (T, 129). Eichendorffs Eintragungen ins Tagebuch gehen hier denn auch weit über die üblichen Gestaltungsqualitäten seiner sonst so zugeknöpften Annotationen hinaus. Auch das Nürnberg im Jahre 1807, auf der Wegstrecke von Lubowitz nach Heidelberg, wo die Eichendorffs ihr Studium fortsetzen, nachdem durch Napoleon die Universität Halle aufgehoben worden war, hat selbstverständlich starke künstlerische Eindrücke hinterlassen, die auch im Tagebuch ihren Niederschlag fanden, die großen Gemälde sind davon nicht ausgenommen. „Mit Ehrfurcht schritten wir über diesen (auch d. Tiecks *Sternbald*) klassischen Boden, u. es war, als müsste überall ein Ritter mit wehendem Helmbusch die Straße herabgesprengt kommen“, (T, 187) heißt es vom Stadtplatz in Nürnberg.

Eichendorff ist kaum zwei Wochen in Heidelberg, so sitzt er auch schon in der „*Ästhetik* bei Görres“. (T, 192) Die Forschung wird nicht müde zu betonen, wie bedeutsam dieser für die weltanschaulich-politische Festigung des jungen Eichendorff geworden war; wie dessen Notizen zeigen, ist Görres aber nicht nur ein Schlüssel für die

Dechiffrierung der politischen Symbolik von *Ahnung und Gegenwart*. Schon einen Monat nach seiner Ankunft – am 9. Juli 1807 – trägt sich der Student in sein Tagebuch ein: „Zeigte uns Görres in der ästhetischen Stunde die 4 himmlischen Kupferstiche von *Runge*, die diesmal den Preis in Weimar erhalten. *Arabesken*. Unendliche Deutung.“ (T, 195) Görres' „göttliches Collegium“ (T, 210) – viermal hört er wöchentlich bei diesem Philosophie – endet so „himmlisch“ (T, 215) wie es begonnen.

Überhaupt ist die mit Görres angesprochene kräftige Unterströmung der Malerei durch die Philosophie und Literatur schon für den Studenten Eichendorff von höchster Relevanz. So lässt sich denn eine intensive direkte Novalis-Lektüre Joseph von Eichendorffs in seinen autobiographischen Notizen schon für das Jahr 1806 ausmachen. (T, 134) In Halle wiederum waren die beiden Brüder mit der Naturphilosophie des von Schelling und Novalis geprägten Steffens bekannt geworden.⁵ Der antiaufklärerische Dunstkreis einer theologisierenden Philosophie zurück zur Natur war dem Keimen der neuen romantischen Bildlichkeit denkbar günstig.

Der weitere Studienweg des sichtlich noch suchenden jungen Studenten sollte diesem Durst nach Bildern dann nur weitere Nahrung zuführen. Nach Paul Stöcklein waren es in Heidelberg gerade die Natursymbole von Runges Kunst, die Görres den begeisterten Brüdern nahebringt. Dazu kommt der sich direkt auf seine literarischen Tastversuche niederschlagende nachhaltige Einfluss von Graf Otto Heinrich von Loeben (aus Dresden!); auch dieser nimmt sich, wie eine Reaktion Eichendorffs auf Loebens Manuskripte deutlich macht, zuweilen geradezu exaltiert aus: „Wunderbar zogen sie mich in ihre innerste Mitte, u. die göttlichen Flammen schlugen über mir zusammen.“ (T, 212)

Dies alles potenziert und klärt sich schließlich in Wien. Es ist nicht zu viel gesagt, dass die für Eichendorff so entscheidenden und glücklichen Jugendjahre dort dann geradezu den Gipfelpunkt dieses Zusammenwachsens von Literatur, Malerei und Philosophie in seiner Lebensbiographie darstellen.

Um dies zu verstehen, müssen wir uns aber erst einmal Kairos und Skandalon in der Szene der Malerei im Wien jener Tage vor Augen halten: die spektakuläre Sezession des am 10. Juli 1809 in Wien gegründeten Lukasbundes, seinen Exodus nach Rom, in die Einsiedelei des ehemaligen Klosters San Isidoro.⁶ Es kann kein Zweifel bestehen, dass dieses Ereignis und sein unmittelbarer Nachhall Eichendorff innerlich zutiefst erfasst haben muss, sind deren Bestrebungen doch den eigenen Zielsetzungen in der Literatur wie aus dem Gesicht geschnitten. Noch Jahrzehnte später, im Nachruf in seiner *Geschichte der deutschen Literatur*, wird diese Wahlverwandtschaft gemeinsamen Mühens der Romantik denn auch gebührend festgehalten: „Ihre ursprünglichen Intentionen, alles Irdische auf ein Höheres zu beziehen, mußte daher auch insbesondere das ganze Gebiet der Kunst gleichmäßig umfassen und durchdringen. [...] Der Malerei vindizierte sie die Schönheit der Religion als höchste Aufgabe, und begründete durch deutsche Jünglinge in

5 Stöcklein: Eichendorff, a. a. O., S. 67.

6 Hubertus Lossow: Die Lukasbrüder. Die erste Secession in der deutschen Kunstgeschichte. Aurora 27 (1967), S. 7–14.

Rom die bekannte Malerschule, deren Führer Overbeck, Philipp Veit und Cornelius waren.“⁷

Aber auch anders spielen die Fäden der Vorsehung mit und tiefgreifend in die Kunst hinein: Durch die Eröffnung der Kaiserlichen Galerie im Schloss Belvedere waren mit einem Mal über 100 altdeutsche Gemälde zugänglich geworden – was die Annäherung der Lukasbrüder zu den altdeutschen Meistern – Dürer obenan – wie den Malern der italienischen Früh- und Hochrenaissance erheblich fördert.⁸ Auch letzteres Groß-Ereignis findet bei Eichendorff seinen expliziten Niederschlag: Am 26. Juni 1811 bereits, also knappe zwei Wochen nach seiner Ankunft, verzeichnet das Tagebuch den Besuch der kaiserlichen Bildergalerie im Belvedere, wovon aber „erst die italienische Schule aufgestellt war.“ (T, 265) Spätere Besuche werden zwar im Tagebuch nicht weiter registriert, aber es wäre völlig unlogisch, hier ein selbstverständliches Nachfassen auszuschließen. Vor allem aber trifft zwei Monate später dann auch schon Philipp Veit aus Dresden (!) ein, jener Philipp Veit, der dann, nach des Dichters eigenen Worten, „neben meinem Bruder, mein liebster Jugendfreund gewesen und bis zu dieser Stunde geblieben“ war.⁹

Eichendorff hat diese so enge Freundschaft dann bekanntlich ja auch in einem seiner Widmungsgedichte [*An Philipp*] verewigt:

„[...] *So wird, was spurlos hier vielleicht verschwindet.
Was wir gewollt in Farben oder Tönen,
Am Thron des Herrn zum Ew'gen sich gestalten.*“¹⁰

Und es war der so warme Zuspruch und die hohe Zielsetzung keineswegs einseitig und unerwidert geblieben. Auch Veit hat dieses Zusammengehen von Bild und Wort in der Herzensbruderschaft ihrer beider höchstem Wollen – in seiner Sonette *An J. von Eichendorff*¹¹ festgehalten. Zwar liefert uns das Namedropping von Eichendorffs Tagebuchaufzeichnungen aus seiner Wiener Zeit dann keine sonderlich detaillierten Hinweise auf Natur und Gesprächsthematik dieser Wahlverwandtschaft. Doch dürfen wir davon ausgehen, dass es sicher nicht bloß die „Frauen“ „ohne Zahl“ und „der Strom von Tönen

7 Joseph von Eichendorff: Halle und Heidelberg. In derselbe: Werke. Auswahl in vier Teilen, Teil 4, a. a. O., S. 386–413; S. 407.

8 Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Begleittexte zur gleichnamigen Ausstellung, Wien 1990, Blatt 5.

9 Joseph von Eichendorff: Brief an Johann David Passavant (20. Februar 1837). Zit. nach Konrad Feilchenfeldt: Eichendorffs Freundschaft mit Benjamin Mendelssohn und Philipp Veit. Aus teilweise unveröffentlichten Quellen. *Aurora* 44 (1984), S. 79–99; S. 90.

10 Joseph von Eichendorff: *An Philipp*. Zit. nach Moriz Enzinger: Eichendorff in Wien. *Aurora* 17 (1957), S. 63–85; S. 70. Siehe zum selben Thema auch Moriz Enzinger: Eichendorff und das alte Österreich. Würzburg 1958. Robert Mülher: Eichendorff in Wien. *Aurora* 41 (1981), S. 55–74. Siehe vom selben Autor auch das „Wien“-Kapitel in: *Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk*. Sigmaringen 1990, S. 97–120. Dagegen ist das Standardwerk von Gertrud Pulicar: *Eichendorff und Wien*, (Diss.), Wien 1944, immer noch ungedruckt.

11 Philipp Veit: *An J. von Eichendorff*. Zit. nach Moriz Enzinger: Eichendorff in Wien, a. a. O., S. 69 f.

[...] von noch unbekanntem Schönen“ – wie beider Enttäuschungen damit! – waren, die Eichendorffs Lied und Veits Antwort darauf so dezent ansprechen. Dass die beiden Eichendorffs erst im November 1810, also ein Jahr *nach* der Gründung des Lukasbundes in Wien ankommen, sollte uns dabei nicht sonderlich stören. – Die Fäden zu diesem Künstlerbund waren auch nach dem spektakulären Exodus seiner maßgeblichen Mitglieder nach Rom nicht abgebrochen. Im Gegenteil! Diese Sezession der fürderhin Unreichbaren und Unkontrollierbaren wirkte vielmehr wie ein Hebel zurück: „Sie, deren Zusammenschluß in Wien gewiß keinen Bestand gehabt hätte“, schreibt Claude Kreisch, „wurden nun zum Kern einer überaus einflußreichen Richtung, die sogar, in den Brüdern Olivier und dem jungen Schnorr von Carolsfeld, nach Wien zurückwirkte.“¹²

Doch sollten wir dabei unsere Augen *nicht nur* nach dem Süden und Rom richten. Einzelne Fäden zu den „Vorstellungen von einer katholischen Kunst [...], die sich am Vorbild der vorraffaelitischen Malerei orientierte“¹², lassen sich bereits an die Brüder Franz und Johannes Riepenhausen nach Dresden knüpfen und bis auf das Jahr 1804 zurückdatieren. Die beiden Brüder illustrierten einst Tiecks *Leben der heiligen Geneveva*¹³ – Eichendorff hat ihnen dafür in *Ahnung und Gegenwart* sogar ein dezentes Denkmal seiner rückhaltlosen Bewunderung gesetzt; wir werden unten darauf detaillierter zurückkommen.

Auch die Idee der Versöhnung der deutschen mit der italienischen Kunst war im Elb-Florenz längst vorexerziert worden. Der Gedanke enger Verbindungen Wiens mit den Kunstbestrebungen dort und wohl auch einer tiefen Vertrautheit Eichendorffs mit der Kunst Caspar David Friedrichs und Philipp Otto Runges drängt sich einem ja allein schon durch den Mittelsmann Veit auf. Ein Splitter aus einem Brief Philipp Veits an dessen Vater hellt da einmal im Rückblick blitzartig auf, wie man sich die innere Choreographie und Logik einer Wirkungsgeschichte der Kunst vorzustellen hat: „Was macht denn Eichendorff? Ist er schon nach Potsdam? Alles erkundigt sich hier nach ihm und freut sich über sein äußeres und inneres Leben, wovon ich die schönsten Nachrichten zu geben weiß. – Sage ihm doch ich hätte die zwei Gedichte, die ich von ihm habe, dem Maler Friedrich mitgeteilt, den sie recht kräftig gefaßt haben.“¹⁴ Auch ein anderer Fingerweis führt uns über Veit nach Dresden zurück: Am 13. Februar 1812, an Philipp Veits Geburtstag, trifft Eichendorff einen zweiten großen Stern der Lukasbrüder, den „preziösen Maler Olivier aus Dessau“, zusammen mit dem Maler Fri(c)k (T, 293). Gerade dieser Faden scheint mir höchst bedeutsam zu sein: „Seit 1811 in Wien, gehörte Ferdinand Olivier mit seinen Brüdern Friedrich und Heinrich, Julius Schnorr von Carolsfeld und

12 Claude Kreisch: 'Imitatio' der Gelobten Stadt. Deutsche Zeichner in Rom zwischen 1790 und 1830. In: Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Hrsg. von Gottfried Riemann und Klaus Albrecht Schröder. München 1990, S. 15–26; S. 20.

13 Roger Paulin: Tiecks Empfindungen von Caspar David Friedrichs Landschaft. *Aurora* 43 (1983), S. 151–159; S. 152.

14 Konrad Feilchenfeldt: Eichendorffs Freundschaft mit Benjamin Mendelssohn und Philipp Veit, a. a. O., S. 83.

Theodor Rehbenitz zu jenem romantischen Kreis von Künstlern, dessen Mittelpunkt ein von ihnen seit 1814 bewohntes Haus im Carolyschen Garten in der Vorstadt Wieden vor den Toren Wiens war“.¹⁵ Dieses „Gräflich Karolysche Gartenpalais“ auf der Wieden ist uns aber schon aus der Eichendorff-Literatur bestens bekannt. Es ist das nämliche von Erzherzog Maximilian finanzierte, vorzeitig geschlossene und von Adam Müller geleitete Erziehungsinstitut, an dem „neben den Eichendorffs auch Clemens Maria Hofbauer, Friedrich Schlegel und der Literat Joseph Luwig Stoll“ als Lehrer wirken sollen – und wo die Eichendorffs nun „sehr bequem, gut und unerhört wohlfeil“ „wohnen, speisen etc.“¹⁶ Dort lernen die beiden Brüder auch einen anderen Dresdener und möglicherweise bereits Bekannten aus alten Tagen kennen, den Maler Friedrich August von Klinkowström (1778–1835), der uns wiederum – von Clemens Brentano in einem Brief an Tieck vom 12. Juli 1813 als „ein trefflicher, tief sinniger Maler, ein Freund des seligen Runge, und sein Geistesträger im Leben“¹⁷ beschrieben – vertraut ist. Ja wir dürfen in dem auf Schloss Ludwigsburg nächst Stralsund in Schwedisch-Pommern geborenen Klinkowström geradezu einen leibhaftigen Bindfaden frühromantischen Kunstverständnisses sehen, der in den entscheidenden Jahren der Bewegung, Station um Station, jeweils an Ort und Stelle war und auch deren personelle Vernetzung luzide widerspiegelt: „[...] seit 1802 ist Klinkowström“, schreibt Jakob Baxa, „Maler in Dresden, enger Freund Philipp Otto Runges, 1808 in der Familie Pilats, des Sekretärs des österreichischen Gesandten Graf Metternich, wo er seine Braut Luise von Mengershausen, Pilats Schwägerin kennenlernte, 1810 in Rom, das er am 19. Juni 1811 wieder verließ, um im August 1811 in Wien einzutreffen. Adam Müller war Trauzeuge seiner Vermählung.“¹⁸ – Was sollte der Maler Klinkowström aus Rom zu berichten gewusst haben, zu einem Zeitpunkt, wo die Führer der Nazarener dort füreinander gerade um *Italia und Germania* um die Wette malten? Auch dürfen wir bei Adam Müller selbst nicht vollends von seinen philosophischen Exkursionen in das Reich der Ästhetik absehen: Die hyperkritischen Spitzel des Josephinismus hatten immerhin auch an seinen „Betrachtungen bey Goethes und Runges Farbentheorie“, in seinen im Jahre 1812 neu aufgelegten und gesammelten *Vermischte[n] Schriften über Staat, Philosophie und Kunst* (Wien) einiges aufgespürt, was zu beanstanden war.¹⁹ Offensichtlich war dieser Streit um die Farbenlehre damals zu einem

15 Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. a. a. O., Begleittext zu Tafel 68.

16 Zit. nach: Eichendorff-Chronik. Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Wolfgang Frühwald. München 1977, S. 62.

17 Zit. nach Jakob Baxa: Adam Müller. Ein Lebensbild aus den Befreiungskriegen und aus der deutschen Restauration. Jena 1930, S. 260.

18 Jakob Baxa: Adam Müllers Lebenszeugnisse. 2 Bde. München u. a. 1966 [= B]. Bd. I, S. 738.

19 Und zwar wird einzelnen beanstandeten Stellen von Müllers „Betrachtungen bey Göthes und Runges Farbentheorie“, die abermals um seine Behandlung von Runges „Farbenkugel“ kreisen, eine saftige Abfuhr erteilt: „Eheu jam satis est!“ (B, 242).

allgemeinen Reibebaum des philosophisch-ästhetischen Diskurses geworden²⁰ und Müller hatte diese seine Vorliebe für die „Rungesche Farbenkugel“ gegenüber „der Goetheschen Farbenlehre“ sogar selbst seinem Freund Gentz gegenüber zu verteidigen. Er hatte aber auch einen sehr persönlichen Grund dafür: Hatte er in ersterem doch eine vorzügliche Bestätigung seiner Lehre vom Gegensatz gesehen!²¹ Dass wir uns zu alledem auch Friedrich Schlegel in diesen Diskurs über die Malerei vielfach eingebunden vorstellen müssen, werden wir noch belegen.

Aber auch über eine andere Residenz, über Heidelberg, schließt sich bei Eichendorff noch einmal der Kreis der Deutsch-Römer: Am 5. November 1814 schreibt Cornelius aus Rom an Joseph Görres:

„Es hat eine kleine Anzahl deutscher Künstler, gemeinsam durch eine göttliche Erleuchtung von der wahren Hoheit und Göttlichkeit der Kunst durchdrungen, angefangen, die verwachsene Bahn zu ihrem heiligen Tempel zu reinigen, um dem vorzuarbeiten, der da kommen wird, um sein Inneres zu säubern von Käufern und Verkäufern. Dieses Häuflein harret auf eine würdige Veranlassung und brennt vor Begierde, der Welt zu zeigen, dass die Kunst jetzt wie einst herrlich ins Leben zu treten vermag, wenn sie nur aufhören will, eine feile Dienerin üppiger Großer, eine Krämerin und niedrige Modezofe zu sein, wenn sie, durch eine mächtige Liebe überwältigt, einherwandeln will in Knechtsgestalt, mit keinem anderen Schmuck als dem der Liebe, der Reinheit und der Kraft des Glaubens, als den wahren Adelsbriefen ihrer göttlichen Abkunft ...“²²

Eichendorff hat zu diesem Zeitpunkt *Ahnung und Gegenwart* wohl bereits abgeschlossen, aber es ist die Gewissheit längst gefestigter Wahlverwandtschaften, die diese Botschaft an den verständnisvollen Adressaten und einstigen Lehrer Eichendorffs bedingt.

Und andererseits sind selbstverständlich *nicht alle* Nazarener und Halbnazarener ausgewandert, wie denn auch deren künstlerische Programme noch in Wien zurückgeblieben waren bzw. auf Wien zurückwirkten: So etwa der „zum Kreis der Nazarener um Overbeck, Sutter, Wintergerst und Ferdinande Olivier“ gehörende Philipp Reinhold; er war schon in den Jahren 1805–1811 in Wien und war dann 1813 dort endgültig sesshaft geworden.²³ In den Jahren 1811–1817 lebt Julius Schnorr von Carolsfeld in Wien. Sogar

20 Der betreffende Brief an Friedrich Gentz vom 10. Juli 1810 ist abgedruckt in Adam Müller: *Kritisch/ästhetische und philosophische Schriften*. Kritische Ausgabe in zwei Bänden. Neuwied und Berlin 1967. Bd. 2, S. 550.

21 Ebd.

22 Hubertus Lossow: *Die Lukasbrüder*, a. a. O., S. 11.

23 Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik, a. a. O., S. 272. Auch zu Overbeck selbst bestanden möglicherweise bereits vage Kontakte aus der Jugendzeit der Brüder Eichendorff. So heißt es in einem autobiographischen Fragment: „Ich mit Wilhelm von Campe zu Claudius, bringe ihm Grüße von Overbeck.“ – Gemeint ist damit „wahrscheinlich der mit Claudius befreundete“ Dichter „Christian Adolf O. (1755–1821), später Bürgermeister in Lübeck, Vater des Malers Johann Friedrich O.“ (Zit. nach: Josef von Eichendorff: *Werke*, Bd. IV: *Nachlese der Gedichte – Erzählerische und dramatische Fragmente – Tagebücher 1798–1815*, nach den Erstdrucken und Handschriften, redig. von Klaus-Dieter Krabiel und Marlies Korfsmeyer. Mit Anmerkungen und Registern von Klaus-Dieter Krabiel. München (o. J.), S. 218 u. 757).

der Großmeister der „Tiroler Landschaften“, Joseph Anton Koch, hält sich – direkt von Rom kommend – in den Jahren 1812–1815 in Wien auf. Er schließt „Freundschaften mit Friedrich Schlegel, Tieck, Brentano, Eichendorff, ebenso mit dem Wiener Künstlerkreis, den Brüdern Olivier, Veit und Schnorr von Carolsfeld, dem er“ – und wohl nicht nur diesem! – „die Bestrebungen der Nazarener in Rom nahebringt.“²⁴

Wir sehen, die Fäden verknüpfen sich mühelos zu einem dichten Netz und es ist dies anders ja auch gar nicht vorstellbar: – Nicht nur die Dichter und ihre Gesellen, wir dürfen uns viel weniger noch die Maler und „Gesellen“ der Romantik als isolierte Künstler vorstellen. Ja, es ist nicht zuletzt dieses soziologische Paradigma selbst, das den Gedankenaustausch wahlverwandter künstlerischer Anliegen so sehr begünstigt: Hubertus Lossow hat hier ganz richtig hervorgehoben, wie sich von Wackenroders/Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* angefangen über die Gemeinschaftsarbeit an des *Knaben Wunderhorn* mühelos der Bruderschaftsgedanke zu den sich selbstredend in ein Kloster zurückziehenden Nazarenern in San Isidoro spannt.²⁵ Die Tatsache aber, dass diese Romantiker speziell auch in Wien ein enger Kreis zugewanderter Deutscher waren, die mit den eigentlich „österreichischen Kreisen“ relativ wenig Kontakt hatten und sich überdies in ihren politischen Leitvorstellungen von den Repräsentanten des dortigen Staatskirchentums erheblich unterschieden, ja – wie die Ereignisse um die Gründung von Adam Müllers Erziehungsinstitut so transparent machen – dort sogar auf ausgesprochenes Misstrauen stießen, war diesem engen Zusammenrücken und Gedankenaustausch in besonderer Weise förderlich. Wir kommen unten noch ausführlich darauf zurück.

Fragen wir uns, eine erste Zwischenbilanz ziehend, warum der Eichendorff-Forschung diese so evidenten Querbeziehungen so lange Zeit entgangen sind, so wären zunächst einmal die von Paul Ortwin Rave in seiner Eichendorff-Blechen-Studie vom Jahre 1957 zurecht gebrandmarkten, weil *völlig falschen* und daher auch vorweg vergeblichen Zuordnungen namhaft zu machen, wie sie die späteren Bild-Illustrationen seiner Werke suggerierten: Denn „all die trefflichen Künstler, deren Schöpfungen man später zu wiederholten Malen mit den Ausgaben von Eichendorffs Werken in Verbindung gebracht hat, die Richter und Schwind, Steinle und Spitzweg, sind dem Dichter fremd geblieben; keine dieser illustrierten Ausgaben und Folgen von Mappen ist zu seinen Lebzeiten erschienen. Es war der Geschmack und die Sehweise der Späteren, die jene gemüthhaften, biedermeierlichen Vertreter einer volkstümlichen, abbilderfrohen Spätromantik passend zu Eichendorff fanden.“²⁶ Dass Rave dabei selbst mit „Blechen“ als „dem Schüler von C. D. Friedrich, von Dahl und Carus“, der „mit seinem realistischen Einschlag in der Schilderung der Natur“ „die Romantik“ gerade „begräbt“ (sic!), dabei keinen sonderlich glücklichen Griff getan hat, wenn er die Sache neu aufzufassen sucht,

24 Ebd., S. 268.

25 Hubertus Lossow: Die Lukasbrüder, a. a. O., S. 8.

26 Paul Ortwin Rave: Gibt es Maler Eichendorffscher Prägung?, a. a. O., S. 22.

schmälert nicht sein großes Verdienst für diese programmatisch eingeforderte Umorientierung.

Aber es ist dies beileibe nicht die einzige Verzeichnung, die Eichendorffs Werk widerfahren war. Da ist vor allem auch seiner späteren Verliederung und Popularisierung zu gedenken, das Abdrängen von Eichendorffs Werk „in die unglückliche Rolle eines Volks-, Heimat- und Jugenddichters“²⁷ und in das zuweilen höchst bedenkliche ideologische Umfeld einer ganzen Generation von „Heimatlidern“ und „Wandervögeln“, in deren Schwingen und Fänge sein Werk geraten war. – Als hätte dem Dichter nicht ohnedies schon zu Lebzeiten der Geist des Unverstandes übel genug mitgespielt! Allein, nicht genug selbst damit: *eine* Welle von „Heimat“ löste die *andere* ab: Eichendorff war es zu alledem vor allem nicht erspart geblieben, nach dem Zweiten Weltkrieg auch noch zum „Sänger der schlesischen Heimat“ und einer Vertriebenen-Literatur erhalten zu müssen, als Kompensat für den so bitter erfahrenen Verlust der realen. Es ist zu fürchten, dass es nicht die letzte Station in dieser Odyssee von Wirkungsgeschichte ist, die in ihrer Absurdität ihresgleichen nicht viele hat in der Geschichte der deutschen Literatur.

2 Die Maler und Bilder von *Ahnung und Gegenwart*

Liefert die Feststellung und Rekonstruktion dieser zunächst noch rein äußeren – biographischen – Vernetzung Eichendorffs mit der Malkunst seiner Zeit an sich schon einen faszinierenden Einblick in den Kulturbetrieb und in die Wirkungsgeschichte seiner Zeit, so sieht man sich heute freilich auch schon in der Lage, darüber einen guten Schritt hinauszugehen. So hat die wesentlich interdisziplinärer gewordene Eichendorff-Forschung der letzten Jahre in dessen Werken – analog zu den zahlreichen Anleihen aus der Literatur – eben auch einzelne Versatzstücke aus der zeitgenössischen *Bildkunst* identifizieren können. – So dass sich der Verdacht erhärtet, dass eine eingehendere kontrastive Analyse da wohl noch erheblich fündiger zu werden verspräche, zumal der Text ja auch von literarischem Lehngut übervoll ist.²⁸

Geht man nun vom gegenwärtigen Forschungsstand aus, so waren es vor allem Parallelen zu Caspar David Friedrich und dessen Landschaftsbildern, die da immer wieder ins Auge springen. „Bemerkenswert“, schreibt Markus Schwering, sei

„jedenfalls die Übereinstimmung der allegorischen Bildformeln in Dichtung und Malerei: Wie diejenige Friedrichs, so ist auch Eichendorffs Landschaft ‚Kompositlandschaft‘, die sich aus wenigen immer wieder verwendeten Versatzstücken aufbaut Zur Standardausrüs-

27 Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff. In: Paul Stöcklein (Hrsg.): Eichendorff heute. München 1960, S. 7–18; S. 8.

28 Siehe dazu das völlig unbekannt gebliebene Eichendorff-Kapitel zu *Ahnung und Gegenwart* in der auch sonst vorzüglichen frühen Studie von J. O. E. Donner: Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. Helsingfors 1893, S. 165–186.

tung gehören blühende Gärten, silberne [aber nicht nur silberne!] Ströme, lauschende Wälder, schlagende Nachtigallen.“²⁹

Schwering, zusammen mit Dominique Jehl durch ihren bahnbrechenden Aufsatz „Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff“³⁰ einer der wenigen, der in seiner Studie *Eichendorff und C. D. Friedrich. Zur Ikonographie des romantischen Landschaftsbildes* diesen Querbeziehungen konkret nachgegangen ist, verweist hier zunächst einmal auf die beiden Kreuzbilder in *Ahnung und Gegenwart*, gleich zu Beginn des Romans, wie an bedeutsamer Stelle im dritten Buch. Ich denke, es ließen sich dem aber durchaus auch noch die Kreuzszene des so theatralisch inszenierten Tableaus im Salon hinzufügen, mit dem knienden Ritter davor, zumal ja selbst da der reale Naturhintergrund in die Kulisse eingepflanzt ist.

Auch im Schiffsmotiv sieht Schwering die Parallelen zwischen dem Maler und Schriftsteller; bei letzterem verweist er wiederum auf den Beginn des Jugendromans und vor allem auf die Novelle *Eine Meerfahrt*, zusätzlich in Erinnerung gerufen sei aber auch die Rheinfahrt der beiden Brüder, wie vor allem die Stelle am Ende von *Ahnung und Gegenwart*, wo die *navigatio vitae* dann förmlich bildlich in die Unendlichkeit des Meeres einmündet, ein speziell von C. D. Friedrich, aber eben auch von Eichendorff wiederholt abgewandeltes Leitmotiv: „[...] von der andern Seite sah er Leontins Schiff mit seinem weißen Segel auf der fernsten Höhe des Meeres zwischen Himmel und Wasser verschwinden“ (AuG, 279).

Verblüffende Analogien zeigen schließlich vor allem auch die vielfältig abgewandelten Abend- und Morgen(rot)landschaften. Für den Roman *Ahnung und Gegenwart* verweist Schwering auf das 12. Kapitel des Romans. Ich denke, dieser Vergleich ließe sich aber ebenso stimmig auf unzählige andere Landschaftsbilder Eichendorffs ausdehnen. Allein der äußerste Rahmen des zwischen zwei prächtige Sonnenaufgänge gespannten Romans hält die stets bünenbildtechnisch umgesetzten Absichten des Schriftstellers fest. Und es sind das bei Friedrich wie Eichendorff beileibe nicht nur harmonische Stimmungen: „Empfindungen“, wie sie Kleist „vor Friedrichs Seelandschaft“ in *Mönch am Meer*³¹ beschrieben hatte, sind auch ihm nicht fremd. Ja es gewittert und wetterleuchtet speziell in *Ahnung und Gegenwart* – in historisch so „schwül“ und „drückend“ empfundener Stunde – gehörig; die geradezu liturgisch inszenierte Himmelsskala seiner unzähligen Geisterlandschaften ist schier unerschöpflich. Wir wollen das hier aber im Einzelnen nicht weiter verfolgen, der möglichen motivischen Analogien

29 Markus Schwering: Eichendorff und C. D. Friedrich. Zur Ikonographie des romantischen Landschaftsbildes. *Aurora* 44 (1984), S. 130–146; S. 134.

30 Dominique Jehl: Über einige Aspekte der Landschaft bei Friedrich und Eichendorff. *Aurora* 43 (1983), S. 124–133.

31 Heinrich von Kleist: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In derselbe: *Sämtliche Werke. Historisch kritische Ausgabe. Vierter Teil (Erzählungen. Vermischte Schriften)*, hrsg. von Theophil Zolling. Berlin und Stuttgart (o.J.), S. 289–290.

und literarischen Parallelaktionen von *Ahnung und Gegenwart* zur zeitgenössischen Landschaftsmalerei wären zu viele.

Doch möchten wir auch die Achillesfersen im Aufweis dieser in sich stimmigen Recherchen und Parallelen zwischen dem Werk Eichendorffs und dem Caspar David Friedrichs nicht übersehen haben: Deren fast ausschließliche Fixierung auf Caspar David Friedrich wie – eo ipso – so dominante Fixierung auf Landschaftsbilder bloß. Wenn Hubertus Lossow einmal so treffend festgestellt hatte, dass sich im Unterschied zu den romantischen Malern Norddeutschlands und ihrer Bevorzugung von Landschaftsbildern im Süden Deutschlands und speziell bei den Nazarenern deren „Hauptinteresse auf die figürliche Komposition“ gerichtet habe³², so sehen wir Eichendorff gerade im Spannungsfeld beider Motivbereiche wirksam. Ja, wir werden hier gerade den Nachweis zu erbringen versuchen, dass speziell der im unmittelbaren Kraftfeld der Nazarener entstandene Roman *Ahnung und Gegenwart*, entsprechend der ausdrücklich bekundeten Absicht des Dichters, darin „ein getreues Bild der damaligen Zeit“ zu liefern, wie Eichendorff selbst schreibt, eben speziell dieses figurative, historisch-religiöse Zeitgemälde in den Fokus des Geschehens rückt. Wir werden angesichts der vielen Verzeichnungen in der Rezeption des Romans wiederholt darauf zurückkommen müssen: *Ahnung und Gegenwart* ist primär literarische Bildkunst im Sinne der Deutschnazarener. Der Roman ist eben im Umfeld der romantischen Malerei in Wien entstanden.

Wie andererseits ein Vergleich dort, wo und soweit er sich mit der bloßen Feststellung der Motivparallelen und -analogien begnügt, auch sonst reichlich oberflächlich bleiben muss. Wollen wir tiefer in die Idee dieses Romans hineinkommen, dürfen wir von der rein handwerklichen Realisierung seines Bilder- und Liederzyklus, bis in seine Mikrostrukturen hinein, nicht absehen. Ich gestehe offen ein, dass mich selbst gerade dieses *Gespräch unter Meistern* und die „morphologische Verwandtschaft“ des rein Handwerklichen des Schriftstellers zur Maltechnik seiner Zeit mehr anspricht als die vordergründig so einleuchtenden Bildanalogien. Eichendorffs Bilder sollten ja nicht bloß als simpel abgeschriebenes und zusammengestohlenes Lehngut aus der Malerei gesehen werden – sondern primär als die Frucht einer an der Malerei geschulten, schriftstellerischen Bildkunst, mit der er auf seine Weise den Diskurs mit der Malerei aufnimmt und ihr Paroli bietet.

Wie wir ja andererseits über den Recherchen nach diesen möglichen Querbeziehungen und literarischen Anspielungen Eichendorffs zu konkreten Bildern seiner zeitgenössischen Malerei vor allem auch die eigenen, explizit namhaft gemachten und eigentlichen Bilder des Romans nicht aus dem Auge verlieren sollten! Ich denke, die Forschung hat da eine Menge ignoriert.

32 Hubertus Lossow: Die Lukasbrüder, a. a. O., S. 8.

2.1 Die Maler und Malerinnen des Romans

Verlassen wir uns also lieber auf unsere eigenen Augen und sehen wir uns erst einmal an, was *Ahnung und Gegenwart* dem Leser – einmal völlig unabhängig vom lebensbiographischen wie interdisziplinären Blickwinkel – an Bildern und Malkunst anbietet.

Da fällt zunächst auf, dass eine ganze Reihe der Helden des Romans sich vorweg als Maler versuchen. Allen voran Graf Friedrichs Bruder Rudolf, den es als Maler von Profession nach Italien, und zwar über die Station Venedig direkt nach Rom zieht. Die Anspielungen auf Goethes *Deutsch-italienische Wahlverwandtschaften*³³ lassen sich dabei ebensowenig von der Hand weisen, wie sich der Roman andererseits förmlich wie eine Parallelaktion und Inversion zur geplanten Fortsetzung von Tiecks *Sternbalds Wanderungen* liest: Denn es ist auch hier eine zunächst durch und durch heidnisch-abtrünnige, chymische deutsche Hochzeit mit Italien bzw. Angelina, die uns da vor Augen geführt wird – in allen Farben, aller Ausgelassenheit und Sinnlichkeit schwelgend: Angelina, heißt es,

„sah oft aus wie Correggios Bogenschütz. Sie mußte mir oft zum Modell sitzen, und sie tat es gern, denn sie wußte wohl, wie schön sie war. Damals wurden meine Gemälde weniger hart, angenehmer und sinnreicher in der Ausführung.

Indes entging es mir nicht, dass Angelina anfang, 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.“ (AuG, 251)

An der Erwähnung Correggios möchten wir nicht ganz kommentarlos vorbeigehen. Ist Correggio doch der Lieblingsmaler Friedrich Schlegels, dem dieser in seinen *Ansichten von der christlichen Kunst* bevorzugte Aufmerksamkeit widmet. Er könne gar „nicht läugnen, dass“ er „eine Vorliebe für ihn“ hat, schreibt Schlegel bereits in seiner ersten Galeriebesprechung aus dem Louvre. Wie Eichendorff hatte Schlegel Correggios Bilder überdies schon in Dresden studieren und bewundern können. Es spräche nach Schlegel so vieles für dessen Bilder, die in mustergültiger Vollendung alle wesentlichen Merkmale wahrhaft christlicher Kunst aufweisen würden: Allem voran deren durch und durch „allegorischer Charakter“;³⁴ und zwar dies nicht im Sinne der „gegenwärtigen Maler“, die da „einzelne abstrakte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen“ wollen,³⁵ sondern in der einzig legitimen Absicht, „das Unendliche anzudeuten“.³⁶

33 Gut nachgewiesen wiederum durch J. O. E. Donner: Der Einfluß Wilhelm Meisters auf den Roman der Romantiker. a. a. O.

34 Friedrich Schlegel: Sämtliche Werke. Sechster Band, zweite Original-Ausgabe. Wien 1846, S. 23 f.

35 Ebd.

36 Ebd.

Auch des Dichters Ideal der hier angesprochenen, „weniger harten“ und „sinnlicheren“ engelhaften Schönheit lässt sich gut mit Schlegel in Verbindung bringen: Denn nicht nur Angelina selbst, auch ihrer Tochter, Erwin(e)s Zwitterwesen, das uns Eichendorff/Friedrich in seiner wörtlich wie bildlich zu nehmenden „Blume“ von äußerer Erscheinung komponiert (AuG, 75), erinnert ja – neben den literarischen Anklängen an Clemens Brentanos Roman *Godwi oder das steinerne Bild der Mutter* – an jenes „Ideal des Göttlichen“, wie es Correggio nach Schlegel „in der möglichsten Annäherung und Vereinigung ernster Weiblichkeit und jugendlicher Männlichkeit in den Formen und Zügen des Gesichts“³⁷ gesucht hat. Eichendorff scheint diese Auffassung voll zu teilen. Auch andere Schönheiten in *Ahnung und Gegenwart* schlüpfen wenigstens eine Zeitlang ins andere Geschlecht: So wenn Rosa und Romana sich am Rhein als Jäger verkleiden (AuG, 226) oder letztere – „Friedrich hatte sie nie so schön und wild gesehen“ – einmal „wie eine Amazone“ durch das Volk sprengt. (AuG, 164) Ja, sogar „die schöne Julie“ wird sich, am Ende des Romans, in einen Jäger verkleiden (AuG, 266) und so auch rein äußerlich nachvollziehen, was ihre entschiedener und geistreicher gewordenen Gesichtszüge von einer schönen Seele und der Festigkeit ihrer Gesinnung andeuten. Anders als bei Tieck/Wackenroder werden aber dann die „Bilder des großen Albrecht Dürer und Michel Angelo“ bei Rudolf nichts ausrichten (AuG, 253) und die ihm so dringend nötige Bekehrung zum Ernst der deutschen Kunst gerade *nicht* einleiten. Im Gegenteil. Als Phänotyp des Bohemiens und der Grand Tour, der in einem Rom und Venedig als Mausefallen der Sinnlichkeit und Dekadenz sang- und klanglos untergeht, entwickelt Rudolf sich dort vielmehr gerade zum frappanten Gegentyp der Lukasbrüder! – Sodass es mit seiner „Malkunst“ denn auch „bald aus“ ist. (AuG, 253) Einzig das Bild der Mutter, Angelinas, „in der vollen Pracht ihrer“ jugendlichen und noch unverdorbenen „Schönheit“ (AuG, 257) – ein aus der Erinnerung gemaltes „Porträt“ (AuG, 248) und „Engelsköpfchen“ (AuG, 248) – hält die Erinnerung an die einst so hochgestimmte Malkunst Rudolfs aufrecht. Erwin/e trägt das sagenhaft schöne Medaillon mit dem Jugendbildnis seiner/ihrer Mutter bei sich, das im Roman wie eine Fackel weitergereicht wird. Vor allem aber ist ihm/ihr dieses Bild der Mutter auch ins eigene Gesicht geschrieben. Eine Mega-Rochade der Wiedererkennungen hält dessen schöne Züge einmal beeindruckend fest,

„als sich das Mädchen [Erwine] während des Gesanges, ohne ihn [Friedrich] zu bemerken, einmal flüchtig umwandte, und er bei dem Sonnenstreif, der durch die Zweige gerade auf ihr Gesicht fiel, nicht nur eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Mädchen, das ihm damals in der Mühle hinaufgeleuchtet, bemerkte, sondern in dieser Kleidung und Umgebung vielmehr jenes wunderschöne Kind aus längst verklungener Zeit wiederzusehen glaubte, mit der er als Knabe so oft zu Hause im Garten gespielt, und die er seitdem nie wiedergesehen hatte. Jetzt fiel es ihm auch plötzlich wie Schuppen von den Augen, daß dies dieselben Züge seien, die ihm in dem verlassenen Gebirgsschlosse auf dem Bilde der heiligen Anna in dem Gesichte des Kindes Maria so sehr aufgefallen waren.“ (AuG, 211)

37 Ebd., S. 34.

Abermals ist hier auf Friedrich Schlegels Besprechung eines typischen Charakteristikums der Bilder Correggios hinzuweisen: auf die auffällige „Familienverwandtschaft“³⁸ in dessen variationsreich abgewandelten Motiven. Sind es nach Schlegel doch „die selben Gesichter, die in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit sich wieder zeigen“³⁹, mit ihrem so charakteristischen „Lächeln“ und der ihnen eigenen „Heiterkeit“⁴⁰ als „ihrem musikalischen Grund-Akkord des Ganzen“⁴¹, die Correggio durch seine „einzige Beleuchtung“⁴² immer wieder in den Brennpunkt des Bildes rücke. Dass hier – dies nebenbei vermerkt – mit „Heiterkeit und „musikalischer Grund-Akkord“ abermals Stichworte und Ideale Eichendorffscher Ästhetik angesprochen sind, sei nicht minder festgehalten.

Auch der Hauptheld des Romans, Graf Friedrich selbst, ist in seinen Diskurs über die Malerei miteinbezogen. Friedrich selbst malt zwar nicht, gibt sich aber doch als Liebhaber der Malerei kund, der seinen Genuss an der Kunst auch mit Rosa, seiner Geliebten, teilen will; wir hatten auf seinen Ankauf alter Bilder – nämlich den Bildzyklus der Gebrüder Riepenheuer zu Tiecks *Leben der Heiligen Genevova* – schon oben verwiesen; es sei diese Stelle hier ausführlicher wiedergegeben: „Er hatte“, heißt es, „eine Sammlung alter Bilder unter dem Mantel, die er erst unlängst aufgekauft, und an denen sie sich heut ergötzen wollten. Er freute sich unbeschreiblich darauf, ihr [Rosa] die Bedeutung und die alten Geschichten dazu zu erzählen.“ Da er nun aber Rosa zu Hause nicht antrifft, setzt er sich allein an den Tisch und schlägt

„einsam seine Bilder auf. Die treue Farbenpracht, die noch so frisch aus den Bildern schaute, als wären sie heute gemalt, rührte ihn, wie da die Genevova arm und bloß im Walde stand, das Reh vor ihr niederstürzt und hinterdrein der Landgraf mit Rossen, Jägern und Hörnern, wie da so bunte Blumen stehen, unzählige Vögel in den Zweigen mit den glänzenden Flügeln schlagen, wie die Genevova so schön ist und die Sonne prächtig scheint, alles grün und golden musizierend, und Himmel und Erde voller Entzückung.“ (AuG, 160)

Wir sollten in dieser Laudatio Parteinahme und Identifikation nicht überhören: Der Maler zeichnet und malt offensichtlich gerade so, wie Graf Friedrich schreibt! Und es sei in diesem Zusammenhang auch noch einmal eigens auf das pointiert christliche Motiv dieser Malerei der Finger gelegt, zumal doch speziell die „erste Generation der Nazarener“ als Themen bevorzugt sogenannte „moralische Gegenstände“ – das „religiöse Historienbild und das vaterländische Thema, das meist romantisch-märchenhafte Züge aufweist“⁴³ – aufgreift.

38 Friedrich Schlegel: Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, a. a. O., S. 25.

39 Ebd., S. 24.

40 Ebd., S. 27 u. 34.

41 Ebd., S. 27.

42 Ebd., S. 26.

43 Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Ausstellung, Begleittext 8.

Auch in einer anderen Episode des Romans führt uns Eichendorff direkt auf das an der Malerei orientierte Stilwollen seiner Zentralfigur von *Ahnung und Gegenwart* – wie wohl auch Eichendorffs selbst – hin: Denn es geschieht ja wiederum mit explizitem Verweis auf die Malerei, ja ironischerweise sogar auf die ungeschickten Holzstiche, die die Phantasie zu Ende zu malt, dass Eichendorffs literarisches Alter-Ego einmal ganz offen das Geheimnis eines Retouchierens ausspricht, an dem eben auch der Schriftsteller sein Maß zu nehmen hat. Und desgleichen wollen wir dabei auch den dezenten Fingerweis Friedrichs/Eichendorffs, wie denn sein eigenes Werk stimmig zu *illustrieren* wäre, nicht überhört haben:

„Ja, ich glaube wahrhaftig, wenn einmal bei Gedichten Bilder sein sollen, so sind solche die besten. Jene feinern, sauberen Kupferstiche mit ihren modernen Gesichtern und ihrer, bis zum kleinsten Strauche, ausgeführten und festbegrenzten Umgebung verderben und beengen alle Einbildung, anstatt daß diese Holzstiche mit ihren verworrenen Strichen und unkenntlichen Gesichtern der Phantasie, ohne die doch niemand lesen sollte, einen frischen, unendlichen Spielraum eröffnen, ja sie gleichsam herausfordern.“ (AuG, 54)

Erinnern wir uns an Schlegels Bestimmung der wahren Porträtkunst: nämlich das Unendliche anzudeuten.⁴⁴

An den konkreten eigenen Jugenderinnerungen Friedrichs wie Leontins wird schließlich auch einmal vorgeführt, wie die Phantasie diese ihre Ahnungen, hohen Erwartungen und Wünsche zu Ende malt. „Mit Vergnügen“ heißt es, erinnert sich Friedrich einmal daran, wie er sich in „das Bild, wo der Ritter Peter von seinen Eltern zieht, vertiefen konnte“ – und dass er sich dann in seiner Phantasie „den einen Berg im Hintergrunde [...] ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, und die Wolken drüber mit ganzer Seele hineinsegelte.“ (AuG, 54) „Kinder müssen wir werden, wenn wir das Beste erreichen wollen“,⁴⁵ hatte einst schon Runge erklärt. Und es ist wohl müßig hinzuzufügen, dass sich in diesen skizzenhaften und fragmentarischen Schreib-, Mal- und Zeichentechniken universelle Stilprinzipien der romantischen Ästhetik generell erkennen lassen.

Auch sonst führt uns Friedrichs Weg wiederholt an konkreten Bildern vorbei wie zu ihnen hin – wir wollen dabei von ihrer symbolischen Aussagekraft fürs erste absehen. Da wäre zunächst einmal an jene Glasbilder zu erinnern, auf die der Graf, am Beginn des Romans, zu seinem hellen Entzücken stößt: – „Wunderschöne Bilder von Glas füllten oben die Fensterbogen, die von der Morgensonne in den buntesten Farben brannten“ (AuG, 25), heißt es von Leontins Schloss. Ähnliches widerfährt ihm auch später an bedeutsamer Stelle, in jener abgelegenen Kirche der Residenz, wo ihn das sonderbare weiße Erscheinungsbild des Bürgermädchens überrascht: „die Abendsonne schimmerte durch die gemalten, gotischen Fenster.“ (AuG, 180) Eine besonders raffiniert dargestellte

44 Fr. Schlegel: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, a. a. O., S. 24.

45 Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. *Aquarelle und Zeichnungen der Romantik*. Ausstellung, Begleittext 21.

Entdeckung *hinter* Glas macht Friedrich schon vorher in der Stube des Bürgermädchens: „[...] im Hintergrunde hing ein Muttergottesbild, vom Kamine hell beleuchtet.“ (AuG, 158) „Mehrere alte Heiligenbilder auf Holz“ (AuG, 201) hängen an den Wänden der Kapelle, die Friedrich während einer Gefechtspause auf den Zinnen der Tiroler Alpen aufsucht. Den großen Eindruck, den „das Bild der heiligen Anna“ „in dem verlassenen Gebirgsschlosse“ (AuG, 211) der „weißen Frau“, Angelinas, auf Friedrich macht, haben wir schon in anderem Zusammenhang erwähnt. Auf dem Hintergrund ganz konkreter Bilder wiederum passiert es, dass Friedrich dann die Tragik einer anderen Entwicklung bewusst wird: In Romanas Schloss stößt er auf „eine Reihe altväterlicher Ahnenbilder, die rings an den Wänden umherhingen“ (AuG, 206) und die von Romana schließlich zerstört werden (AuG, 208), so dass sie ihre eigene Entwicklung und Selbstausslöschung im Rausch der bloßen Sinnlichkeit und Sexualität zum Ausdruck bringt, wenn sie schließlich „über den Trümmern ihrer Ahnenbilder“ hingestreckt ihr schauriges Ende findet. Schon früher einmal war Friedrich in ihrem (Lust-)Schloss in der Dämmerung auf ein ahnungsschwangeres Bild gestoßen, das den Erbprinzen darstellte. (AuG, 147; 201) Auf den dichten Bild-Knoten in der Schlosskapelle der weißen Frau, Angelinas, in der Friedrich „mehrerer alter Heiligenbilder aus Holz“ (AuG, 201) gewahr wird, darunter jenes wundersamen alten Bilds, das die heilige Anna vorstellt, wie sie Maria das Lesen lehrt (AuG, 201; 211), habe ich schon oben hingewiesen.

Aber auch die Bilder aus der eigenen Entwicklungs-Geschichte werden schließlich ausgegraben: Zusammen mit Leontin entdeckt Friedrich in seinem eigenen Stammschloss „einen Haufen von Zeichnungen und Skizzen [...] die ganz verstaubt und vermodert in einem Winkel des Zimmers lagen“ und unter deren „komischen Gesichtern [...] Friedrich zu seiner größten Verwunderung manche alte Bekannte aus seiner Kindheit wiederzufinden“ glaubt. (AuG, 239) Allein Bilder verfolgen Friedrich schließlich selbst in seinen Träumen noch – wie etwa das seines „Vaters“, „wie er ihn oft auf Bildern gesehen“ (AuG, 155) – in dem großen Anamnesis-Panorama seiner Kindheit, die da ihrerseits „wie ein verwischtes, großes Bild“ an ihm vorüberzieht. (AuG, 155) Ganz ähnliche Heimholungen durch Bilder widerfahren sporadisch auch Friedrichs Herzensbruder Leontin: Die erste Überraschung trifft diesen im Schloss der unbekanntten Witwe:

„Ein altes, auf Holz gemaltes Ritterbild hing dort an der Wand, über welche der Abend zuckend die letzten ungewissen Strahlen warf. Leontin trat erschüttert zurück, denn er erkannte auf einmal das beleuchtete Gesicht des Bildes.“ (AuG; 93)

Später, als er im Schlosse der Frau von A. abermals ein mysteriöses altes Ritterbild, bzw. ein „Phantombild“ entdeckt, wird er dadurch wie vom Schläge getroffen: Er erkennt darin nämlich seine „eigenen Züge“ ebenso wieder (AuG, 238) wie wohl zugleich auch das „Porträt“ seines Doppelgängers, zumal doch auch der Leser die dunkle Ahnung nicht von sich abwehren kann, dass dessen „Narbe über dem rechten Auge“ (AuG, 238) auf Rudolf gemünzt sein muss. (AuG, 241)

Auch die zentralen Frauenfiguren des Romans malen: So überraschen wir vor allem Julie, einmal von der Liebe erfasst (AuG, 76; 98 f), als heimliche Malerin und Porträtistin

Leontins. Wir können gar nicht scharf genug auf ihr Bild hinsehen, entspricht die Art, wie sie malt, doch nur den ästhetischen Prinzipien hochkarätiger romantischer Kompositionskunst:

„Auf dem Tische stand ein Bild aufgerichtet. Es war sein [Leontins] eignes Porträt, an welchem Julie lange heimlich gearbeitet. Er war in derselben Jägerkleidung gemalt, in der sie ihn zum ersten Male gesehen hatte. Mit Verwunderung glaubte er auch die Gegend, die den Hintergrund des Bildes ausfüllte, zu erkennen. Er erinnerte sich endlich, dass er Julien manchmal von seinem Schlosse, seinem Garten, den Bergen und Wäldern, die es umgeben, erzählt hatte, und ihr reiches Gemüt hatte sich nun aus den wenigen Zügen ein ganz anderes, wunderbares Zauberland, als ihre neue Heimat, zusammengesetzt.“ (AuG, 98 f.)

So malt der romantische Maler! Von biedermeierlicher Realistik ist dieser Aufschwung einer zutiefst schöpferischen Phantasie meilenweit entfernt. Aber auch „Leontin, den ihre Schönheit vom ersten Augenblicke an heftig ergriffen hatte“, ist da von dieser Kunst nicht sehr weit weg: denn er singt ihr nicht nur „seine phantastischen Lieder vor“, wie es heißt, sondern „zeichnete ihr Landschaften voll abenteuerlicher Karikaturen und Bäumen und Felsen, die immer aussahen wie Träume.“ (AuG, 74)

In ganz ähnlicher Weise ertappen wir dann auch die offensichtlich in allen Künsten heimische Romana, anlässlich ihrer ersten Begegnung mit Friedrich im Salon: „sie hatte während dessen heimlich ein auffallend getroffenes Porträt Friedrichs geschnitzt, das sie schnell Rosa zusteckte.“ (AuG, 127) Sogar Rosa zeichnet. Friedrich entdeckt in ihrem Zimmer „ein Blatt auf dem Tische, worauf Rosa eine Zeichnung einer Rose angefangen.“ (AuG, 160)

Selbst in Friedrichs Schlagaustausch mit dem Spreu der so oberflächlich allegorisierten Kunst- und Religions-Schwätzer des Salons wird der Seitenhieb auf die zeitgenössische Malerei nicht ausgelassen: Der älteste Sohn des einfachen Mannes vom Lande, der auf Friedrich einen so vorteilhaften Eindruck macht, wird „wider Willen“ des Vaters Maler: Als dieser einmal die „seltsame Wirtschaft“ (AuG, 134) seines Sohnes aufsucht, sieht er

„in dem Zimmer [...] fertige und halbvollendete Gemälde auf Staffeleien umher, Malergehätschaften, Bücher, Kleider, halbbezogene Gitarren, alles sehr unordentlich durcheinander. Durch das Fenster, welches offen stand, hatte man über die Stadt weg eine entzückende Aussicht auf den weitgewundenen Strom und die Gebirge.“ (AuG 135)

Das unordentliche Durcheinander im Zimmer liest sich ja wie eine zeitgenössische Parallelaktion zum „unordentlichen Haushalt“ (AuG 253), die der Bohemien Rudolf in Rom führt, und zeigt die Sinnkrise einer bloßen Genrekunst an.

2.2 Bildschöne Seelen

Es ist also eine recht stattliche Galerie von Malern und Bildern, die sich da zusammentragen lässt, kämmt man *Ahnung und Gegenwart* nur einmal systematisch danach durch. Und so nimmt es denn auch nicht wunder, dass der Erzähler Eichendorff sich denn immer

wieder gerne einer der konkreten Malerei entlehnten Bild-Metaphorik bedient, seien die Bilder dabei nun ernst oder auch nur ironisch in Anschlag gebracht. Speziell die Beschreibung der Figuren seines Romans evoziert förmlich reflexartig den Rekurs auf die Metaphorik der Malerei.

So sind – schlicht *bildschön* vor allem die großen Frauen des Romans gezeichnet, allen voran Rosa, schon von ihrer ersten „plötzlichen Erscheinung“ (AuG, 14) an; die wunderschöne Erinnerung an diesen seinen ersten Eindruck von ihr lässt den Grafen den ganzen Roman hindurch nicht mehr los. Die Studenten haben ihn kaum verlassen, steht sie auch schon wieder vor seinen geistigen Augen: „Das Bild der schönen Rosa stand wieder ganz lebendig in ihm auf, mit aller Farbenpracht des Morgens gemalt und geschmückt. Der Sonnenschein, der laue Wind und Lerchensang verwirrte sich in das Bild“ (AuG, 18), das dem Grafen dann ja auch prompt das erste Lied entlockt. Und Friedrich bleibt im Bannkreise dieses Bildes, das da bald auch schon ins Überirdische gesteigert wird: Ihm ist, als „hätte sich ein wunderschönes Engelsbild über ihn geneigt“ (AuG, 24), wie es heißt; es ist das einzige, was ihm von seinem Unfall noch in Erinnerung geblieben ist und er bezieht diese Erinnerung dann natürlich auf Rosa. (AuG, 25) Den bloß „gemalten Frühling“ (AuG, 36), den ihr Bruder Leontin spöttisch in ihr sehen will, kann der Hals über Kopf Verliebte daher weder nachvollziehen noch gelten lassen: „Was hilft dir der schönste gemalte oder natürliche Frühling! Aus dir selber muß doch die Sonne das Bild bescheinen, um es zu beleben.“ (AuG, 36) Einen förmlich madonnenhaft-himmelschönen Eindruck macht Rosa auf Friedrich dann auch im „Zauberbild“ (AuG, 122) des Tableaus:

„Wie wir einen geliebten köstlichen Stein mit dem Kostbarsten sorgfältig umfassen, so schien auch ihm der herrliche Kreis der gestirnten Nacht draußen nur eine Folie um das schöne Bild der Geliebten, zu welcher aller Augen unwiderstehlich hingezogen wurden.“ (AuG, 122)

Ihre mehr „deutsche Bildung“ (AuG, 127) kann dabei auch den Vergleich mit der so vollendet-schönen und geistreichen Griechin Romana aushalten. Und der gewinnende Eindruck, den sie auf Friedrich macht, hat dabei nichts mit der intellektualistischen Verengung des Begriffes zu tun. Im Gegenteil! Sie fasziniert, im Kontrast zur ungemein geistreichen Romana, gerade durch ihr bildhaft schönes, stummes Dasein, und dass „sie sich fast gar nicht in die gelehrten Unterhaltungen mit einmischte“ (AuG, 126 f.), macht sie nur schöner. Später freilich, nach Rosas Sündenfall in die Sinnlichkeit, trübt sich dieses Bild für Friedrich: ihre „treuen Züge“, heißt es, „blitzten noch frisch in der Sonne, aber die Züge jenes wunderschönen Bildes, das er damals in der Seele hatte, waren unterdes im Leben verworren und verloren für immer“ (AuG, 209) – und Friedrichs „Phantasie, die Liebeskupplerin, war“, wie es heißt, „seitdem von größern Bildern durchdrungen.“ (AuG, 228)

Dagegen wird die schöne Griechin Romana niemals mit dem Prädikat bildhafter Schönheit ausgezeichnet, wenn auch wiederholt daran gemessen. – Und dies, obwohl Friedrich sie einmal gar die „prächtigste Schönheit“ nennt, der er jemals begegnet. Aber

sie ist eben eine klassische Schöne – und wird am Marmorbild und an der Plastik gemessen, Eichendorff hat da dem kritischen Vorbehalt der mit der Malerei identifizierten Romantik gegen die (tote und leblose) Klassik Rechnung getragen. Wir werden unten noch darauf zurückkommen.

Dagegen ist Julie wieder voll der Waagschale der Malerei zuzuschlagen, mag sie auch, insgesamt gesehen, von Eichendorff bewusst unauffällig und still wirkend im Hintergrund gelassen sein. So erscheint sie den beiden Grafen, halb Kind noch und die reine Unschuld erst einmal hinter Glas – und dann, einen Rosenkranz ins Haar geflochten, im Fenster. (AuG, 63) Wie denn ihr Bild überhaupt von allem Anfang an von einer sakralen Aura umgeben ist. Als Leontin sie aus den Flammen rettet, ist ihm, „als sähe er einen schönen, goldgelockten Engel neben ihrem Bette sitzen“ (AuG, 89). Dort „erscheint“ dann auch „die weiße Frau“ (AuG, 89), wie aus dem Nichts auftauchend und ebenso wieder verschwindend, von den Bauern verehrt wird wie eine „Heilige“. Später wird der überspannte Marquis in der Residenz dann über Julie als von einem „Bild ohne Gnaden“ (AuG, 101) spötteln; aber es ist klar, dass sich die Ironie erst am Ideal entzünden kann. Und so kann sie denn der Erzähler auch im letzten Bild als Braut „nicht ansehen“, „ohne sich an irgendein schönes, altdeutsches Bild zu erinnern.“ (AuG, 267)

Auch für die männlichen Figuren des Romans wird, deutlich sparsamer freilich, der Bildtopos bemüht. So sieht, um mit Friedrich zu beginnen, dieser nicht nur „wie ein altes Ritterbild aus“ – sondern erinnert Rosa zu alledem auch noch an ein richtiges, „altes Ritterbild“ (AuG, 184). Wir finden den Grafen an anderer Stelle unter „verwischten Lebensbildern“ (AuG, 137). Auch wird die Metaphorik der Malerei bei Friedrich einmal kritisch in Anschlag gebracht, wenn Faber freilich diesen „einen Maler ohne Farben“ (AuG, 274) nennt und damit – wir dürfen darin eine durchaus selbstkritische Geste erkennen – die Gefährdung einer (zu männlich abstrakten?) „Gesinnungs“poesie artikuliert, die an den „Märtyrern“ (AuG, 34) und „Missionaren“ (AuG, 274) das Maß nimmt. Auch der malerische Eindruck, den Leontin vom ersten Augenblick an in seinem äußeren Erscheinungsbild macht, findet im Roman seinen Niederschlag; er wird ja, wie wir schon hörten, von Julie geradezu porträtiert. Ähnliches gilt auch von einzelnen Nebenfiguren des Romans. Herr von A. erinnert an einen „Holzstich aus alten Rittergeschichten“ (AuG, 101); dem Prior in dem alten Kloster wird eine Apostelstatur attestiert (AuG, 266). Auch der Erbprinz wird porträtiert. Er kommt „als junger Mann in soldatischer Kleidung die Straße herabgeritten“, als Friedrich ihn zum ersten Mal sieht – „wie wenn ein Ritter, noch ein heiliges Bild voriger, rechter Jugend, dessen Anblicks unser Auge längst entwöhnt ist, uns plötzlich begegnete“ (AuG, 119), wie es heißt.

Idiomatische Wendungen, entsprechende *wie*-Vergleiche und Metaphern runden diese der Malerei entlehnte Metaphorik ab. So wenn etwa Ida und dann der Gerichtsverwalter jemanden einen Schnurrbart ins „Heiligenbild“ malen (AuG, 42/43 f; 91 f); „eine Gegend aus unserem ersten frischen Jugendglanze“ mit dem „Bild der ersten Geliebten“ verglichen wird (AuG, 209); oder auch ein altes Buch, das in der Jugend unsere

Phantasie beflügelt, uns im späteren Leben dann oft „wie ein schlechter Holzstich“ (AuG, 94) anmutet.

Oft wird aber auch ganz allgemein von den „bunten Bildern der Erde“ (AuG, 156) gesprochen. So wird einmal „das Leben ... mit seinen bunten Bildern“ mit einem „unübersehbar weitläufigen Hieroglyphenbuch“ verglichen (AuG, 32), oder es ist davon die Rede, dass die Welt freilich nur dann durch und durch erklingt, wenn sie, „wie Memnons Bild, voll stummer Bedeutung ... die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt.“ (AuG, 34) Das trostlose graue Elend der modernen Stadt wiederum wird dadurch charakterisiert, dass darin nur mehr „wenige Bilder in uralter Schönheit verstaubt“ aufzufinden seien. (AuG, 154) Vor allem sieht natürlich der Dichter die Welt in Bildern: „eine überschwängliche Zukunft legt sich, wie Morgenrot, über die Bilder, und so entsteht aus Ahnung und Erinnerung eine neue Welt in uns“ (AuG, 73), wie Friedrich/Eichendorff dies einmal so bekennenhaft zum Ausdruck bringt. Wie eine Paraphrase des ganzen Romans schließlich liest es sich dann auch, wenn Graf Friedrich seine Lebenskehr beschreibt: „Es war ihm, als rückte sein ganzes Leben Bild vor Bild so wieder rückwärts, wie ein Schiff nach langer Fahrt, die wohlbekanntesten Ufer wieder begrüßend, endlich dem alten heimatlichen Hafen bereichert zufährt.“ (AuG, 210)

Auch einzelne Bild-Komposita tauchen im Roman auf. Das wunderschöne „Engelsbild“ als einzige vage Erinnerung Friedrichs aus der Zeit seiner Bewusstlosigkeit nach dem Überfall haben wir bereits andernorts erwähnt (AuG, 24). Der Anblick des Tableaus wirkt auf ihn dann wie ein „Zauberbild“ (AuG, 122). Auch vom wunderbaren „Erscheinungs“bild der „weißen Frau“ haben wir schon gesprochen. (AuG, 89) Ein ähnliches weißes Erscheinungsbild knüpft sich dann ja auch an das liebevolle Bürgermädchen, das der skrupellose Erbprinz in den Tod treibt. Rudolfs Doppelgänger ist ein „Schreckbild“ und Blendwerk der Hölle (AuG, 261); wie Leontin begegnet er seinem „Phantombild“ (AuG, 238), um daraus freilich andere Konsequenzen für sein Leben zu ziehen.

Nicht zu vergessen sind hier aber auch all die Erinnerungs-, Projektions- und Selbstbilder des Romans, mag dafür meist auch nur das Grundwort stehen. So ist etwa bei Friedrich vom „niemals erloschenen Bild der Mutter“ (AuG, 312) die Rede; Rudolf ist es, als wollt er sein „eignes Bild“ aus seinem „Andenken verlöschen“ (AuG, 253 f); ähnlich wird dann ja auch „das hohe Bild“ der Gräfin Romana, das Friedrich bei seinem Besuch „hergebracht“, bald „phantastisch verzerrt und zerrissen“ (AuG, 150) sein, um schließlich, nach ihrer gespenstischen Erscheinung im Walde als „eine weiße Figur, die, eine Flinte im Arm“ hat und ihn wie eine „unbewegliche Gestalt“ anstarrt (AuG, 193), später ganz zu erlöschen. Besonders reizend ist die Stelle des Romans, wo Friedrich vom „Bild“ seines Vaters spricht, „wie er ihn auf einem wirklichen Bilde gesehen“ hat. (AuG, 155)

Es sind dies alles zutiefst romantische Motive, die uns bestens aus der zeitgenössischen Zeichenkunst und Malerei vertraut sind, die da aufgenommen und in höchster Steigerung oft hauchdünn angerissen werden; der Purismus in der Federführung einer von allen Wirklichkeitsschlacken geläuterten Linie unterstreicht diese Vergeistigung der

Seelenprofile. „Die reine Zeichnung ist das Medium für die Erfassung des unberührten Schönen im irdischen Paradies.“⁴⁶ Auch Eichendorff ist sichtlich beeindruckt von dieser tangentiellen Herausarbeitung der Gravitationslinien einzelner „Gestalten“. Vor allem der so variationsreich abgewandelte Topos „weiß“ in Bezug auf ganze Gestalten wie – pars pro toto – speziell fokussierter Körperpartien (wie Busen und Arm) erinnert uns immer wieder an die zarten Blei- und Silberstiftzeichnungen einer an Dürer orientierten romantischen Zeichenkunst. Es gibt im Roman kaum eine Frauenfigur, die Eichendorff auf diese Weise nicht auch gezeichnet hätte: Wir begegnen Rosa – „tritt herfür im Hemdchen weiß“ – „im weißen Morgenrock“ (AuG, 30) oder – im Tableau – im „durchaus blendend weißen Kleid“ (AuG; 121). Wir sehen Julie – „das schöne Mädchen [...] in ihrer weißen Morgenkleidung eben am Fenster“ (AuG, 103) – und später noch einmal „in einem reinlichen weißen Kleide am Boden sitzen“ (AuG, 210). Wir begegnen Angelina, der „weißen Frau“, „in weißem Gewände“ (AuG, 89) und später einer ganz verwandten Erscheinung, dem „stillen, weißen Bild“ (AuG; 182) des Bürgermädchens in der Kirche, „ganz weiß angezogen“ (AuG, 181). Wir treffen auf das Mädchen an der Mühle, Erwine, erst „nur im Hemde ... und den Busen fast ganz bloß“ (AuG, 22) und wir werden schließlich auch überrascht von Romana – der Marmorfigur des Tableaus – als einer „weißen Figur“, von einem „flüchtigen Mondesblick beleuchtet“ (AuG, 193). – Dass diese Figuren selbst oft nur an ihrer „Gestalt“ erkannt werden, also ohne dass Eichendorff irgendwelche andere Details mit ins Bild aufnimmt und sie zudem oft als Seiten- oder Rückenansichten gegeben werden, unterstreicht abermals das verbindende Anliegen der romantischen Porträtkunst in den unterschiedlichen Medien. „Der Verzicht auf Binnenzeichnung, Modellierung und Schattierung erweckt den Eindruck von Endgültigkeit und Vergeistigung: auch von Naivität, Unschuld und Reinheit: also ein Zustandsbild von ins Ästhetische übertragenen katholischen Wunschvorstellungen.“⁴⁷

2.3 Bilder, konkret

Indes selbst dieser so massiv belegbare Aufweis der vielen explizit namhaft gemachten Bilder des Romans sollte in diesen nur die Spitze eines Eisbergs von einer Bildlichkeit wahrnehmen, deren Hauptmasse erst so recht in den tieferen Wassern des Romanes steckt. Wir dürfen hier vor allem jene unzähligen Bilder nicht vergessen, die zwar als solche nicht explizit genannt sind, die wir aber gar nicht anders denn *ganz konkret* als solche sehen können. Eichendorff bedient sich dabei signifikanter technischer Tricks aus der Malerei, die uns diese Bildhaftigkeit des Wahrgenommenen suggerieren.

Da wäre in erster Linie seine sublimale Rahmungstechnik zu nennen. Eine reizende Stelle des Romans, wo dieser Zusammenhang sich geradezu selbst expliziert, verbindet sich mit den abendlichen Spaziergängen Friedrichs durch die Stadt. Dort wird nämlich

46 Ebd., Begleittext 7.

47 Ebd.

von der Genugtuung gesprochen, die es ihm bereitet, des Abends im Schneesturm durch die Gassen zu streichen und in die erleuchteten Fenster hineinzublicken, wie in eine „bunte Galerie von Weihnachtsbildern“ (AuG, 158). Dieses Fenstergucken mit seinen Binnenräumen gehört ja wohl zum eisernen Bestand der romantischen Mal- und Erzählkunst generell; *Ahnung und Gegenwart* aber macht von diesen im Idealfall überdies erleuchteten Fenstern wie Türen geradezu manierhaft Gebrauch. Allein über 100 Fenster will Richard Alewyn auf den 1500 Seiten der Gedichte und Erzählungen ermittelt haben, allerdings ohne dass ihm die von uns aufgewiesene Funktion in der rein bildtechnischen Bildkonstitution so recht bewusst geworden wäre.⁴⁸ Ich wähle aus der unerschöpflichen Kollektion nur einige der unzähligen Kostbarkeiten aus, wie sie Eichendorff oft gerade an den entscheidenden Weichenstellungen des Romans positioniert.

Schon für die erste unmittelbare Begegnung Friedrichs mit Rosa wählt der Dichter sich diesen Rahmen; die „unbekannte Schöne“, Rosa, „trat eben aus dem erleuchteten Zimmer“, so dass sie beide „übereinander erschrocken“ sind. (AuG, 16) Von ähnlicher Intensität, wenn auch gegenteiliger Wirkung, nämlich „Grausen“ erregend, ist dann „der scheußliche Anblick“, als er in tiefer Nacht übers Gebirge reitet und bei einer einsamen Waldschenke „durchs kleine Fenster in die Stube hinein“ sieht:

„Da saß ein Haufen zerlumpter Kerls mit bärtigen Spitzbubengesichtern um einen Tisch und trank. In allen Winkeln standen Gewehre angelehnt. An dem hellen Kaminfeuer, das einen grässlichen Schein über den Menschenklumpen warf, saß ein altes Weib gebückt und zerrte, wie es schien, blutige Gedärme an den Flammen auseinander.“ (AuG, 22)

Wer würde hier, abermals, eine konkrete Bildvorlage für dieses Bild ausschließen? Auf den wunderbaren Eindruck, den der erste Anblick Julies auf die beiden Grafen macht, haben wir bereits in anderem Zusammenhang hingewiesen: Wir sehen das „wunderschöne Mädchen“ erst „lächelnd die zarte, glühende Wange an die Fensterscheibe gelehnt“, dann „öffnete sie gar das Fenster“ (AuG, 63) und tritt somit geradezu reliefartig aus dem Rahmen. Ähnlich hinter Glas und doppelt gerahmt sehen wir später auch auf Julies Balkon. (AuG, 75) Später stellt sich der verliebte Leontin am Schlosse des Herrn von A. „gerade vor das Fenster und konnte das ganze Schloß übersehen, das von einem Kaminfeuer so hell erleuchtet wurde. Der Herr von A. saß in seinem Lehnstuhle und las Zeitungen. Julie saß am Kamine und sang, hatte aber den Rücken gegen das Fenster gekehrt, so daß“ er „ihr Gesicht nicht sehen konnte.“ (AuG, 215) In ganz ähnlicher Stellung wird der Eifersüchtige seine Geliebte dann ja auch später am „offenen Fenster“ stehen sehen (AuG, 216; 218). Und auch bei Viktor „guckt“ er einmal „ins Fenster“ – ein Bild wie aus einer Galerie gestohlen auch dies: auch das für die romantische Malerei so typische Motiv der Rückenansichten wiederholt sich dabei: „Er saß eben mit dem Rücken gegen das Fenster, über einem alten, dicken Buche, den Kopf in die Hand gestützt. Das Licht auf dem Tische flackerte ungewiss umher [...]“ (AuG, 219). Einen nicht „wieder auszulöschenden“ und „wunderbaren Eindruck“ schließlich macht dann auch der Erb-

48 Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff, a. a. O., S. 11.

prinz auf Friedrich, als er durchs Fenster auf die Straße hinabsieht und – „wie ... ein heiliges Bild voriger, rechter Jugend“ (AuG, 120) – eines „herrlichen Reiters“ auf seinem „wildem Ross“ ansichtig wird. Besonders raffiniert wird uns dann auch die unvergleichliche und verführerische Schönheit Romanas vorgeführt; Eichendorff verklärt diese Feuerprobe Friedrichs gleich mehrfach gerahmt und gekonnt, beleuchtet im Spiegelglas:

„Friedrichs Gemach war nur um einige Zimmer von dem Schlafgemach entfernt. Die Türen dazwischen fehlten ganz und gar. Eine Lampe, die der Gräfin Zimmer matt erhellte, warf durch die offenen Türen ihren Schein gerade auf einen großen, altmodischen Spiegel, der vor Friedrichs Bett an der Wand hing, so dass er in demselben fast ihr ganzes Schlafzimmer übersehen konnte.“ (AuG, 149)

Auch der rätselhafte, ungestüme Knabe vor ihrem Bett passt da ins Bild.

„Er sah, wie der schöne Knabe, der sich unterdes wieder eingeschlichen haben mußte, quer über einigen Stühlen vor ihrem Bette eingeschlafen lag. Die Gräfin entkleidete sich nach und nach und stieg so über den Knaben weg ins Bett.“ (AuG, 149)

Wer könnte ausschließen, dass uns hier womöglich ein „Amor“ bei der Suche nach dem konkreten Vor-Bild dieses Bildes von Diensten sein könnte? Und so wird sich, um diese durchaus erweiterbare Reihe damit abzubrechen, schließlich auch die mit dem Erbprinzen frischvermählte „Rosa [...] an der Seite ihres Bräutigams“ am erleuchteten Fenster zeigen. „Man konnte sie deutlich sehen“, und ein Traumbild auch dies: „Ihre blendende Schönheit, mit einem reichen Diadem von Edelsteinen geschmückt, funkelte und blitzte bei den vielen Lichtern manches Herz unten zu Asche“, wie es heißt. (AuG, 228)

Lediglich zwei Bühnenbilder sollen hier noch erwähnt werden, zumal sie uns auch als Zwischenglieder der dramatisch-theatralischen Charakterzüge des Romans auf dessen spezifisch bildliche Konstitution verweisen, auf die wir noch unten zurückkommen werden. Voran jenes, das im Roman eine so dominierende und zentrale Funktion einnimmt: das „Tableau“. Wie das Wörterbuch angibt, hat man sich darunter „ein wirkungsvoll gruppiertes Bild (auf der Bühne [...])“ und „veraltet [ein] Gemälde“ vorzustellen.⁴⁹ Diese Erklärung trifft auf das von uns konkret ins Visier genommene ja auch exakt zu. Denn es spielt doch darin betont keine Handlung; sondern alles ist in die Statik und Kontemplation des kunstreich organisierten und belichteten Beziehungsgefüges eines wirkungsvoll gruppierten Bildes übersetzt und eben auf diese Weise so rand„voll von stummer Bedeutung“. Dabei ist in das Bühnenbild des Salons sogar auch noch „die wunderbare Bühne der Nacht selber, die vom Monde beleuchtet draußen ruhte“, einbezogen (AuG, 121). Dagegen spielt das zweite Bühnenbild des Romans vollends in der Natur:

„Der alte grämliche Winter saß melancholisch mit seiner spitzen Schneehaube auf den Gipfeln des Gebirges, zog die bunten Gardinen weg, stellte wunderlich nach allen Seiten die

49 Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 7., überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim und Zürich 2011, S. 1722.

Kulissen der Bühne, wie in einer Rumpelkammer, auseinander und durcheinander, baute sich phantastisch blitzende Eispaläste und zerstörte sie wieder, schüttelte unaufhörlich eisige Flocken aus seinem weiten Mantel drüber. Der stumme Wald sah aus wie die Säulen eines umgefallenen Tempels, die Erde war weiß, soweit die Blicke reichten; es war eine unbeschreibliche Einsamkeit da droben.“ (AuG, 265)

Wer könnte sich also da wiederum so leicht Caspar David Friedrich aus dem Kopfe schlagen?

Die Rahmung ist natürlich nicht das einzige Bauelement der Eichendorffschen Bildkonstitution. Wie wir allein den angeführten Stellen entnehmen können, wird diese vielmehr entscheidend verstärkt durch die stets pointiert perspektivische Organisation, hierarchische Gliederung und Symmetrisierung des Bildes. Ohne dies hier nun weiter belegen zu wollen und zumal Heide-Lore Schäfer in dieser Hinsicht ja vorzügliche und umfassende Vorarbeit geleistet hat sei doch betont, wie Eichendorff alles vom Hohen herab sieht oder der Blick, umgekehrt, von unten aufs Hohe gerichtet ist. Diese perspektivische Erhöhung der Schauplätze und Personen seiner Handlungen auf dem Gegenrunde der Niederungen, Wirbel und Schluchten wie fallender Figuren geschieht natürlich nicht um ihrer selbst willen. Der Blick von Gipfeln und Wipfeln, Anhöhen und Aussichten, Burgen und Zinnen, Terrassen, Balkonen und Pfeden – oder umgekehrt: hinauf – hat eine klare Funktion, die engst mit der Botschaft des Romans zusammenhängt, auf die wir unten ausführlicher zurückkommen: Eichendorff wirft die schale Wirklichkeit der Philister vom Sockel platter Selbstgenügsamkeit und schafft eine hohe Bühne für eine Welt des Adels, der Kunst und Religion, die da völlig stimmig zu einer Welt von Schlössern und Kapellen aufgerichtet wird – gegen den Kontrast seines Untergangs und des unheilvollen Alptraums einer irreversiblen Verbürgerlichung und alles niederwalzenden Profanisierung der Gesellschaft, mit denen er in *Ahnung und Gegenwart* schonungslos abrechnet. An einen „Friedhof“ immerhin erinnert ihn die Residenz, als er sie zum ersten Mal aus der Ferne sieht ...

Ein dominantes Spezifikum Eichendorffscher Bildtechnik ist schließlich aber auch seine ungemein reich entfaltete Belichtungs- und Fokussierungstechnik. Eichendorff ist ein Großmeister der Lichtregie und Karnation. Wie durch ein Wunder ins Licht gehoben leuchten und blitzen da immer wieder Menschen, Gesichter, Augen und Landschaften auf. Und nicht nur Sonne und Mond spielen dabei alle Stücke; auch Blitz und Leuchtraketen, Feuer und Funken, Laternen, Fackeln, Lüster und Lichter werden da immer wieder fintenreich in Sold genommen. Eichendorff ist um überraschende Lösungen nie verlegen – und sind es auch nur die Augen, die funkeln, oder der Glanz der Tränen darin.

Wie denn Eichendorffs Bilder von den Personen und Personengruppierungen seines Romans generell nur malerisch begriffen werden können, denn als bloßer Abklatsch konkret-realistischer Gesellschaftsbilder jener Tage. Seine Gestalten und Gesichter sind retouchiert und gesteigert auf die Wesensbilder oder die Urbilder und Archetypen auch; Eichendorff arbeitet mit einem Bild des Menschen, als eines „Bürgers zweier Welten“, mit Schlegel zu reden, und damit auch und vor allem dessen *geistige* Profile heraus, die

unter der schalen Decke eines bloß simplen Naturalismus durchblitzen. Ohne Zweifel stehen bei ihm auch stets konkrete Erfahrungen mit einzelnen Menschen dahinter, aber diese liefern für Eichendorff nur das „Weltfutter“ für die Synthesis der Poesie und Phantasie in seiner *historia divina*. Wenn uns daher der Dichter also seinerseits nicht „ein bis zum Erschrecken getreues und bis auf das kleinste Wärzchen ausgeführtes Draguerreotypbild des deutschen Michels“ seiner Zeit hinterlassen hat,⁵⁰ wie er seine Kritik einmal an der wackeren Porträtzeichnung Knigges und auch andernorts einmal so bissig formuliert, so hängt dies mit der von Schlegel angesprochenen höhern Porträtkunst der Malerei wie Literatur zusammen, die auch und vor allem „die Erscheinungen, die über das Gebiet der gewöhnlichen Erfahrungen hinausragen“, mit ins Bild aufnimmt. Es liegt an der falschen Philosophie: an der uns durch einen übersteigerten Subjektivismus eingebrannten Vorliebe für individualistisch-naturalistische Charakterzeichnung, dass wir diese höhere Form des Paradigmatischen in der Individualität nicht (mehr) sehen und schätzen können. Dort, wo die einzelnen Gesichter diese ihre mustergültige Form nicht haben, hilft Eichendorff ihnen zuweilen sogar noch spielerisch nach: so, wenn etwa Viktor „die Gesichter“ seines Maskenzugs „übermalt“ (AuG, 82f.) oder diese vollends, wie im Maskenball der Residenz, Charaktermasken – als ihre wahren Bilder! – tragen. Doch ist auch dies wiederum nur die Spitze eines Eisberges: Der Roman ist voll von malerischen Kostümierungen und Verkleidungen, denn er spielt ja auf einer Bühne generell. Mit andern Worten: Allein schon der zutiefst dramatisch-theatralisch durchgestaltete Charakter dieser romantischen Universalpoesie von *Ahnung und Gegenwart* sorgt für die platonische Bildlichkeit seiner auf ihr Wesentliches reduzierten Figuren wie Kulissen, in die der „Theaterprinzpal“ Eichendorff sein Romangeschehen verpackt hat. Die live vorgeführte Einkleidungsszene Erwins wie die nicht anders denn malerische Kostümierung anlässlich des Ausflugs ins Gebirge machen mit unzähligen anderen Verkleidungsszenen deutlich, dass Eichendorff die Helden und Statisten seines Romans nicht in den schalen Werktag der Wirklichkeit schickt, sondern vor den Vorhang auf das gehobene Podium der Poesie und ihrer höheren Wahrheit und Wirklichkeit. Und so liest sich denn auch die personelle Besetzung für das *theatrum mundi* von *Ahnung und Gegenwart* wie ein Ensemble von Allegorien – und man sähe dies noch viel besser ein, hätte die Eichendorff-Forschung den Blick in dessen teils zeitgleich abgefasste Dramenwerke nicht immer noch so sträflich vernachlässigt. Wir haben es bei Eichendorff nie mit Charakteren im ‚modernen‘ Sinne zu tun, sondern mit Rollen im Sinne Calderons – und dies noch in der Maske und Verzerrung. Schon die Namengebung hätte die Forschung da erheblich stütziger machen müssen: Sind die Hauptfiguren reichlich latinisiert (Rosa: Romana, Julie, Angelina, Viktor, Faber), entindividualisiert oder – wie in Friedrich, Leontin und Rudolf – so nebenbei gar ins Archetypische der drei deutschen Kaiserlinien (Ghibelinen, Welfen und Habsburger) gehoben, so die Nebenfiguren überhaupt nur mehr

50 Joseph von Eichendorff: Die Poesie der modernen Religionsphilosophie. In derselbe: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. IX: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Berlin u. Boston/Mass. 1970, S. 238.

Paradigmen: „der Erbprinz“, „der Minister“ („der Theaterprinzipal“!), „der ältere Minister“, „der schwarze“ und „der weiße Jäger“, „die Dame“ des Salons und „die Tante“, der „Herr von A.[del?]“, „der irrende Ritter“ – gar nicht zu reden von den Marionettenfiguren und papierernen Rittern des Salons: „dem Thyrsusschwinger“, „dem Schmach tenden“ und „dem Begeisterten“; und ganz zu schweigen von den doppelt gekünstelten und geradezu krankhaft übersteigerten Allegorien des Tableaus wie etwa „die Jungfrau Maria“ in der Romanze der „schönen Heidin“ Romana, die das verzerrte Rollenspiel einer „Maskerade“ ja selbst entblättert. (AuG, 131) – So dass die gar ins Komisch-Groteske gesteigerten „Larven“ und Verzerrungen des „Masken“balls („die Zigeunerin“, „der Tod von Basel“ etc.) oder auch die unfreiwillige Stegreifbühne der Bauernhochzeit auf dem Lande wie der Maskenzug, den Viktor dort inszeniert, nur den Gipfel dieser Rollenbesetzung abgeben. Wenn also Moriz Enzinger Eichendorffs *Taugenichts* dann einmal so zutreffend ein Libretto genannt hat, so gilt Ähnliches auch für *Ahnung und Gegenwart*. Denn hat es das geschwätzigere und schwerere Frühwerk auch noch nicht zu dieser ausgereiften Leichtigkeit und heiteren Musikalität einer überdies kleinen Form gebracht, so ist der Roman doch auf dem Wege dahin. Ja, eine „vollkommene“ literarische „Pantomime“ oder, besser noch, romantische Oper möchte man *Ahnung und Gegenwart* zuweilen nennen und hinter dem von Friedrich (Eichendorff) und dem Herrn von A. so sehr goutierten Maskenzug Viktors im Roman in vielem auch einen dezenten Hinweis auf Eichendorffs eigenes Stilwollen sehen.

2.4 Kulissen

Wenn wir den Bild-Topos im Vorangegangenen in dermaßen massiver Weise in Hinblick auf den Menschen in Anschlag gebracht sahen, so heißt dies natürlich nicht, dass uns in *Ahnung und Gegenwart* nicht auch die Natur immer wieder in bildhafter Pracht, aber zuweilen auch in Schreckbildern erscheint. Allerdings fällt auf, dass Eichendorffs semantisches Kernkonzept dafür „Aussicht“ heißt. Nur einmal, als Friedrich plötzlich das Schloss der Gräfin Romana vor sich hat, schlägt die Semantik auch da wörtlich ins Bild um:

„Es stand wie eine Zauberei hoch über einem weiten unbeschreiblichen Chaos von Gärten, Weinbergen, Bäumen und Flüssen, der Schlossberg selber war ein großer Garten, wo unzählige Wasserkünste aus dem Grün hervorsprangen. Die Sonne ging eben hinter dem Berge unter und bedeckte das prächtige Bild mit Glanz und Schimmer, so dass man nichts deutlich unterscheiden konnte.“ (AuG, 145)

Es würde aber den Rahmen wie die eigentliche Absicht meiner Untersuchung sprengen, nur alle die „weiten“ (AuG, 60) und „erheiternden“ (AuG, 72) „prächtigen“ und „prächtigsten“ (AuG, 146), „herrlichen“ und „herrlichsten“ (AuG, 78) „Aussichten“ und „Panorama“-Bilder (AuG, 72) des Romans zu nennen, es sind ihrer wie ihrer Funktionen zu viele und sie tauchen ebenso leitthematisch wie stereotyp auf. Von höchstem Interesse in unserem Zusammenhang dagegen sind jedoch wieder die maltechnischen Tricks des Dichters, die uns zu ihrer bildhaften Wahrnehmung anhalten. So ist es zunächst auch hier

vor allem wiederum Eichendorffs gefinkelte Rahmungstechnik, die uns Gestalteinheiten der Landschaft heraussegmentiert. Denn wir sehen ja wörtlich malerische Motive der Romantik vor uns, wenn wir als Leser mit Friedrich die „Wälder durchstreifen [...] wo ihn oft plötzlich durch eine Lichtung des Waldes die herrlichsten Aussichten überraschten und stundenlang festbannten“ (AuG, 78) oder zwischendurch auch nur „der Fluss“ (wohl die Donau) „heraufblitzt“. Ist hier doch darin ebenfalls genau wiederum dieses kulissenhaft bildhafte Wahrnehmen einer „Bild vor Bild“ sich entfaltenden Landschaft zu erkennen, das wir oben bereits angesprochen hatten. Es sind stets Gestalteinheiten und Binnenräume, die wir bei Eichendorff wahrnehmen, ob nun herausgehoben aus einer diskursiven Wahrnehmung durch die von Eichendorff so gerne bemühten „Lichtungen“, oder einer „Öffnung der Bäume“, oder meinetwegen auch gesehen in dermaßen maltechnischen Schablonen wie „Fenstern“, „Bogenfenstern“ oder auch einer Säulenhalle. – Herausgehoben auch aus der Diskursivität der Zeit, wir sollten auch dieses *stundenlange* Festgebanntwerden dabei nicht übersehen. Eichendorff sucht ganz bewusst immer wieder die Zeit zum Stehen zu bringen, indem er gleichsam Retentionssperren in den Erzählfluss einbaut, „...überrascht blieb er eine Weile ... stehen“ (AuG, 209), heißt es von Friedrich einmal. Wir sehen darin geradezu eine Paraphrase der Struktur des Romans wie unserer Leseerfahrung damit. Wenn die Forschung daher bemerkt haben wollte, dass in *Ahnung und Gegenwart* die Kategorie der Zeit im Vergleich zum Raum schwächer zum Tragen käme, so ist dem insofern durchaus zuzustimmen, als sich der Dichter tatsächlich bemüht, *zum Zwecke seiner bildhaften Gestaltung die Ereignisstränge in die Statik einer Bildlichkeit zu überführen*. Aber andererseits heißt dies natürlich nicht, dass für Eichendorff die Zeit sekundär wäre. Im Gegenteil! Die Kategorie der Zeitlosigkeit und Ewigkeit ist die Erzählkategorie seiner Zeit, und Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* ist hochschwanger von Zeit! „... es war, als sei die Natur hier rüstiger und lebendiger vor Erinnerung im Angesichte des Rheins und der alten Zeit“ (AuG, 168), heißt es einmal so treffend.

Eben dieser Bezug zur Bildlichkeit, in die man sich stundenlang vertiefen kann, ist auch durch einen anderen tragenden Topos der Zeitebene des Romans gegeben, der zu meiner These von der Überzeitlichkeit des Romans als einer seiner wesentlichen und genuinen Zeitebenen nur in scheinbarem Gegensatz steht und wofür das semantische Kernkonzept „plötzlich“ steht. Es gilt dies für Landschaften wie Menschen in gleicher Weise: sie leuchten bei Eichendorff immer wieder „plötzlich“ (AuG, 14; 78; 122; 211; 261; etc. etc.) auf; Friedrich kommt „eben“ zurecht, als Rosa aus dem erleuchteten Zimmer tritt (AuG, 16); er glaubt die überraschend Fortreisende dann in weiter Ferne „mit einem Blicke“ zu erkennen (AuG 20), während Julie Friedrich und Leontin „gerade“ (AuG, 65) sieht, als der Mondschein durch die Öffnung der Bäume bricht und die beiden Männer beleuchtet (AuG, 65). „Nur einen einzigen Blick“! (AuG, 108) erbittet Friedrich sich von Rosa. Die weibliche Gestalt auf dem Grabstein von Friedrichs Eltern wird „soeben von einem glühenden Abendstrahl beleuchtet.“ (AuG, 232). Wir könnten die Reihe beliebig fortsetzen.

Es geschieht dies alles oft in Sekundenschnelle: Das Bild der in der Wirtsstube umherliegenden Studenten bietet sich, bei aufflackerndem Feuer, in einem „flüchtigen Schein“ (AuG, 16); „Friedrich erkennt Romana ... in einem flüchtigen Mondesblick wieder“ (AuG, 193), und in einem Moment nur passiert es auch, dass er das vom Kutschenfenster gerahmte Gesicht Maries wiedererkennt, „die lachend und schnell an ihm vorüberfährt“ (AuG, 180). So werden also Betrachter und Leser ständig von Bildern und Aussichten „überrascht“ (AuG, 209). Ja selbst der Blitz wird wiederholt in Regie genommen, wenn etwa Friedrich „beim Blitzen der Funken ein junges und schönes Mädchengesicht erkennt“ (AuG, 22), wie dieses Mädchen seinerseits, als es „das Licht angezündet hatte“, „mit einem freudigen Erstaunen, das ihr fast den Atem zu verhalten schien“, den Grafen betrachtet (AuG, 22). Dieselbe, nämlich Erwin(e), wird sich, als er/sie später dann „bei einem langen Blitze das Gesicht des andern Jägers plötzlich still vor sich erblickte“, gar wörtlich wie vom Schläge getroffen in den Rhein stürzen (AuG, 174).

3 Hieroglyphen

Ziehen wir abermals Zwischenbilanz und fassen wir das bisher Erarbeitete zusammen. Verdichtet sich also das Geschehen in *Ahnung und Gegenwart* an zentralen Weichenstellen und Knotenpunkten des Romans förmlich zu konkreten Bildern, so stellt dies nur den Gipfel einer omnipräsenten Bildlichkeit dar. *Ahnung und Gegenwart* ist wie die romantische Poesie generell ihrem Wesen nach ein einziges freudiges Entdecken und Deutlichwerden von wunderbaren Bildern, mitunter aber auch Erstarren vor „Geisterblicken“, wie sie in der ganzen Magie ihres göttlich-unergründlichen Geheimnisses durch den schalen, nichtssagenden Naturalismus einer bloß äußerlichen Detailtreue ahndungsvoll durchblitzen.

Und eine weitere Schlussrechnung sei dem hinzugefügt: Eichendorffs Nahverhältnis in der Malerei kulminiert also nicht nur in Hinblick auf seine persönlichen Beziehungen mit den Malern seiner Zeit in Wien – sondern es schlägt sich dies auch in seinem eigenen literarischen Schaffen überdeutlich in *Ahnung und Gegenwart*, seinem in Wien jener Tage entstehenden Roman, nieder. Ja, hätte man nicht die Idee der romantischen Universalpoesie vor Augen – man könnte Eichendorff förmlich einen ästhetischen Strick daraus drehen: die Erzählkunst von *Ahnung und Gegenwart* ist von der Malkunst geradezu infiziert.

Es konnte dies selbstverständlich auch der Literaturkritik nicht vollends entgehen. So hat etwa, um nur einige prominente Stimmen dazu zu nennen, Richard Alewyn daran erinnert, dass „man einmal einen bescheidenen Ansatz zu einer Sammlung von Eichendorffs Formelschatz“ „Eichendorffs poetisches Bilderbuch“ genannt „und damit, ohne es zu wissen, den Schlüssel zu seiner Dichtung in der Hand gehabt“ hätte. „[...] Eichendorffs dichterische Welt ist gemacht aus Bildern“, und zwar in einem so weiten Begriffe, „dass er nicht nur Ansichten von Gegenständen und Menschen umschließt, überhaupt nicht nur Wahrnehmungen des Gesichts, sondern auch solche des Gehörs, vor allem aber

auch Menschen und Begebenheiten.“⁵¹ Nur unterscheide sich dieses „Bilderbuch‘ von einem gewöhnlichen Photographiealbum“ eben insofern wesentlich, dass „Eichendorffs Bilder [...] mit Magie und mit Symbolik“ ausgestattet seien.⁵² Genau dieses Bilderbuch der Magie und Symbolik zu erschließen, macht dann seinen eigenen heuristischen Ansatz aus, klassisch vordemonstriert an seiner Analyse *Eine Landschaft Eichendorffs*.⁵³

Und auch eine neuere Stimme sei hier in Anschlag gebracht – diese überdies ausführlicher, weil sie, speziell auf unsere Fragestellung zugespißt, den Keil am weitesten vorzutreiben scheint: „Die durch Kohlschmidt, Alewyn, Seidlin u. a. nachgewiesene Formelhaftigkeit gerade der Naturbilder Eichendorffs bedarf für sich noch einmal einer Auslegung, um das Verhältnis von Poesie und Natur angemessen zu bestimmen“, konstatiert Alexander von Bormann.⁵⁴ Bormann vermeint dabei den Schlüssel dieser Dechiffrierung in einem uns verschütt gegangenen Verständnis der Emblematisierung entdeckt zu haben, wie sie „dem Schlesier Eichendorff“ eben noch vertraut gewesen wäre;⁵⁵ auch Helmut Rehders, Oskar Seidlins wie Albrecht Schönes ausführliche Hinweise auf „die Nähe Eichendorffs zur barocken Form- und Gedankenwelt“⁵⁶ werden dabei in den Zeugenstand gerufen, nicht zu Unrecht, wie ich denke: „Berge und Wälder, Flüsse und Schlösser ... sind nicht einfach malerische Szenerie, sondern das Bild gewordene Innere einer Handlung, einer Situation, einer Figur“, zitiert er Seidlin.⁵⁷ Von hier aus stelle sich auch der Querbezug zur Philosophie mühelos ein: Eichendorffs Naturbegriff stehe nämlich in der Tradition einer „an Sendling orientierten romantischen Naturphilosophie“, und sie sei als solche „Kritik und Korrektur des modernen objektivierenden, ja verdinglichten Naturbegriffes“.⁵⁸ Allein die biographische Evidenz spräche dafür. Durch Steffens wie Novalis war Eichendorff mit dieser ja auch nachweislich vertraut gemacht worden. Aber auch einen ganz besonderen Bindfaden der Geschichte meint Bormann da bei Eichendorff eingefädelt zu wissen: „In der Natur drückt sich ein dem Menschen überlegener Wille, der ihres Schöpfers, auf undeutlich-geheime Weise aus. Der Offenbarung im ‚Buch der Bücher‘ entspricht die verschlüsselte Lehre des ‚Buches der Natur‘, das also nur gedeutet werden kann, indem man über es selber hinausgeht. Spätestens seit dem Ausgang des Mittelalters (1419 werden die ‚Hieroglyphica‘ des Horapollo gefunden) fasst man entsprechend die Naturerscheinungen auch als *Hieroglyphen* auf: als einen

51 Richard Alewyn: Ein Wort über Eichendorff, a. a. O., S. 11.

52 Ebd.

53 Richard Alewyn: Eine Landschaft Eichendorffs. In: Paul Stöcklein (Hrsg.): Eichendorff heute. München 1960, S. 19–43.

54 Alexander von Bormann: Natura loquitur. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen 1968, S. 2.

55 Ebd., S. 141 f.

56 Ebd., S. 4.

57 Ebd.

58 Ebd.

verborgenen, aber prinzipiell entschlüsselbaren spirituellen Sinn bergend.“⁵⁹ Genau in dieser das 16. und 17. Jahrhundert bestimmenden Tradition der Emblematik nun stehe Eichendorff⁶⁰ und „die romantische Ansicht von der *Landschaftsmalerei*“ generell nach Bormann. „So „drängt sich alles zur Landschaft“, die uns Ahnungen unseres Zusammenhangs mit dem Unendlichen, d. i. mit Gott erschließe, zitiert er Runge.⁶¹ Liselotte Diekmanns Verdienst wiederum sei es gewesen, als das für Eichendorff höchst bedeutsam gewordene Zwischenglied dieser romantischen Naturansicht Friedrich Schlegel namhaft gemacht zu haben,⁶² der in seiner ‚Aufforderung an die Maler der jetzigen Zeit‘ die Technik einer „wiedergeborenen Kunst“ abgesteckt hätte:

„Hätte nun ein solcher [sc. ein originales Talent] erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, dass die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sei, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen: Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahnungen willkürlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch die Tradition gegeben und geheiligt sind, und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug sein möchten?“

Wenn Schlegel dabei den zweiten Weg empfehle und dies auch „Eichendorffs Lob des Alten-Wahren“ entspräche, so sei dem Bormann zufolge nur zuzustimmen. Ja, selbst dessen Kritik an Runge, wonach die Sinnbilder dieser „höheren geistigen Natursprache“ sich „nicht von aller geschichtlichen und geheiligten Überlieferung losreißen“ dürfen, fände bei Eichendorff eine Entsprechung.⁶³

Soweit überzeugt Bormann fürs erste vollauf – mag Bormanns Rückgriff auf die Hieroglyphica des Horapollo und die dem doch noch blutjungen „Schlesier“ Eichendorff angeblich vertraute Emblematik des 16. und 17. Jahrhunderts gewiss auch eine etwas überanstrengte Interpretation sein. Denn es ist ja auch gar nicht nötig, so weit auszuholen. Hatte Friedrich Schlegel doch, genau in der Entstehungsphase von *Ahnung und Gegenwart*, eine ganze Theorie der Hieroglyphik unter Arbeit in seiner zeitgleich entstehenden *Philosophie des Lebens*.⁶⁴ Halten wir uns die entsprechenden Stellen daraus vor Augen, so muten sie uns zuweilen geradezu wie Zwillingformeln an. Schlegel bringt dort näm-

59 Ebd., S. 4 u. 141 f. – Wobei sich freilich fragen lässt, ob hier dem doch noch sehr jungen Eichendorff nicht zu viel zugemutet wird.

60 Ebd., S. 5.

61 Ebd., S. 6 f.

62 Liselotte Diekmann: The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism. In: *Comparative Literature* VII (1955), S. 310 f.

63 Alexander von Bormann: *Natura loquitur*, S. 7.

64 Friedrich Schlegel: *Philosophie des Lebens*. [= PhL]. In derselbe: *Sämtliche Werke*. 15 Bde, Zweite Original-Ausgabe. Wien 1846. 12. Band.

lich das Bild der „Hieroglyphen-Sprache“ (PhL, 90), die er einem „falschen und todten Naturbegriff“ entgegenhält (PhL, 90), vorzüglich ins Spiel, wo er auf die Natur zu sprechen kommt, deren Schlüssel für ihn selbstverständlich die Offenbarung ist. „Auch die Natur ist ein auf beiden Seiten nach außen und von innen beschriebenes Buch, in welcher überall der Finger Gottes sichtbar ist. Es ist auch sie, eine Art von heiliger Schrift, in sichtbarer Form und körperlicher Gestalt, gleichsam eine in lebendigen Bildern entfaltete Lobrede auf die Allmacht des Schöpfers.“ (PhL, 72) „Sehr zu beachten“, schreibt er, wären Gottes „Fingerzeige und Winke“ in der Natur, als „das stumme Echo, und der irdische Widerhall [...] der göttlichen Offenbarung“. (PhL, 79) In seiner vierten Vorlesung, „Von der Seele in Beziehung auf die Natur“, führt er dann auch einzelne Beispiele dieser Hieroglyphensprache an: wie etwa die Tageszeiten – wir fühlen uns dabei abermals sofort an Runge erinnert: „Der Aufgang der Sonne, die Morgenröthe, ist für alle Menschen ein Bild, oder vielmehr eine Thatsache von hoher Bedeutung: die untergehende Sonne aber, erfüllt uns mit einem wehmütigem Gefühle.“ (PhL, 97) Andernorts spricht er von einem „noch sehr unvollständigen Alphabet der Natur“ und dass man aus diesem „wenigstens Ein oder das andere ganze Wort, zusammen zu buchstabiren wenigstens den Anfang machen könnte“ (PhL, 99). Entgegen der Ansicht der „Physiker“ ist „alles voll [...] von verborgnem Leben; nichts eigentlich an sich starr und todt in der Natur. Dieses Riesengebirge von versteinerten Mumien, welches die Natur im Ganzen bildet [...]“ (PhL, 99), warte nur „auf den großen Tag“ seiner „Auferstehung“ (PhL, 79). Denn: „Die Natur schläft nur“, und dieser „schlummernde Zustand“ ist geradezu ihr „charakteristisches Merkmahl.“ (PhL, 100; siehe auch 122) Sogar „die Pflanzen schlafen“ (PhL, 100). „Die Sinnenwelt“ ist, so betrachtet,

„überhaupt nur die verhüllende Decke der Geisterwelt, das leicht bewegliche, beinahe durchsichtige, überall bedeutsame Gewand der unsichtbaren Mächte. Von keiner Seite darf man die Natur als eigentlich selbstständig oder unabhängig von ihrem Schöpfer betrachten; nirgends also isolirt und ohne Beziehung auf ein Höheres, überall aber als eine lebendige Kraft und als bedeutsam, zwiefach bedeutsam, von innen und von außen, worauf eben in jenem Gleichnisse von dem auf beiden Seiten beschriebenen Buche hingedeutet wird.“ (PhL, 137)

Und eben in diesem Sinne beschließt er denn auch seine sechste Vorlesung, „Von der göttlichen Ordnung in der Natur; und von dem Verhältnisse der Natur zu jenem Leben und zur unsichtbaren Welt“ (PhL, 132):

„Die dritte Stufe der Naturansicht für den Geist des Menschen in seiner jetzigen Beschränkung ist die, vermöge deren die Natur erkannt und verstanden wird als die sichtbare und [wie die Kirche] überall mit Sinnbildern reich geschmückte Hieroglyphen-Decke der unsichtbaren Welt. Und eben weil die Natur selbst ein symbolisches Wesen ist, kann sie auch [...] mehrentheils nur symbolisch aufgefasst und [über sie] in wissenschaftlichen Gleichnissen und lebendigen Symbolen darüber gesprochen werden.“ (PhL, 158)

Die Sprache aber hat dieser Einsicht Rechnung zu tragen: „Sprache“ ist für Schlegel demnach „mehr bildliche Natursprache, in welcher sich die stehenden großen Hieroglyphen derselben ... zurückspiegeln ...“ (PhL, 54).

Diese – höhere – Ansicht von der Natur nun deckt sich mit der Eichendorffs vollauf. Eichendorff bringt in *Ahnung und Gegenwart* die entsprechenden Stichworte der Romantik in *Ahnung und Gegenwart* ja schließlich auch selbst ins Spiel, in einem seiner zahlreichen Gespräche über die Poesie zwischen Faber, Leontin und Friedrich; es ist Leontin, der den Schlagaustausch gegen eine bloße Fabrizierkunst anführt und dabei auch die ungebremste Zustimmung Friedrichs findet:

„Das Leben aber, mein bester Herr Faber, mit seinen bunten Bildern verhält sich zum Dichter, wie ein unübersehbar weitläufiges Hieroglyphenbuch von einer unbekannt, lange untergegangenen Ursprache zum Leser. Da sitzen von Ewigkeit zu Ewigkeit die redlichsten, gutmütigsten Weltnarren, die Dichter, und lesen und lesen. Aber die alten, wunderbaren Worte der Zeichen sind unbekannt, und der Wind weht die großen Blätter des Buches so schnell und verworren durcheinander, dass einem die Augen übergehen.“ (AuG, 32)

Auf dem sonderbaren Landsitze der unbekannt weißen Frau – Angelinas – passiert es, dass dann auch Friedrich selbst an diesem einmal eingenähten Goldfaden heiliger Zeichen im Herzen des Romans zieht: „Wie wahr ist es“, sagte Friedrich, „dass jede Gegend schon von Natur ihre eigentümliche Schönheit, ihre eigene Idee hat, die sich mit ihren Bächen, Bäumen und Bergen, wie mit abgebrochenen Worten, auszusprechen sucht. Wen diese einzelnen Laute rühren, der setzt mit wenigen Mitteln die ganze Rede zusammen.“ (AuG, 92)

Eichendorff unterstreicht diese Vergeistigung der Natur, wenn er sie anthropomorphisiert. „[...] Feld und Baum besprechen sich“, wie es im Liede so schön heißt. (AuG, 150) Die „Gegend“ hat „Gesichter“ (AuG, 94); „Bäume und Pflanzen“ sehen aus „wie halbausgesprochene, verzauberte Gedanken“ (AuG, 146); „zerstreute Steine“ schauen „wie eingeschlafene Männer“ aus (AuG, 184); „Bächlein schlagen die Augen auf“ (AuG, 156); das Meer schickt „seinen furchtbar großen Geisterblick hinauf“. (AuG, 267) Rudolf wiederum spricht gar mit „den Rehen“. Ja, es „geschah gar oft“, heißt es, „dass sie ihn in einem lebhaften und höchst komischen Gespräche mit irgend einem Felsen oder Steine überraschten, der etwa durch eine mundähnliche Öffnung oder durch eine weise vorstehende Nase eine eigene, wunderliche Physiognomie machte.“ (AuG, 262)

Ja noch der „reife“ Eichendorff wird dann, im *Taugenichts* und seinem so dezenten Rückblick auf „W.“, dieser Idee einer alles bestimmenden Hieroglyphik der Welt sein unsterbliches Denkmal setzen: „Wahrhaftig“, rief der Waldhornist mit leuchtenden Augen aus, „laßt die andern nur ihre Kompendien repetieren, wir studieren unterdes in dem großen Bilderbuche, das der liebe Gott uns draußen aufgeschlagen hat!“⁶⁵

65 Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts. (1826). Stuttgart 1970. (= Reclam 2354), S. 84.

Allerdings hat Borman in seiner Zitierung Diekmanns ein Signal übersehen, das, wenn nur beachtet und auch in der Primärliteratur weiterverfolgt, den so glücklichen Ansatz seiner Interpretation auch in anderer – und in sehr wesentlicher – Hinsicht einem erheblich stimmigeren und ertragreicheren Ende hätte zuführen können: Schlegels Aufforderung an die Maler seiner Zeit steht nicht isoliert im Raum – und auch nicht im Kontext irgendwelcher Dresdener „Vorlesungen“ [!], sondern in der „Vierten Sendung“ seiner *Gemäldebeschreibung aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802–1804*, „An einen Freund in Dresden“. Mit andern Worten, es ist die Quintessenz seiner *Ansichten und Ideen von der Christlichen Kunst*, die er, ganz konkret abgeleitet, aus den Analysen seiner Besuche der berühmtesten Gemälde-Galerien seiner Zeit gewinnt. Es war somit für Schlegel die Bildkunst im *keineswegs metaphorischen Sinne*, die seiner „Ästhetik“ diesen Hebammendienst der Formulierung leistete. Diese Fixierung Bormanns wie Alewyns auf die symbolische Deutung und Aufschlüsselung der Bilder, die mit einem Ignorieren der rein literarisch-maltechnischen Umsetzung dieser Bildlichkeit Hand in Hand geht, lässt sich als spiritualistische Überreaktion auf den simpel-biedermeierlichen Realismus der Bildzuordnungen wie als Gegensteuern gegen diese Skylla in der Eichendorff-Rezeption durchaus verstehen und nachvollziehen, sie setzt sich aber nun der Gefahr aus, in den Sog ihrer Charybdis zu geraten, indem sie einer Romantik im Kopf bloß, als einem „Malen ohne Farben“, um ein Bild von *Ahnung und Gegenwart* abzuwandeln, zudriftet und somit in jener Abstraktion bloßer Symbolik landet, deren Sünde in der Poesie nicht weniger groß ist als ihr von Eichendorff so unter Beschuss genommenes Grassieren in einer allgemeinen Religion. Eichendorffs Vorbehalte gegen die übersteigerte und vom Boden der Realität so sehr abhebende Allegorik Runge's gelten analog ja auch einem nur mehr allegorisierenden, „nebelnden“ und „schwebelnden“ „Sternbaldisieren“⁶⁶, wie er es in der Salonpoesie in *Ahnung und Gegenwart* so scharf aufs Korn nimmt. Denn – um es mit einem Bild des Romans selbst zu sagen – wie in Rosas Gesicht der wilde Berggeist ihre romantische Schönheit erst so recht ins Blühen bringt, so darf auch die Bildlichkeit der Poesie bei aller Vergeistigung der Wirklichkeit von ihrer sinnlich-positiven Verankerung, als dem Realismus der Romantik niemals absehen. Genau dies nun nicht hinreichend beachtet zu haben, erklärt auch ein weiteres Paradox und die Inkonsistenz in Bormanns Untersuchung, dass seine interpretative Erhellung der Wunderbilder und Geisterblicke der Natur zwar vom Bilde ausgeht, dann aber – beim Thema Emblematik immerhin! – sehr bald wieder der Sogkraft des *Liedes* erliegt. Nicht eigentlich die Bilder, vor denen uns „die Augen übergehen“, als vielmehr die Antwort des Dichters und *Sängers* darauf machen ja den Fokus seiner Untersuchung. Bormann löst sich von diesem Urgrund der Romantik, weil er in seiner Symboldechiffrierung die „Herablassung“ Gottes: die Fleischwerdung des Wortes im Bild wie Liede als zutiefst auch physisch-sinnliche Erfahrung nicht wahrzunehmen vermag. So – unbestritten – bedeutsam das Lied auch sein mag: dessen geheimnisvoll aufblitzendes fundamentum in re, das Bild,

66 J. von Eichendorff, Poesie der modernen Religionsphilosophie, a. a. O., S. 312.

gerät damit gewissermaßen im Freudenrausch der Begeisterung des Sängers aus dem Blick.

Es schlafen aber nicht nur Lieder, es schlafen vor allem auch Bilder in allen Dingen, die es zu entdecken, zu sehen und zu heben gilt! Bei Eichendorff jauchzen auch die Augen.

Und ein zweiter folgenschwerer Kurzschluss und eine Apperzeptionsverweigerung Bormanns wie Alewyns („Eine Landschaft Eichendorffs“) scheint mir hier in gestandener Tradition der Eichendorff-Forschung ihre Wurzel zu haben; allein der Titel seiner Untersuchung, „Natura loquitur“, deutet ja bereits wieder die Sackgasse an, in die sich die Eichendorff-Forschung allgemein verrannt hat: in ein ‚Gottes Sprechen als durch die Natur bloß‘. Wie ein Prokrustesbett zieht sich dieser Raster der Untersuchungen der Landschaftsbilder und der Natur bei Eichendorff generell. Wollen wir jedoch auch in die Herzkammer der Welt Eichendorffs und speziell seines Jugendromans hineinkommen, so müssen wir diese Analysen noch eine entscheidende Drehung nachadjustieren. Denn nicht nur ist auch Eichendorffs Rede von der Hieroglyphik der Natur weit davon entfernt, dabei auch der zeitgenössischen Manier einer „pantheistischen Natur-Vergötterung“⁶⁷ zu erliegen, wie Schlegel sie angeprangert hatte, viel nachdrücklicher noch ist festzuhalten, dass der Dichter über dieses *natura loquitur* hinaus vor allem Gott durch den Menschen selbst sprechen lässt: als der wachen Spitze im pyramidalen Bau seiner Schöpfung und also der von der Eichendorff-Forschung so hartnäckig übersehenen *Hieroglyphen des göttlichen Wirkens in der menschlichen Geschichte: Ahnung und Gegenwart* ist vorzüglich ein Bilderbuch von Gottes Wirken in seinen *menschlichen* Abbildern.

Abermals ist hier primär an Friedrich Schlegel und seine *Philosophie des Lehens* zu erinnern. Nennt Schlegel dort doch neben den Hieroglyphen der Natur, der Heiligen Schrift wie dem Gewissen ausdrücklich auch die Zeichen der Geschichte [Tradition] als Quelle der Offenbarung Gottes, der sich der Mensch nicht verschließen solle. Allein die Anlage der Geistnatur des Menschen selbst sei ja schon von zutiefst „symbolischer Natur“ (PhL, 298), zumal doch „seine höchste Bestimmung“... „die des göttlichen Ebenbildes“ ist (PhL, 299), ähnlich wie ja selbst die Religion wiederholt, wie etwa in der „zweiten Offenbarung Gottes“ und der „sich selbst zum Opfer bringenden Liebe“, „im symbolischen Gewande“ (PhL, 300) auftritt. Stufe für Stufe wird der Leser von Schlegel darin seine Himmelsleiter hinaufgeführt, auch noch über die höchsten Sprossen des Irdischen – wie die seiner zwölften Vorlesung: „Von der symbolischen Natur und Beschaffenheit des Lebens, in Beziehung auf die Kunst und die sittlichen Verhältnisse des Menschen“ (PhL, 290) – „von der sinnbildlichen Darstellung und Kunst des Schönen anfangend, und durch verschiedene Sphären denselben Begriff weiter entwickelnd, bis zur höchsten Hieroglyphe alles Daseins hinauf [...]“ (PhL, 309) Und so schimmert denn auch des Menschen Tun auf tausenderlei Wegen diese Rückbindung an sein göttliches Urbild wider: Auch „die Weltgeschichte“, schreibt er,

67 Auch in seiner Pantheismuskritik sehen wir Eichendorff ganz in den Fußstapfen Schlegels.

„stellt nächst dem noch eine vielfache Anwendung und weitere Entwicklung derselben Offenbarung in der Wirklichkeit vor Augen, durch den überall durchschimmernden Faden einer höhern göttlichen Fügung; wie denn auch in der besondern Geschichte der verschiedenen Zeiten und Völker, ja selbst im Leben des Einzelnen diese darin waltende und den Menschen liebevoll führende Hand der Vorsehung überall sichtbar ist.“ (PhL, 72)

Die Tatsache seiner „göttlichen Herablassung“ aber würde „überall, wo Gott und Seine Kraft und Einwirkung oder Führung irgend offenbar wird, in der Geschichte, und im Leben wie in der Natur, überall und von allen Seiten bestätigt.“ (PhL, 123) Und in eben diesem Sinne spricht er andernorts auch von jener

„geistigen, man dürfte fast sagen göttlichen Chronologie, welche den Innern Entwicklungsperioden in der Weltgeschichte zum Grunde liegt, nach den auch hier Statt findenden Lebensstufen oder Weltaltern, im wechselnden Zustande der abnehmenden oder zunehmenden Erkrankung, und den großen kritischen Zeiten und Tagen der Entscheidung, wo aber Gott selber der Führer und der heilende Arzt ist.“ (PhL, 91)

Auch die Geschichte ist also demnach ein nach zwei Seiten hin beschriebenes Buch, das uns durch das Irdische und Menschliche hindurch Gottes Ratschluss erahnen lässt. In Anbetracht des beständigen Fortschritts in unserer Erkenntnis stellt er die rhetorische Frage, „ob wir nicht endlich nicht vielleicht auch die dunkle Hieroglyphe unserer eigenen Zeit, und des in ihr beginnenden furchtbaren Geisterkampfs möchten verstehen lernen.“ (PhL, 65) Denn Gipfel und Ausklang seines Werkes überhaupt bildet der Entwurf oder die Dechiffrierung des christlichen Staates, denen er die letzten drei Vorlesungen widmet, kulminierend schließlich „im wahren Begriffe der Theokratie“ (PhL, 363). Dass auch dieser von durch und durch symbolischer Wirklichkeit ist, und also dem zeitgenössischen Zerrbild eines auf dem Naturrecht gründenden schroff entgegensteht, versteht sich von selbst: „Denn nicht bloß für das höhere Streben des Einzelnen gilt alles dieses“, schreibt Schlegel,

„sondern eben weil es das Ganze und Alles umfasst, ist es auch allgemein anwendbar; also auch von dem äußern und öffentlichen Leben, von der Gesellschaft und von dem Staate gilt es; und jene höchste Hieroglyphe, welcher der Anfang des neuen Daseins ist, bildet auch die göttliche Grundlage des Staats und dessen geheiligten Charakter.“ (PhL, 309)

Und weiter: „Der christliche Staat ist der symbolische und der eben dadurch auch historisch geheiligte; während der bloße Natur-Staat oder auch der unheilige und falsche, wenn gleich künstlich geordnete Vernunft-Staat entweder ein bloß dynamischer oder auch ein absoluter ist.“ (PhL, 310) – Wir können uns für unsere Zwecke mit diesen wenigen Andeutungen begnügen.

Diese historische, heilsgeschichtliche Botschaft der Kunst war es auch – so meine These –, die Friedrich Schlegel, der zeitlebens so treue Sympathisant und philosophische Schutzpatron der Deutschnazarener, in seinen *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* in erster Linie im Auge hatte. Wir dürfen die ausschließlich *figurativen* Bildvorlagen dieser christlichen Kunst und Motive nicht vergessen, an denen sich seine Idee

einer „wiedergeborenen Kunst“ in seiner „Aufforderung an die Maler der jetztigen Zeit“ konkret entzündet.

Keinen Deut anders sieht Eichendorff dann die Einlösung seiner so hohen Erwartung an die Kunst und verteidigt sie denn auch gegen das Abgleiten der Malerei ins Profane: „Aus dieser religiösen Kunstbegeisterung“, schreibt er in seinem historischen Rückblick auf die romantische Poesie,

„ist bekanntlich im Anfange dieses Jahrhunderts die deutschromantische Malerschule hervorgegangen. – Seitdem freilich hat die eilfertige Zeit ihren Geschmack wieder gewandelt, und anstatt der Madonnen und Heiligenbilder, das sogenannte Genre beliebt. Wir wollen den Maler keineswegs mit einseitiger Aengstlichkeit nur auf kirchliche Motive beschränken: denn nicht durch die Wahl profaner Gegenstände an sich wird die Kunst schon profaniert, da sich ja alle Erscheinungen des Lebens, wenn man nur will, religiös erfassen und darstellen lassen. Aber es bleibt wohl zu erwägen, ob die Malerei den tiefen Ernst, der aller Kunst not thut, ja ob sie überhaupt auch nur eine tüchtige Schule sich wird bewahren können, wenn sie dem würdigsten, in dem Volksgefühl aller Zeiten begründeten Inhalte entsagt, wenn sie aus den Kirchen in die Plaudersäle und Boudoirs, von der stillen Erbauung des Volkes an die modisch wechselnden Gelüste der Weltleute und Dilettanten gewiesen wird?“⁶⁸

Diese hohen und zutiefst religiösen Bilder menschlichen Wirkens und Geschehens nun, wie sie die Ahnungen des göttlichen Urbildes dahinter zum Ausdruck bringen und zu deren Auffrischung der Mensch wieder und wieder angehalten ist, machen – zusammen mit seinen Liedern – auch die eigentliche literarische Essenz von *Ahnung und Gegenwart*.

Ich stimme also da Friedrich Heer vollkommen bei, wenn dieser einmal in seinem Essay *Die Botschaft eines Lebenden*, einem der unbestreitbar glanzvollsten Beiträge der Eichendorff-Literatur überhaupt, die Behauptung aufstellt: „Eichendorff schildert immer wieder diesen Kampf um rechte Bilder [...] Um den Aufbau oder die Zerstörung des Gottes-Bildes im Menschen [...] Ahnung und Gegenwart, dieser große Bildungs-Roman, hat als letztes Thema das uralte Thema schlesischer und deutscher Mystik, das von Eichendorff immer bewusster aufgegriffen wird in Werk und Leben: das Entbilden. Das Entwerden, der Weg durch die Bilder zum Ur-Bild, zu Gott.“⁶⁹ – Weniges zu Eichendorff ist je verschwommener und trefflicher zugleich gesagt worden. Wir müssen *Ahnung und Gegenwart* selbst als die Hieroglyphe eines Entwicklungsschrittes begreifen, mit dem sich ein romantischer Naturschwärmer im Einflussbereich Loebens zu einem literarischen Lukasbruder ersten Ranges durchringt.

Eichendorff selbst sieht es nicht anders. Es sei ihm mit dem Roman um „ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit der Erwartung, der Sehnsucht und Verwirrung gegangen“ – um ein großes historisches Gemälde also – schreibt der erst 24-Jährige an Fou-

68 Joseph von Eichendorff: Zur Geschichte der neuern romantischen Poesie in Deutschland. In derselbe: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. VIII, I. Berlin u. Boston/Mass. 1970, S. 29.

69 Friedrich Heer: Die Botschaft eines Lebenden. In: Paul Stöcklein (Hrsg.): Eichendorff heute. Stimmen der Forschung mit einer Bibliographie. München 1960, S.66–105; S. 100.

que⁷⁰ ich denke, bei all seiner Bescheidenheit, ist er sich doch der – ewig jungen – literaturhistorischen Bedeutung seiner Leistung voll bewusst. Es konnte sich dies alles für den Dichter freilich nur nach der göttlichen Fügung einer einzigartigen Konjunktur der Geister herauskristallisieren, die ihm da seine Meister in dermaßen dichter Bündelung zugeführt hatte: Denn einmal in den Bannkreis von Görres, Schlegel und Müller geraten, war Eichendorff der einzigartige Kairos des durch die Revolution und Napoleon ausgelösten gigantischen Ringens des Zeitgeists in seiner vollen Tragweite aufgegangen. *Ahnung und Gegenwart* ist sein Versuch, diesen so innig erlebten, gewaltigen Kampf über der großen Bruchlinie der abendländischen Geschichte, dessen Augenzeuge und Mitspieler er geworden war, sub specie der göttlichen Heilsordnung darzustellen.

Einmal diese Koordinaten einer Hieroglyphik christlicher Seelengemälde richtig gezogen, erklärt sich auch der primär *zugeordnete* Stellenwert der Natur bei Eichendorff und lässt erst so recht verstehen, warum bei ihm die Natur stets so formelhaft und emblematisch in Erscheinung tritt, wie dies von der Forschung wiederholt festgestellt worden ist. Ihre Hieroglyphik ist eben niemals Selbstzweck, sondern hat in Eichendorffs Zeit- und Seelengemälden vielmehr nur die Funktion der Rahmung und Verdeutlichung des Seelischen und Göttlichen in ihrem Zentrum. Sie ist Fassung, Folie, Hintergrund und Bühnenbild für das eigentliche Wirken Gottes in den Menschen. Wie dies genauer zu verstehen ist, möge abermals ein Blick auf Schlegel deutlich machen. In seiner ersten Gemäldebeschreibung aus Paris kommt dieser erst auf die Kunst der Holbeinschen und Titianischen Porträts zu sprechen, um diese dann von einer „anderen“ – von Leonardo und Raphael so vorzüglich aufgestellten – „Gattung des Porträts“, die er die „symbolische“ nennt, zu unterscheiden. Ihr, zweifelsohne, gehört seine größere Sympathie:

„Man gebe einem übrigens treu der Natur nachgebildeten Portrait nur etwa einen landschaftlichen Hintergrund, aus Meer, Gebirge und Luft bestehend, wie bei dem Bilde der Madame Lise, Nr. 923 von Leonardo, und es tritt sofort ganz aus der Sphäre der Gattung, die solange sie nur das bleibt, ziemlich beschränkt ist, heraus. Es versteht sich wohl von selbst, dass eine solche bedeutsam sein sollende Umgebung wiederum nichts anders bedeuten wird, als den Eindruck, den das dargestellte Antlitz macht, gleichsam die verdoppelte und höhere Abspiegelung desselben. Nur dasjenige muss und darf durch Symbole aller Art so vielfach als möglich angedeutet werden, was an sich selbst noch nicht vollendet deutlich ist; und das ist der höhere Geist, die verborgene Seele in dem Antlitz des Menschen, da doch die wenigsten nur wirklich aussehen, wie sie ihrem inneren Wesen nach aussehen sollten. Bei den meisten ist dieses nicht klar, sondern schimmert nur verstohlen durch, und wenn der Künstler nun nicht mit der bloß körperlichen Welt zufrieden, dieses höchste im menschlichen Antlitz so viel als möglich darstellen will, so muss er freilich durch alle Symbole, die ihm nur irgend zu Gebote stehen, nachhelfen; und wie deutlich der landschaftliche Hintergrund den Eindruck, den ein bestimmtes Gesicht hervorzubringen geeignet ist, wiederzugeben vermag, davon geben uns mehrere Beispiele der alten Malerei den einleuchtenden Beweis.“⁷¹

70 Robert Mülher: Eichendorff in Wien. *Aurora* 41 (1981), S. 55–74; S. 64.

71 Friedrich Schlegel: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, a. a. O., S. 40.

In seinen Galeriebesprechungen gibt Schlegel auch Beispiele für diese symbolische Zuordnung der Natur in den Bildern, am ausführlichsten wohl bei seinem Lieblingsmaler: Anhand der berühmten Nacht des Correggio wie den beiden großen Altarblättern zu Dresden in dem St. Georgio und dem Sebastian könne der Maler sehen, schreibt er,

„was eigentlich Blumenstücke sind, was sie im Ganzen eines Bildes wirken und bedeuten sollen, da sie, wenn man das einzelne Glied, was nie geschehen sollte, aus seiner Stelle, als mitwirkendes Element in dem organischen Ganzen der Kunst herausreißt, dann nur noch als eine untergeordnete Gattung erscheinen können“⁷²

Das ist bei den Lukasbrüdern nicht anders, lässt sich, mehr oder weniger, aber bereits für Philipp Otto Runge und Caspar David Friedrich feststellen.

Nehmen wir uns zur Verdeutlichung des Gesagten nur ein einziges Beispiel an der ja auch für Eichendorff mustergültigen und ihm so sehr seelenverwandten zeitgenössischen Kunst der Nazarener: an der Transformation eines jener Bilder, die sich die beiden Häupter der Deutschrömer, Franz Pforr – in *Sulamirh und Maria* – und Friedrich Overbeck – in *Italia und Germania* – füreinander gemalt haben.⁷³ Wir können uns dabei gut des interpretatorischen Instrumentariums Schlegels bedienen. Overbecks erste Fassung *Sulamirh und Maria* – eine Kohlezeichnung auf Karton – gibt noch die rein figurative Komposition zweier Frauenbilder, wenn auch hier nicht völlig hintergrundlos: der seelische Akkord von Sulamith und Maria ist durch die Formensprache des architektonischen Hintergrundes – ein Bogenfenster, das den Betrachter an eine Kapelle denken lassen könnte und jedenfalls religiöse Aura ausstrahlt – sehr fein verdeutlicht und objektiviert. Der landschaftlich-kulturelle Hintergrund dagegen ist noch zu fein angerissen, als dass er wirklich stimmungstragend werden könnte, was freilich auch über die *Priorität* des Motives einiges aussagt. Es bleibt somit im Wesentlichen bei einem zeitlos-psychologischen Akkord zweier Menschen, die ihre Herkunft kaum errahnen lassen. In *Italia und Germania* dagegen, der später ausgearbeiteten Ölfassung vom Jahre 1828, werden erheblich spezifischere Natur- und Kulturlandschaften mit ins Bild hineinverwoben. Der Akkord zweier Seelen, die sich die Hände reichen, wird nun auch in die Aura unterschiedlicher Kulturlandschaften und ihrer Geschichte gelegt. Die träumerische, aber hohe christliche Kultur Italiens liegt noch in der Knospe: Noch halb Naturkind und Unschuld öffnet Italia kaum die Augen. Sie mutet uns wie eine Raphaelsche Madonna an und bekommt als Hintergrund ein einfaches (Kloster?-)Kirchlein auf einem Berge zugeordnet; die Natur verweist aber auch anders auf den Süden, sogar das Meer kommt in Sicht. Der um ihr dunkles Haar gewundene Lorbeerkranz – schon Sulamith trägt ihn, ein Pendent zu dem Rosen-Kranz Germanias – erinnert darüber hinaus noch an klassischen:

72 Ebd., S. 6 und 27.

73 Zum Entstehungshintergrund der beiden Bilder und ihrer Vorstudien siehe: Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Hrsg. von Gottfried Riemann und Klaus Albrecht Schröder. München: 1990, S. 122–125. Desgleichen Brigitte Reuter (Hrsg.): Und alles drängt zur Landschaft. Deutsche Romantik 1800–1840. (Ausstellungskatalog des Kunstmuseums Tampere, 1989), S. 97 u. 135.

griechisch-römischen Boden. Italia gibt – Germania nimmt. Und zwar diese mit beiden Händen und sichtlich dankbar: die Staffelübergabe der römisch-christlichen Kultur ist im Knick ihres Oberkörpers ebenso angedeutet wie durch die Verschränkung der Handreichung im Bildzentrum überdeutlich gemacht. Germanias Augen sind dagegen schon geöffnet, voll des Ernstes – als wäre sie sich der tieferen, symbolischen Bedeutung des Christentums bewusst. Der ihr zugeordnete Hintergrund jedenfalls lässt eine solche Deutung als nicht ganz abwegig erscheinen: Es ist ein Ausschnitt einer von einem gotischen Spitzturm (und einer wohl auch dahinterstehenden Hochtheologie), hohen Bürgerhäusern und Burgmauern beherrschten, (ich empfinde: auch kalten) hochmittelalterlichen Stadtlandschaft, aus der die Natur im eigentlichen Sinne – ein kritischer Kommentar des Künstlers? – fast nahezu verschwunden ist. Der Kontrast zur Kulturlandschaft Italiens sticht jedenfalls ins Auge. Die Botschaft des Bildes lässt sicher verschiedene Auslegungen zu: Sollte hier eine Rückkehr zur klösterlich-einfachen christlichen Kultur Italiens nahegelegt werden? Oder einer Synthese, einem Ausgleich, das Wort gesprochen sein? Die Bildsymmetrie spräche dafür: der Überhöhung Italias in Bezug auf Germania entspricht im Gegenzug des Hintergrunds die Überhöhung und Höherentwicklung des deutschen kulturellen Hintergrunds, der da gleichsam über den Naturzustand Italiens hinausgewachsen ist. – Wie auch immer, fest steht die eindeutig symbolische Bedeutung dieses Bildhintergrundes, der jeweils ein Inneres der Seelen und Charaktere ans Licht bringt, das wir ihren Gesichtern und Gesten allein nicht ablesen könnten, bzw. deren fragmentarische Botschaften erst durch den zugeordneten Hintergrund einen konkreten Sinn geben.

Genau so aber, behaupte ich, malt bzw. schreibt Eichendorff. Wir können auch das leicht belegen: Er hat uns in seinem „Zauberbild“ des Tableaus in *Ahnung und Gegenwart* auch seinerseits eine klassische Probe einer literarisch-bildlichen Umsetzung solcher zugeordneter Natur- und Blumenstücke geliefert, das sich in seiner Thematik zu dem eben besprochenen Bilde wie ein Paroli und Dementi liest, hierarchisch völlig anders geordnet und zugespitzt, zumal hier ja das Christentum gegen das Heidentum ausgespielt ist.

Im Mittelpunkt dieses Bildes steht Rosa, als Strahlenmadonna und Symbol des Christentums – eine Komposition in konzentrischen Kreisen, deren äußerster, „der herrliche Kreis der gestirnten Nacht draußen“, „wie eine Folie“ „das schöne Bild der Geliebten“ „umfasst“ (AuG, 122), welche ihrerseits „eine himmlische Glorie um die ganze Gestalt“ ausstrahlt (AuG, 121), die sich im Firmament verliert.

„Rings unter dieser Gestalt war ein dunkler Kreis hoher, traumhafter, phantastisch ineinander verschlungener Pflanzen, unter denen unkenntlich verworrene Gestalten zerstreut lagen und schliefen, als wäre ihr wunderbarer Traum über ihnen abgebildet. Nur hin und her endigten sich die höchsten dieser Pflanzengewinde in einzelne Lilien und Rosen, die von der Glorie, der sie sich zuwandten, berührt und verklärt wurden und in deren Kelchen goldene Kanarienvögel saßen und in dem Glänze mit den Flügeln schlugen.“ (AuG, 121)

Wer könnte hier so einfach seine Gedanken an Runges Tageszeiten wie deren „göttliche Deutung“ durch Goerres verscheuchen?⁷⁴ – Auch einzelne Nazarener fielen einem dazu ein. Und desgleichen sind natürlich auch *Lilien* und *Rosen* keine tabula rasa in der christlichen Dichtung; ihre emblematische Aussage und Verweisung stellt sich geradezu reflexartig ein.

Nicht anders denn sprechend und entsprechend spielt die Natur aber auch bei der schönen Griechin Romana im Tableau mit: „Sie war mit bunten Blumengewinden umhangen und hielt mit beiden aufgehobenen Armen eine Zimbel, wie zum Tanze hoch in die Höh [...]“ (AuG, 121). Sind es bei Rosa das aus ihrem Inneren strömende „Licht“ wie der Glanz der Seele, die sich im mondbeglänzten Hintergrund und am gestirnten Himmel verlieren und in welchem letzteren das Kreuz hineingehalten wird – ihre religiöse Überhöhung also, die im Blickfang steht –, so fasziniert an der schönen Heidin Romana die plastische „Vollendung“ ihrer rein körperlichen – „blendend weißen“ – „griechischen Figur“, die „die lebenslustige, vor dem Glanze des Christentums zu Stein gewordene Religion der Phantasie so meisterhaft dargestellt hatte.“ (AuG, 123) Die farbige Üppigkeit des bunten Blumengewindes unterstreicht den Kontrast zum blendend-weißen Marmor ihres Körpers. Die vollendete Natur ihres Körpers selbst ist ihre ganze Aussage – wie ihre Grenze. Wenn also Rosa ihre Körperlichkeit transzendiert, fast abhebt von der Erde – nicht nur die schlagenden Flügel (der goldenen Kanarienvögel) deuten es an, auch Friedrich „fliegt“ voll der hohen Entschlüsse in Aurora „hinein“ –, so führt Romanas Schönheit gleichsam zu ihrer Natur zurück; aller Verweisungscharakter fehlt; sie ist selbst Natur, die in ihrer vollendeten Gliederpracht wie ein „Magnet“ (AuG, 127) das Auge des Betrachters in gleicher Weise anzieht und absorbiert wie die bloße, glatte Schönheit ihres Körpers – ein Gegenstück zum über sie hinausweisenden verklärten Leib Rosas – zugleich auch abstößt. Ihre „Zimbel“ – Symbol der Kunst zweifelsohne und Kontrapunkt zum Kreuz Rosas – hat sie wie zum Tanze erhoben, sogar die darin ange deutete Choreographie also schlägt dieses Insichkreisen ihres bloßen Spiel- und Tanzwesens an. Auch hat das bunte Blumengewinde hier keine irgendwie transzendierende Funktion wie Rosen und Lilien; es unterstreicht wohl die Pracht „der schönen Heidin“, bindet sie aber zugleich auch: *die schöne Griechin Romana ist gefesselte Natur*. Anders als den vor Rosa knienden Ritter in goldener Rüstung, der von dieser ausgehende Strahl des Christentums erlöst sie nicht – sie wendet sich vielmehr ab und erstarrt zugleich – ein Menetekel für die wieder gräzisierende zeitgenössische Kunst.

Welches Bild, möchten wir uns fragen, hat Eichendorff hier wiederum Pate gestanden? Dass wir uns dabei aber kaum irgendeiner Überinterpretation schuldig machen, beweist, dass Eichendorff noch in seinen späten Schriften dasselbe Gegensatzpaar aufgreift, um daran eine seiner so scharfen literaturtheoretischen Unterscheidungen zu veranschaulichen, die nicht zuletzt Licht in sein eigenes Wollen werfen und eo ipso auch den Kern meiner These hier schlagend bestätigen:

74 Siehe dazu Alexander von Bormann, *Natura loquitur*, a. a. O., S. 165.

„Die sogenannte klassische Poesie verhält sich zu der romantischen ungefähr wie die Plastik zur Malerei. Dort die Schönheit der menschlichen Gestalt versteinert, und das tote Auge; hier das rätselhafte Spiel des Lichts in wunderbaren Farben, und das lebendige Auge, durch das man in die geheimnisvollen Abgründe der Seele schaut. Wahrheit ist in der alten wie in der romantischen Poesie, aber dort die sinnliche, endliche; hier eine übersinnliche, überirdische Wahrheit.“⁷⁵

Halten wir uns dazu ein zweites, in *Ahnung und Gegenwart* vielfältig abgewandeltes Blumenstück vor Augen, Eichendorffs Gärten, und gehen wir dabei diesmal vom geradezu klassischen Kontrapunkt eines klassischen aus. Es handelt sich um das Gipfelerlebnis von Friedrichs zweiter großer Liebe – zu Romana. Wir befinden uns auf ihrem malerisch angelegten Schloss, inmitten eines konzentrisch angelegten Kranzes von Gärten, aus dem sich, „wie eine Krone“, das Schloss erhebt:

„Es stand wie eine Zauberei hoch über einem weiten unbeschreiblichen Chaos von Gärten, Weinbergen, Bäumen und Flüssen, der Schloßberg selber war ein großer Garten, wo unzählige Wasserkünste aus dem Grün hervorsprangen. Die Sonne ging eben hinter dem Berge unter und bedeckte das prächtige Bild mit Glanz und Schimmer, so daß man nichts deutlich unterscheiden konnte.“ (AuG, 145)

Ins Schloss gekommen schließlich, sieht man von der marmorgetäfelten Vorhalle durch die Säulenreihen in den eigentlichen Garten hinaus (AuG, 146). Das Bouquet, das uns Eichendorff dabei zusammenstellt, spricht abermals – für eine Romana eben:

„Dort standen die seltsamsten ausländischen Bäume und Pflanzen wie halbausgesprochene, verzauberte Gedanken, schimmernde Wasserstrahlen durchkreuzten sich in kristallinen Bogen hoch über ihnen, ausländische Vögel saßen sinnend und traumhaft zwischen den dunkelgrünen Schatten umher.“ (AuG, 146)

Die größte Überraschung indes wird Friedrich freilich noch erwarten, auf dem Dach des Schlosses, unter „weitem freien Himmel“: Auch Romana selbst kommt nun ins Bild, wie die Perle in der Fassung:

„Es war nämlich eine große Terrasse, die nach italienischer Art über das Dach des Schlosses ging. Ringsum an der Galerie standen Orangenbäume und hohe, ausländische Blumen, welche den himmlischen Platz mit Düften erfüllten.“ (AuG, 147)

Wie es sich eben für die schöne Griechin Romana gehört, möchten wir dem wieder hinzufügen; die Landschaft ist ihrer schönen, kunstsinnigen Seele wieder stimmig zugeordnet.

Aber auch dass diese Gedankenreise des Romans in das Reich einer für Friedrich bis zur Zerreißprobe angespannten Sinnlichkeit dann wörtlich wie bildlich im Bette endet, gehört mit ins Bild dieser letzten Versuchung seines Helden und wird auch reflektorisch

75 Zit. nach Alexander von Bormann, *Natura loquitur*, a. a. O., S. 156 f. – Zu Eichendorffs gebrochenem Verhältnis zur Antike siehe Dieter Lent: *Die Dämonie der Antike bei Eichendorff*. (Diss.) Freiburg i. Br. 1964.

nachvollzogen: Der geradezu choreographisch vorgeführten Privation des Eros, „schwindlig“ hoch oben über der Welt und bar eines jeglichen sozialen wie religiösen Transzendierens, folgt der jähe Absturz in die nackte Sexualität, wenn in der Schlafkammer drunter längst die Libido rumort.

Und halten wir dem entgegen, wie sich dazu ein *romantischer* Garten ausnimmt. Im Zentrum dieses Bildes stehen nun Friedrich und Rosa. Abermals gehen starke Gefühle hoch, die da durch „die Blume“ zum Ausdruck gebracht werden; in konzentrischen Kreisen wiederum schließt sich die Natur um eine entflammte Seele:

„Drüben in ihrem schönen Garten hatte die Liebe ihr tausendfarbiges Zelt aufgeschlagen, ihre wunderreichen Fernen aufgespannt, ihre Regenbogen und goldenen Brücken durch die blaue Luft geschwungen, und rings die Berge und Wälder wie einen Zauberkreis um ihr morgenrotes Reich gezogen. Er war unaussprechlich glücklich.“ (AuG, 36)

Es ist ganz klar, hier wird keine Feder, sondern der Pinsel geführt. Der Leser sieht sich in eine geradezu Kochsche Landschaft versetzt und es sind die Gärten hochgestimmter Seelen, die durch die Blume der Natur sprechen – ganz dem Diktum Sendlings gemäß, wonach „das höchste Verhältnis der Kunst zur Natur“ eben dadurch erreicht sei, dass, „sie diese zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren.“⁷⁶ Freilich, auch das sei hier nachgetragen: Es ist auch dies noch eine rein innerweltliche Liebe, die den „Sänger vom Venusberge“ fesselt; der Zauberkreis des „morgenroten Reichs“ wird noch durch kein Kreuz durchbrochen und bleibt privates Glück. Der Durchbruch religiöser und sozialer Bezüge in dieser Romantik – wir kommen später wiederholt darauf zurück – steht seinem Helden noch bevor.

Und so seien denn auch die letzten Naturbilder von *Ahnung und Gegenwart* in diesem Zusammenhang noch einmal in Erinnerung gerufen, in der Coda des Romans, mit der *Ahnung und Gegenwart* förmlich ausorgelt:

„Beruhigt und glücklich war er in den stillen Klostergarten hinausgetreten. Da sah er noch, wie von der einen Seite Faber zwischen den Strömen, Weinbergen und blühenden Gärten in das blitzende, buntbewegte Leben hinauszog, von der andern Seite sah er Leontins Schiff mit seinem weißen Segel auf der fernsten Höhe des Meeres zwischen Himmel und Wasser verschwinden.“ (AuG, 279)

Wem würde die tiefe Symbolik dieser abermals so romantischen Landschaften entgehen – aber auch der Sachverhalt, dass diese Landschaften nur den verdeutlichenden Hintergrund für die Hieroglyphen der einzelnen Sinn- und Lebensrealisierungen in ihrem Zentrum abgeben? Der politisch-tätigen Leontins, dem Weg der Kunst Fabers – wie dem der Religion, Friedrichs schließlich, hoch oben auf seinem Felsen der Kirche.

76 Zit. nach: Von Caspar David Friedrich bis Adolph Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Romantik. Ausstellung, Begleittext Blatt 19.

4 *Und alles drängt zu Gott*

Die Resakralisierung der Welt also und der Menschen obenan sind das geradezu missionarisch vorgetragene Programm dieser Poesie: Eichendorffs literarisches Selbstverständnis deckt sich hier vollauf mit der bekennnerhaften Bestimmung des Dichters, die er seinem Helden Friedrich in *Ahnung und Gegenwart* in den Mund legt:

„Die heiligen Märtyrer, wie sie, laut ihren Erlöser bekennd, mit aufgehobenen Armen in die Todesflammen sprangen – das sind des Dichters echte Brüder, und er soll ebenso fürstlich denken von sich; denn so wie sie den ewigen Geist Gottes auf Erden durch Taten ausdrückten, so soll er ihn aufrichtig in einer verwitterten, feindseligen Zeit durch rechte Worte und göttliche Erfindungen verkünden und verherrlichen. Die Menge, nur auf weltliche Dinge erpicht, zerstreut und träge, sitzt gebückt und blind draußen im warmen Sonnenschein und langt rührend nach dem ewigen Lichte, das sie niemals erblickt. Der Dichter hat einsam die schönen Augen offen; mit Demut und Freudigkeit betrachtet er, selber erstaunt, Himmel und Erde, und das Herz geht ihm auf bei der überschwänglichen Aussicht, und so besingt er die Welt; die, wie Memnons Bild, voll stummer Bedeutung, nur dann durch und durch erklingt, wenn sie die Aurora eines dichterischen Gemütes mit ihren verwandten Strahlen berührt.“ (AuG, 34)

Verdeutlichen wir uns diese Botschaft Eichendorffs an zwei Hieroglyphen menschlicher Selbstverwirklichung in *Ahnung und Gegenwart*: an der so kontrovers verlaufenden Entwicklung der beiden Brüder des Romans: Friedrichs wie Rudolfs. Gehen wir dabei, dem Schwergewichte wie der Choreographie von *Ahnung und Gegenwart* Rechnung tragend, von Friedrich aus.

Graf Friedrichs Entwicklung verläuft gewissermaßen auf zwei Strängen, die sich auf zwei Nenner „voll stummer Bedeutung“ bringen lassen: *Rosa* respektive *Rose* und *Kreuz*. Nun sind dies natürlich wiederum nicht irgendwelche Symbole⁷⁷ und es ist auch wichtig, zu beachten, wie ihr inneres Beziehungsgefüge zueinander jeweils aussieht; Eichendorffs raffiniert ausgeklügeltes Perspektivenspiel könnte nicht deutlicher und dezenter sein: Denn zu Beginn des Romans dominiert zweifelsohne Rosa über dem Kreuz. Wir sehen sie ja vom Blickwinkel des jungen Tannhäuser und Ritter vom Venusberge, wenn ihre prächtige erste hohe „Erscheinung“ oben, vorne auf dem Schiffsdecke im Donastrudel auch bildlich konkret so angeordnet ist, dass sie über dem Kreuz, dem Wirbel und Drehpunkt des ganzen Bildes zu stehen kommt. Die darauf folgende Jagd nach Rosa aber und die Abenteuer der Liebe, die die beiden Reiter und Ritter, Friedrich und Leontin dann bestehen – unter anderem auch wohl eine kaum kaschierte Hommage auf das berühmteste

77 Zur Symbolik der Rose sei auf deren Deutung in Friedrich Schlegels Geschichte der alten und neuen Literatur hingewiesen: „Die Grundfigur aller Zierathen dieser [gotischen] Baukunst ist die Rose; daraus ist selbst die eigenthümliche Form der Fenster, Thüren, Türme in allem ihren Blätterschmuck und reichen Blumenzierathen abgeleitet. Das Kreuz und die Rose sind demnach die Grundformen und Hauptsinnbilder dieser geheimnisvollen Baukunst. Was das Ganze ausdrückt, ist der Ernst der Ewigkeit, ja, wenn man will, der Gedanke des Todes, des irdischen nämlich, umflochten von der lieblichsten Fülle eines unendlich blühenden Lebens.“ (In derselbe: Sämtliche Werke. Erster Band, a. a. O., S. 234.)

Werk der mittelalterlichen Literatur, den *Roman de la Rose* –, beherrscht das ganze Buch und drängt das Kreuz zunächst in den Hintergrund. Bis es, im zweiten Teil des Romans, im Salon der Residenz, Rosa selbst wiederum ist, die im Tableau – freilich ästhetisch-theatralisch nur, wie es der von Eichendorff so scharf kritisierten Mode einer katholisierenden Romantik entsprach – das Kreuz über sich hochhält.

Dem strahlenden Ritter und Erzähler davor aber ist es bereits ernst damit. Wir sehen ihn, halb Rückenansicht, in geradezu Friedrichscher Perspektive davor knien – und diesem auch autobiographisch geschwängerten Wink mit dem Zaunpfahl auf die Richtungsänderung des Lebens in der Residenz wird denn auch Folge geleistet. Wir sehen, wie in der weiteren Folge des Romangeschehens dann das Kreuz zunehmend obenan zu stehen kommt, mahrend wie triumphierend: ob nun einsam herausgehoben als von den letzten Strahlen der Sonne beleuchtetes Gipfelkreuz, oder auf der Figurengruppe des Grabsteins von Friedrichs Eltern, die Schlange erdrückend, die sich um eine üppige Frauenfigur schlingt, oder eben auch „auf den schlichten Altar gestellt“, Friedrich auf den Knien davor und in „geistliche Betrachtung“ (AuG, 201; 266) und Gebet versunken.

Es ist nun Rosa, die Schritt um Schritt in den Hintergrund des Romangeschehens tritt. Und so präsentiert sich schließlich auch der Ausgang des Werkes nach diesem Turnier der Symbole wie eine Inversion des Romanbeginns um den geistigen Mittelpunkt des Altares einer Klosterkirche nun; Rosa ist vom Kreuz wie aus dem Sattel gestochen: Als der Mönch Friedrich nach seinem Gebet vor dem Altar der Klosterkirche aufsteht und sich umsieht, wird die verschleierte Büsserin aus der Residenz, Rosa eben, in Ohnmacht fallen und vom Schauplatz wegetragen werden. Dieser dezent verschlüsselten, zart angerissenen Gravitationslinie einer Lebensentwicklung auf dem Koordinatenfeld seiner zentralen Symbole entsprechen aber durchaus auch die Lineamente der explizit entwickelten religiösen Erziehung des Helden – in der bewussten Selbstverantwortung der religiösen Entscheidung des Grafen, die uns im Roman dann live vorgeführt wird, ebenso wie in den zahlreichen Rückblicken auf eine durchaus problematische religiöse Erziehung in der Kindheit Friedrichs. Dass die Geschichten der Heiligen wie im Besonderen das große Bilder-Buch der Bücher die Helden des Romans auf ihren Wegen zurück zu ihrer innersten Natur und eo ipso Gott die Richtung weisen, sollte so nicht überraschen – als herausragendes Leseerlebnis des jungen Friedrich etwa wird in *Ahnung und Gegenwart* Tiecks *Leben der Heiligen Genoveva* genannt, das mit seinen durch die Gebrüder Riepenhausen illustrierten Bildern noch auf den erwachsenen Grafen seine ungebrochene Faszination ausübt. Aber wer denn sonst als die Heiligen setzen die Messlatte für den esprit de conduite chretienne? Offenbaren uns diese doch die ewigen „Muster“ (AuG, 49) und „Vor-Bilder“ für den Umgang mit Gott und den Menschen. Und selbstverständlich das große Vorbild des Allerheiligsten unter allen durchs Irdische wandelnden Heiligen nicht ausgenommen und obenan. Und so steht denn auch an der Anfangsentwicklung Friedrichs die „Leidensgeschichte Jesu“ (AuG, 55), die das Kind gegen ihre periodische Zerstückelung (AuG, 55) durch den Hofmeister und als Antidosis gegen seine aufgeklärten Herbarien der Tugend mit flammender Begeisterung in einem Zuge durchliest.

„Das Gebetbuch“ liegt neben Friedrich „noch halb aufgeschlagen“, als er später von seinem Bruder Rudolf verlassen wird (AuG, 247). Und so ist die Heilige Schrift schließlich dann auch die rechte Lektüre und Arznei, auf die der Graf später selbst als Erzieher und Umerzieher Erwins in sprechender Geste zurückgreift, um damit seine faszinierende Erfahrung zu machen, ein Rückblick zugleich wohl auch auf die eigenen Erfahrungen der Jugend:

„Alle Morgen, wenn die Natur in ihrer Pracht vor ihnen ausgebreitet lag, saß er mit ihm im Garten und machte ihn mit dem großen und wunderreichen Lebenswandel des Erlösers bekannt und fand, ganz dem Gange der Zeit zuwider, das Gemüt des Knaben weit empfänglicher für das Verständnis des Wunderbaren als des Alltäglichen und Gewöhnlichen.“ (AuG, 75)

Eine Zwischenbilanz im dritten Buch des Romans markiert klar, dass die *navigatio vitae* seines Helden längst die Heimreise angetreten hat:

„Jetzt stand er an demselben Orte, wo er begonnen, wie nach einem mühsam beschriebenen Zirkel, frühzeitig an dem andern, ernstem und stillern Ende seiner Reise und hatte keine Sehnsucht mehr nach dem Plunder hinter den Bergen und weiter. Die Poesie, seine damalige süße Reisegefährtin, genügte ihm nicht mehr, alle seine ernstesten, herzlichsten Pläne waren an dem Neide seiner Zeit gescheitert, seine Mädchenliebe mußte, ohne daß er es selbst bemerkte, einer höheren Liebe weichen, und jenes große, reiche Geheimnis des Lebens hatte sich in ihm endlich in Gott gelöst.“ (AuG, 209)

Eichendorff stellt seinen großen Helden die Himmelsleiter der Liebe nur auf, um sie über diese hinauszuführen. Speziell Friedrich wird diese gipfelstürmende Entwicklung nehmen: „Er hatte Rosa“, heißt es – und sie steht wohl auch für die weltliche Pracht und ihr Reich allgemein –, „längst aufgegeben. Seine Phantasie, die Liebeskupplerin, war seitdem von größern Bildern durchdrungen, alle die hellen Quellen seiner irdischen Liebe waren in *einen* großen ruhigen Strom gesammelt, der andere Wünsche und Hoffnungen zu einem andern Geliebten trug.“ (AuG, 228) Der wie ein Topos sich durch den Roman ziehende Gegensatz zwischen Rose und Kreuz und ihre gestörte Harmonie werden nach langem Tauziehen am Ende dieser Entwicklung wieder in den rechten Ordo gebracht, um in der Coda des Romans – auf dem Klosterberg und Felsen der Kirche wie auf dem Hintergrund einer in Unendlichkeitsmetaphern sich verlierenden Ausfahrt von Leontin und Julie – innerlich förmlich auszujubeln.

Mahnend allerorts stehen die Kreuze am Wege dieser Heimkehr: schon von allem Anfang an, im Eingangsbild, wie Caspar David Friedrichs *Kreuz an der Ostsee* (1808)⁷⁸ inmitten „des Wirbels“ der Donau auf jenem „seltsam geformten Fels“ und „in seiner heiligsten und größten Bedeutung“ hervortretend (AuG, 14), wie es heißt; theatralisch dann im Salon der Residenz von Rosa hoch- und hineingehalten in den gestirnten Himmel über ihr, in der zauberhaften Allegorie des Tableaus (AuG, 121); als noch einzig beleuchtetes Gipfelkreuz über dem Stammschloss des Helden, im Abendrot funkelnd

78 Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. München 1973, S. 96 f.

(AuG, 232) und wie eine literarische Hommage abermals auf *Das Kreuz im Gebirge* (1808)⁷⁹ Caspar David Friedrichs, wie als jenes schon angesprochene, „einfache Kreuz“ auf dem Altar schließlich in der Kapelle, das da mitten im Kriege Lot und Richtzeichen für den Helden des Romans abgibt. Es geschieht vor unseren Augen, dass sich die Standortbestimmung des bloßen „Sängers vom Venusberge“ unter den platten „Philistern“ und korrumpierten „Theatermachern“ wie seine Rückbesinnung auf das christliche Erbe herausprozessiert. *Ahnung und Gegenwart* veranschaulicht diesen einzigartigen Kairos der deutschen Geschichte, wie sich da eine Romantik, von der Zeit gefordert, zu ihrer Sezession aus der leichtsinnigen Sphäre der Salons und seiner kindisch-träumerischen Unverbindlichkeiten durchzuringen vermag und auch zu greifen beginnt: tätig wird und – in der Feuerprobe des Krieges und im Kreuzzug gegen den gottlosen welschen „Erzfeind“ – auch wahrhaft christlich. In sprechender Geste führt uns Eichendorff, an der Klimax dieser Entwicklung, seinen Helden Friedrich als „Anführer“ auf der Alpenfestung im Tiroler Abwehrkampf gegen die Franzosen vor: Die Szene spielt in einer „Kapelle“ (AuG, 201) „auf einem altfränkischen Schlosse“, das „an einem Abhänge des Gebirges“ steht, von „allen Bewohnern“ „aus Furcht vor Freund und Feind feigherzig verlassen“ (AuG, 200):

„Ein einfacher Altar war dort aufgerichtet, mehrere alte Heiligenbilder auf Holz hingen an den Wänden umher, auf dem Altare stand ein Kruzifix. Er kniete vor dem Altare nieder und dankte Gott aus Grund der Seele für den heutigen Tag. Darauf stand er neugestärkt auf und fühlte die vielen Wunden kaum, die er in dem Gefechte erhalten. Er erinnerte sich nicht, dass ihm jemals in seinem Leben so wohl gewesen. Es war das erste Mal, daß es ihm genügte, was er hier trieb und vorhatte. Er war völlig überzeugt, daß er das Rechte wolle, und sein ganzes voriges Leben, was er sonst einzeln versucht, gestrebt und geübt hatte, kam ihm nun nur wie eine lange Vorschule vor zu der sichern, klaren und großen Gesinnung, die jetzt sein Tun und Denken regierte.“ (AuG, 201)

Und so ist es nur noch ein kleiner, letzter konsequenter Schritt, dass sich dieser Durchbruch der Religion in Friedrich schließlich auch in der Wahl einer entsprechenden Lebensform Ausdruck verschafft. Es ereignet sich in der Zurückgezogenheit des alten Waldschlosses, dass sich die Nebelschleier über seinem Leben wieder verziehen: „In Friedrich“, heißt es,

„entwickelte diese Abgeschiedenheit endlich die ursprüngliche, religiöse Kraft seiner Seele, die schon im Weltleben, durch gutmütiges Staunen geblendet, durch den Drang der Zeiten oft verschlagen und falsche Bahnen suchend, aus allen seinen Bestrebungen, Taten, Poesien und Irrtümern hervorleuchtete. Jetzt hatte er alle seine Pläne, Talentchen, Künste und Wissenschaften unten zurückgelassen und las wieder die Bibel, wie er schon einmal als Kind angefangen. Da fand er Trost über die Verwirrung der Zeit, und das einzige Recht und Heil auf Erden in dem heiligen Kreuze. Er hatte endlich den phantastischen, tausendfarbigen Pilgermantel abgeworfen, und stand nun in blanker Rüstung als Kämpfer Gottes gleichsam

79 Ebd., S. 76 f.

an der Grenze zweier Welten. Wie oft, wenn er da über die Täler hinaussah, fiel er auf seine Knie und betete inbrünstig zu Gott, ihm Kraft zu verleihen, was er in der Erleuchtung erfahren, durch Wort und Tat seinen Brüdern mitzuteilen.“ (AuG, 263)⁸⁰

Der „Prior“ (AuG, 266) eines „Klosters auf einem Berge“ (AuG, 263) – und wohl auch dem ‚Felsen der Kirche‘ – wie „der so eigentlich ohne alle Bildung und doch so hochgebildete“ „alte, fromme Geistliche“ und Seelsorger Romanas „vom Dorfe“ (AuG, 175), „ein frommer und erleuchteter Mann, der besonders auf der Kanzel in seiner Begeisterung, gleich einem Apostel, wunderbar und altertümlich erschien“ (AuG, 266), stehen diesen geistlichen Betrachtungen Friedrichs Pate, und so festigen sich in ihm endgültig die Prioritäten seines Lebens. Wir wissen, die Forschung will aus guten Gründen das große Vorbild Clemens Maria Hofbauers dahinter sehen: Nichts spricht gegen die Faszinationskraft, die dieser Heilige jener Tage, dem Eichendorff persönlich so nahe stand, auf ihn ausübte: „Friedrich schied nie ohne Belehrung und himmlische Beruhigung von ihm, und mochte sich bald gar nicht mehr von ihm trennen. Und so bildete sich denn sein Entschluss, selber ins Kloster zu gehen, immer mehr zur Reife.“ (AuG, 266) Und so schließt diese Vita konsequent denn auch in der Gotttrunkenheit einer frommen und heiteren Seele ab; es ist das letzte Bild in diesem Roman und seine Coda zugleich: *Inquietum est cor nostrum, donec requiescat, Domine in Te*: „Beruhigt und glücklich“ tritt Friedrich „in den stillen Klostergarten hinaus.“ (AuG, 279)

Ahnung und Gegenwart ist somit selbst ein deutschnazarenisches Denkmal einer, wie Heide-Lore Schäfer ganz richtig feststellte, „christlichen Transzendentalpoesie“ und Hieroglyphenkunst, geschaffen im Einklang mit einem der Malerei und bildenden Kunst seiner Zeit so wahlverwandten Selbstverständnis, dem Eichendorff wiederholt so kristallinen Ausdruck verliehen: „Wenn nun aber die Religion“, sagt er in *Die geistliche Poesie in Deutschland*

„nicht einseitig diese und jene Anlage, sondern den ganzen Menschen, also auch Phantasie und Gefühl, deren Ausdruck eben die Poesie ist, gleichmäßig in Anspruch nimmt, so ist gar nicht abzusehen, warum der Mensch gerade in seinem Innerlichsten auf jene mächtige Schwinge verzichten, aus dem wunderbaren Instrument, über das der Finger Gottes gleitet, eine Seite herausnehmen, und so die ursprünglich vorgesehene Harmonie muthwillig zerstören sollte. Diese Bedeutung der Poesie, als ein geheimnisvolles Organ zur Wahrnehmung wie zur Mittheilung der göttlichen Dinge, ist auch von jeher von der Kirche anerkannt worden, wie sie durch ihre Münster, ihre Musik, ihre Hymnen und Heiligenbilder zu allen Zeiten bekundet hat; ja der ganze äußere Cultus der Kirche selbst ist ein großes, bedeutungsvolles Kunstwerk.“⁸¹

So sind wir denn in der Apsis des Romans bei dem ewigen Licht jener *Botschaft eines Lebenden* angekommen, wie es Friedrich Heer uns einmal als die Quintessenz von Ei-

80 Erinnern wir uns an Schlegels nahezu gleichlautende Formulierung in *Philosophie des Lebens*. (PL, 77).

81 Joseph von Eichendorff: *Die geistliche Poesie in Deutschland*. In derselbe: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe, Band VIII, a. a. O., S. 122.

chendorffs ganzem Schaffen so mustergültig herausdestilliert hat. Es gehe bei Eichendorff, schreibt er, „für den Menschen um eine einzige wesentliche Frage. Eichendorff selbst lässt sie fett drucken“⁸²: „*Wie aber könnten wir in unserer Zeit heilig werden?*“ Ebenfalls durch großartige Entsagung. Bei uns würde aber die körperliche Züchtigung durch Geißeln, Fasten usw. wenig fruchten, oder doch keineswegs genügen:

„*Wir* haben andere Laster zu brechen: Hochmut, Dünkel des Wissens etc. etc. – Die Liebe und Demut ist es, die uns nottut. Die Aufgabe ist jetzt eine andere geworden, als sie im Mittelalter war. Damals war der Glaube noch stark und allgemein, und es galt nur, die überwiegende Sinnlichkeit zu brechen. Jetzt dagegen ist der Zweifel in die Welt geworfen, wir können ihn nicht ignorieren; da hilft das einsiedlerische Zurückziehen nichts, gleichwie etwa der Vogel Strauß dadurch, dass er den Kopf unter die Flügel steckt, darum dem Feinde nicht entgeht. Es ist daher jetzt mehr ein geistiges Ringen mit der geistigen Welt in uns und außer uns. Wir müssen nach außen entgegentreten den bösen Elementen. Dazu gehört nicht weniger Mut, als die alten Heidenbekehrer hatten.“⁸³

„Zu diesem Gefechte“ und dieser „Abwehr“, schließt er den Gedanken, „gehören aber dieselben Waffen, die der Gegner führt, sonst ist man vorweg verloren: Philosophie gegen Philosophie etc. etc.“⁸⁴

Es sind dies Eichendorffs Worte aus den letzten Blättern seines Lebens überhaupt, das also wörtlich wie bildlich Letzte, was er zu sagen sich noch genötigt fand und das „etc. etc.“ markiert ihren fragmentarisch gebliebenen Charakter. Eichendorff war über die Einleitung der von Heinrich Förster (1799 – 1881), dem Fürstbischof von Breslau, angeregten Lebensbiographie der Heiligen Hedwig nicht hinausgekommen. Sie, die Patronin Schlesiens, bringt noch einmal den Gedanken der Heiligung des Lebens, wie er sich schon in seinem Jugendroman *Ahnung und Gegenwart die Bahn gebrochen* hatte, zu förmlich testamentarischer Deziertheit:

„Wir sind in der neuesten Zeit überall bemüht, den berühmten Kriegshelden, Staatsmännern, Gelehrten und Künstlern würdige Denkmale zu errichten. Ein löblicher Eifer: denn es ist ganz recht, das Große und Schöne dankbar in dem Angedenken der nachfolgenden Geschlechter zu bewahren. Fassen wir aber die Geschichte, wie billig, in ihrer höchsten und am Ende einzig gültigen Bedeutung, als Vorschule nämlich und Erziehung des Menschengeschlechts für seine Endbestimmung eines jenseitigen höheren Daseins, so wird sich hienieden groß und klein, Lob und Tadel vielfach anders stellen als in dem Geräusch der alltäglichen Gegenwart. Wir werden dann erkennen, daß bei weitem das meiste, was jene Heroen getan und erstrebt, jenen Entwicklungsgang nur indirekt gefördert, ja häufig sogar retardiert hat, indem sie eine falsche Selbstgenüge und Vergötterung der bloßen Menschenkraft herbeiführten. Wir werden daher ohne Zweifel denjenigen Helden, welche *unmittelbar* für den höchsten Zweck durch Beispiel, Tat und Lehre gewirkt und nicht selten

82 Friedrich Heer, *Die Botschaft eines Lebenden*, a. a. O., S. 83 f.

83 Joseph von Eichendorff: *Die Heilige Hedwig*. Einleitung. In derselbe: *Werke in fünf Bänden*; Band V: *Politische und historische Schriften – Streitschriften*. München (o.J.), S. 392–404, 521–530; S. 402 f.

84 Ebd.

ihr Leben darangesetzt haben, ganze verlorene Völker dem Himmel zuzuwenden, zu noch viel größerem Dank verpflichtet sein. Diese Heroen aber sind die *Heiligen*.

Wir wissen recht gut, dass seit der Reformation in Deutschland ein grobes Vorurteil, ja aus lauter Vernunftglauben eine höchst unvernünftige Abneigung gegen die Verehrung der Heiligen herrschend geworden. Das ist, um nicht ungerecht zu sein, menschlicherweise wenigstens sehr begreiflich. Denn die Reformation brach mit dem Mittelalter, mit seiner Kirche und ihren tausendjährigen Traditionen, und folglich vor allem auch mit den leuchtenden Streitern und Vorbildern dieser Kirche. Dazu kam der gewöhnliche Kriegsgebrauch so aufgeregter Zeiten, dass beide Parteien übertreiben und einander unerhörte Schwärmereien oder Missbräuche andichten: was, namentlich in betreff der idealen Heiligenverehrung, dem gemeinen Menschenverstande bei weitem fasslicher und glaubhafter erscheinen musste als die Wahrheit. Die gegnerischen Philosophen wollten durchaus ein sogenanntes Urchristentum, das niemals gewesen, die Poeten aber, um nicht etwa des katholischen Aberglaubens verdächtig zu werden, brachten in die Stelle der Heiligen einen ganzen Parnass heidnischer Götter und Helden, als gelte es wieder, Troja oder die Thermopylen, anstatt die Engpässe zum Himmelreich, zu stürmen. Auch die faule Kunst des Ignorierens wurde von den Gebildeten damals schon wacker geübt: sie *wollten* von den Heiligen so lange nichts wissen, bis sie wirklich von ihnen nichts mehr wussten. Die arglosen gewohnheitsselligen Massen aber glauben zuletzt alles, was die Gebildeten wollen. Und so wurden denn allmählich in dem Andenken des Volks die alten Traditionen verwischt und die abgedankten Heiligen in die große Rumpelkammer des finsternen Mittelalters geworfen; und es ist ebenso kurios als natürlich, dass man jetzt in protestantischen Gegenden auf die Frage um die Bedeutung der noch zerstreuten trümmerhaften Heiligenkapellen von den Bauern häufig die Antwort erhält: Das sei noch aus der katholischen Heidenzeit.⁸⁵

„O könnt' ich alles Große wecken“, fuhr er [Friedrich] dringender fort, „was in dir verzweifelt und gebunden ringt! Hast du doch selber erzählt, daß dich alle wissenschaftliche Philosophie nicht befriedigte, daß du darin Gott und dich nie erkanntest. So wende dich denn zur Religion zurück, wo Gott selber unmittelbar zu dir spricht, dich stärkt, belehrt und tröstet!“ – „Du meinst es gut“, sagte Rudolf finster, „aber das ist es eben in mir: ich kann nicht glauben. Und da mich denn der Himmel nicht mag, so will ich mich der Magie ergeben. Ich gehe nach Ägypten, dem Lande der alten Wunder.““ (AuG, 277)

Wenn wir uns die Analyse dieser Beziehung Friedrichs zu seinem (verlorenen) leiblichen Bruder so lange zurückbehalten haben, so geschah dies nicht ohne Absicht: Denn während sich die Wege der „auf hundert Meilen“ „ewig redlichen Gesellen“ Friedrich, Leontin und Faber als „eines Fels verschiedene Quellen“ teilen (AuG, 276), fällt Rudolf aus dieser also eng verschworenen Herzensgemeinschaft ja geradezu demonstrativ heraus. Er ist der sich Abspaltende, der Einzelgänger, Isolierte, von allem Anfang an. Der Weg seiner zusehenden Verwilderung und Verirrung wird somit nur konsequent zu Ende geführt, wenn er schließlich von seinem Bruder Abschied nimmt und „mit großen

85 Ebd., S. 393 f.

Schritten in den Wald“ hineingeht: „Sie sahen ihn nicht mehr wieder“ und „bedauerten den unglücklich Verwirrten.“ (AuG, 278)

Diese Irrung und Wirrung des philosophischen Denkens, die der von seiner hohen Kunst abgefallene Maler in seiner späteren Lebensentwicklung repräsentiert, ist vielfältig vorbereitet: Alle Philosophen des Romans werden letztlich, Thema in Variationen, in der Irre enden – und es sind ihrer nicht wenige.

Da ist zunächst zu erinnern an jene Nebenfigur, an der die speziell philosophische Ingredienz des Romans sozusagen in Reinform zur Objektivierung gerinnt: an den nicht weiter mit Namen genannten „seltsam irrenden Ritter“. (AuG, 77) Wie alle Philosophen in *Ahnung und Gegenwart* macht er keine sonderlich glückliche Figur: Eichendorffs Situationskomik kennt kein Erbarmen, wenn er uns vorweg erst einmal als ein „Ritter von der traurigen Gestalt“ (AuG, 68) vorgeführt wird: als „höchst seltsame Figur“, „ein hagerer Mensch [...] in einem langen weißen Mantel“ auf seiner „Rosinante“: „einem hochbeinichten Schimmel, der den Kopf fast auf die Erde hängen ließ.“ (AuG, 68) Die Bauern, an die er „im Tone einer Predigt Befehle“ austeilt, nehmen ihn denn auch gar nicht ernst, ja haben ihren Spaß daran. Und so stellt ihn denn auch Herr v. A. seinen verwunderten Gästen entsprechend vor: „Das ist ein armer Edelmann, der vom Stegreif lebt, ein irrender Ritter, der von Schloß zu Schloß zieht, und uns besonders oft heimsucht, ein Hofnarr für alle, die ihn ertragen können, halb närrisch und halb gescheit.“ (AuG, 69)

Im darauffolgenden Gespräch über die „Erziehung der Kinder“ mit Julies Tante, der Schwester des Herrn von A., – also „Aufklärung, Bildung und feine Sitten usw.“ (AuG, 70) führen „das hohe Wort“ (AuG, 70) – wird dem Leser auch schon die Probe aufs Exempel dafür nachgereicht. Denn gerade als die vorwitzige und siebengescheite Tante die Gelegenheit ergriffen hatte, „ihren Geist vor den beiden Fremden glänzen zu lassen“ (AuG, 70) und sich „in ihren Redensarten eben am wohlsten gefiel, fuhr“ der irrende Ritter „höchstkomisch mit Wahrheiten darein, die aber alle so ungewöhnlich und abenteuerlich ausgedrückt waren, dass Friedrich und Leontin nicht wußten, ob sie mehr über die Schärfe seines Geistes oder über seine Verrücktheit erstaunen sollten.“ (AuG, 70) Seine Verteidigung auf die strafenden Blicke der Hausherrin hin mündet schließlich in „einen philosophischen Bombast von Unsinn“ und er bricht „endlich selber in ein albernes Gelächter aus.“ (AuG, 70)

Auch wo wir, sporadisch, dieser Marionettenfigur des „seltsamen, irrenden Ritter[s]“ (AuG, 77) im Roman später begegnen, ist ihr Auftritt urkomisch – in eckigen, stets von der Normalität ausscherehenden Choreographien vorgeführt. Abermals führt die Situationskomik Regie, als Leontin und Viktor ihn wiedersehen – „in der Ferne auf seinem Gaule über ein Ackerfeld hinwegstolpern“ (AuG, 77). Reichlich grotesk ist auch die Szene, in der Friedrich, Leontin und Viktor – „den Ritter von der traurigen Gestalt in ihrer Mitte“ – der Einladung der Tante auf ihr Jagdschloß folgen. Die Jäger haben sein „baufälliges Pferd mit einem Baldachin von grünen Zweigen und jungen Bäumchen besteckt [...] so daß er gleich Münchhausen, wie unter einer Laube“ (AuG, 81) ritt. Die Persiflage auf den Selbstdenker, der sich am eigenen Schopfe aus dem Sumpfe seiner

Vernunft zieht, ist evident. Als er des von Viktor arrangierten Maskenzuges ansichtig wird, nimmt er, „von einer sonderbaren Furcht überfallen“, „Reißaus“ und versteckt sich (AuG, 83), ehe er dann dennoch in das Spektakel einbezogen wird. Gespenstig ist aber auch sein Abgang von der „Pantomime“ dort, nach einem „wahnsinnigen“ „Walzen“ mit dem „pudelnährischen“ Viktor (AuG, 83 f.): Wir sehen ihn „voll Zorn und Angst“ schließlich „auf seinem Pferde mitten in der mondhellen Nacht über die Felder fliehen.“ (AuG, 84)

Später, als ihm der über beide Ohren verliebte Leontin dann auf seinen Irrzügen zufällig wieder einmal über den Weg läuft, schießt sogar seine vertrackte Philosophie selbst zu Kristall. Der Irrsinn potenziert sich nun selbst im linguistischen Kalauer. Wir wollen das so alles andere als sokratische Zwiegespräch der beiden daher unverkürzt wiedergeben:

„Aber“, sagte er [Leontin] endlich zu dem Ritter, „wird Euch denn niemals bange auf Euren einsamen Zügen? Was macht und sinnt Ihr denn den ganzen Tag?“ – „Ich suche den Stein der Weisen“, erwiderte der Ritter ruhig. Leontin mußte über dieser fertigen, unerwarteten Antwort laut auflachen. „Ihr seid irrisch in Eurem Verstande, daß Ihr so lacht“, sagte der Ritter etwas aufgebracht. „Eben weil die Leute wohl wissen, daß ich den Stein der Weisen wittere, so trachten die Pharisäer und Schriftgelehrten darnach, mir durch Reden und Blicke meine Majestät von allen Seiten auszusaugen, auszuwalzen und auszudreschen. Aber ich halte mich an das Principium: an Essen und Trinken; denn wer nicht ißt, der lebt nicht, wer nicht lebt, der studiert nicht, und wer nicht studiert, der wird kein Weltweiser, und das ist das Fundament der Philosophie.“ – So sprach der tolle Ritter eifrig fort, und gab durch Mienen und Hände seinen Worten den Nachdruck der ernsthaftesten Überzeugung. Leontin, den seine heutige Stimmung besonders aufgelegt machte zu ausschweifenden Reden, stimmte nach seiner Art in denselben Ton mit ein, und so führten die beiden dort über die ganze Welt das allerseltsamste und unförmigste Gespräch, das jemals gehört wurde, während es ringsumher schon lange finster geworden war. Der Ritter, dem ein so aufmerksamer Zuhörer etwas Seltenes war, hielt tapfer Stich, und focht nach allen Seiten in einem wunderlichen Chaos von Sinn und Unsinn, durch das oft die herrlichsten Gedanken durchblitzten. Leontin erstaunte über die scharfen, ganz selbsterschaffenen Ausdrücke und die entschiedene Anlage zum Tiefsinn. Aber alles schien wie eine üppige Wildnis, durch den lebenslangen Müßiggang zerrüttet und fast bis zum Wahnwitz verloren.

Zuletzt sprach der Ritter noch von einem Philosophen, den er jährlich einmal besuche.“ (AuG, 99 f.)

Der Verdacht des Lesers fällt dabei natürlich sofort auf Rudolf. Aber auch der starke Abgang dieses Begriffsritters liest sich dann wie eine einzige Grotteske: „Endlich brach der Ritter auf. [...] Der Ritter stolperte nun auf seiner Rosinante langsam über die Heide hinab, und unterhielt sich noch immerfort mit Leontin mit großem Geschrei über die Philosophie, während er schon längst in der Nacht verschwunden war.“ (AuG, 100) Aber noch einmal wird er von Eichendorff, am Ende des Romans, im Blitzlicht eines halben Satzes vor den Vorhang geholt: Diesmal ist es Faber, der ihn, auf der Suche nach Leontin, auf dem „verzauberten“ Berg wiederentdeckt: als „eine Figur mit breitem Mantel und

Krone auf dem Haupte, wie der Metallfürst“, „oben“ „auf einer Felsenspitze“ sitzend und ihm „grämlich nicht den Weg weisen“ wollend. (AuG, 269) Dort lässt Eichendorff ihn denn auch sitzen.

Die exakte philosophische Zuordnung der Figur ist sicher bewusst offengelassen, es geht ja, wie überall in diesem Roman, primär um das Typische, Beispielhafte ihrer Erscheinung. In seiner Lebensform und als Gesell Viktors, des „Theologen“ (AuG, 68) auf dem Gute des Herrn von A., erinnert er uns zuweilen natürlich an mittelalterliche Zustände der Scholastik: der philosophische Schlagaustausch mit der „Tante“ (der Frühaufklärung) wie der spanische Firnis dieses Don Quixote auf seiner „Rosinante“ wiederum lässt an nachscholastische Zustände einer (Jesuiten-)Philosophie denken, wie sie womöglich Eichendorff selbst noch nicht ganz fremd gewesen waren. Der Streithandel des irrenden Ritters mit der Tante ist im Übrigen auch insofern philosophisch erzählig, als er auch deren totale „Vernunft“-Fixierung und platten Utilitarismus ans Licht bringt. Fast könnte man einen kleinen Nicolai, Knigge oder auch Fichte dahinter persifliert sehen; dass Eichendorff dabei diese Philosophie in den Weiberrock steckt, spräche ebenso dafür wie die angedeutete französische Herkunftsbestimmung ihrer pädagogischen Planwirtschaft. Das Bedauern der Tante indes, die ihr zur Erziehung anvertraute Julie „nicht frühzeitig in die Residenz in irgendein Erziehungshaus geschickt zu haben, wo allein junge Frauenzimmer das gewisse Etwas erlernten, welches zum geselligen Leben so unentbehrlich sei“ (AuG, 70), kann Friedrich selbstverständlich nicht teilen. Das sei gerade die verkehrte Erziehungsphilosophie:

„In jenen berühmten Instituten wird durch Eitelkeit und heillose Nachahmungssucht die kindliche Eigentümlichkeit jedes Mädchens nur verallgemeinert und verdorben. Die arme Seele wird nach einem Modelle, das für alle passen soll, so lange dressiert und gemodelt, bis am Ende davon nichts übrigbleibt, als das leere Modell. Ich versichere, ich will alle Mädchen aus solchen Instituten sogleich an ihrer Wohlerzogenheit erkennen, und wenn ich sie anrede, weiß ich schon im voraus, was sie mir antworten werden, was für ein Schlag von Witz oder Spaß erfolgen muß, was sie für kleine Lieblingslaunen haben usw.“ (AuG, 70 f.)

Und so führen denn im Roman alle Erziehungsstrategien und Heiratspläne der Tante ad absurdum; Julie kann ihren Hindernislauf durch die allseits aufgespannten Fallstricke der Vernunft bravourös absolvieren; alle die Pläne und Kurzschlüsse der Überbesorgten werden an ihrer einfach nicht umzubringenden Natur und Herzenswahl zuschanden. Und so es ist zu guter Letzt doch Leontin, der Romantiker und ungestüme Ausbund der wahren Freiheit und Eigentümlichkeit par excellence, der die in ländlicher Abgeschiedenheit zur Frau Herangereifte und selbst gebändigt durch die so unpräzise Kraft ihrer Sittlichkeit als Braut heimführen wird dürfen.

Einem von Eichendorff nicht weniger genüsslich karikierten Parallelstück zu dieser schon etwas verstaubt neuklugen Rosskur der Vernunft begegnen wir schließlich auch in Friedrichs wie Rudolfs Hofmeister, einem „aufgeklärten Mann“, wie es zu Recht heißt

(AuG, 54), da er sich ja auch folgerichtig danach benimmt – man ist mit Paul Stöcklein⁸⁶ versucht anzunehmen, dass da auch einiges von Eichendorffs eigenen Jugenderinnerungen an seinen Erzieher Heinke nachschwingt, doch wäre durchaus auch wieder an den esprit de conduite des Oberhauptmanns Freiherrn Adolph von Knigge zu denken. Allein die Geste, mit der er dem Jungen die Märchen-Flausen der Romantik auszutreiben versucht, spricht für sich – „der gehörnte Siegfried“, „die Magelone, Genoveva, die Haimonskinder und vieles andere“ werden in dessen Sündenregister genannt. (AuG, 53) Der Hofmeister sucht sie dem Jungen mit der „pädagogischen Fabrik“ von Campes Kinderbibliothek (AuG, 55) zu ersetzen. „Da erfuhr ich denn“, heißt es, „wie man Blumen steckt, sich selber Regenschirme macht, wenn man etwa einmal, wie Robinson, auf eine wüste Insel verschlagen werden sollte, nebstbei mehrere zuckergebackene, edle Handlungen, einige Elternliebe und kindliche Liebe in Scharaden.“ (AuG, 54) Ersetzt also, um es mit einem Wort zu sagen, mit einer stinklangweiligen Lektüre und einer zu bloßen Umgangsregeln degenerierten Religion, würden nicht einige Wunderblumen von Claudius und die in fiebrhafter Selbstlektüre sich angeeignete, „unzerstückelte“ „Leidensgeschichte Jesu“ (AuG, 55) aus diesem „farb- und geruchlosen, zur Menschheitsaat umgepflügten Boden“ (AuG, 55) sprießen und dafür reichliche Entschädigung bieten.

Der Verdacht also, dass für Friedrichs Bruder Rudolf genau dieser Hofmeister einer glücklicheren Entwicklung die Wege verbaut hatte, lässt sich kaum von der Hand weisen. Noch dessen späte Rückerinnerung an ihn lässt reichlich bittere Vorwürfe aufkeimen:

„Am wenigsten aber wollte mir das sogenannte gewisse Etwas in Gesellschaften anpassen, wobei ich mich denn immer sehr schlecht und zu allgemeiner Unzufriedenheit präsentierte. Mir war dabei das Verstellen und das zierliche Niedlichtun der Vormünderin und des Hofmeisters unbegreiflich, die immer auf einmal ganz andere Leute waren, wenn Gäste kamen. Ja, ich erinnere mich, dass ich den letzteren einige Male, wenn er so außer dem gewöhnlichen Wege besonders klug sprach, hinten am Rock zupfte und laut auflachte, worauf ich denn jedes Mal mit drohenden Blicken aus dem Zimmer verwiesen wurde. Mit Prügeln war bei mir nichts auszurichten, denn ich verteidigte mich bis zum Tode gegen den Hofmeister und jedermann, der mich schlagen wollte.“ (AuG, 245 f.)

Mit diesem irrenden Ritter und Hofmeister nun verzahnt sich die erheblich koloritreicher angelegte und gleichsam in mehreren Schichten aufgetragene Figur Rudolfs, als die auf den ersten Blick philosophische Zentralfigur des Romans. Auch er ist – als Kompositfigur wie alle Figuren Eichendorffs – nicht bloß realistisch festzulegen, sondern ist Phänotyp und lässt so, von seiner schon oben ausgelegten Malkunst einmal abgesehen, mehrere plausible Auslegungen und Zuordnungen zu. In Rudolfs traumatisch gestalteter Kindheitsgeschichte hat die Forschung eine religionsphänomenologische Vorstufe seiner später philosophierenden Absonderung erkennen wollen. Man spricht vom protestantischen Charakter Rudolfs und beruft sich dabei wohl zu Recht auf Eichendorffs spätere literaturhistorische Schriften: *Das Düster-Rebellische, Finster-Störrische* (AuG, 50),

86 Paul Stöcklein: Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, a. a. O., S. 32 f.

chronische Protestieren liegt ihm schon von Kindheit an im Blut und macht, wie wir bereits sahen, auch seinem Hofmeister zu schaffen. Schon als Knabe irrt der Einzelgänger in den Wäldern herum und sein „wunderbar härteres Wesen“ (AuG, 241; 50 f.) kontrastiert augenfällig zum gefügigen Vorbild seines Bruders. Bis er sich eines Nachts vollends von seiner Familie – wie aus Deutschland davonmacht, um sich in Italien (dem Land der Renaissance und Machiavellis doch) erst einmal von einem „Freikorps“ anwerben zu lassen, worin es im übrigen – l'homme machine – ziemlich preußisch zugeht.

Insgesamt gesehen ist das Bild von Italien, in dem er sich bewegt, von einem bedenklichen Verfall der Sitten geprägt und wenig dazu angetan, den zutiefst Gefährdeten in geordnete Bahnen zu bringen. Rom ist als ein Sitz wüster Ausschweifungen gezeichnet, nicht als der Mittelpunkt der Christenheit. Seine eigene Lebensform dort – die eines Bohemiens und schließlich Zigeuners unter anderen herumzigeunernden Zigeunern – trägt wenig zur Korrektur dieses Bildes bei, sondern bestätigt vielmehr das Negativbild seiner völligen Verweltlichung: Der einzige Konnex zur Kirche wird dadurch hergestellt, dass Rudolf – ein gegenläufiger Zug zur Entwicklung Friedrichs – die dem Kloster geweihte (AuG, 250) Angelina entführt! Als Friedrich Rudolf nach den langen Jahren der Trennung unverhofft wiedersieht, ist die „Verwilderung“ (AuG, 241) seines Wesens daher nur noch weiter fortgeschritten. Die Spaltung ist ihm nun selbst ins Gesicht gezeichnet: „Eine Narbe über dem rechten Auge“ entstellt ihn seltsam (AuG, 241); sein „melancholisches“ (AuG 242) Gemüt erschwert den Umgang mit ihm, „sein Witz“ ist „scharf ohne Heiterkeit, wie Dissonanzen einer großen zerstörten Musik, die keinen Einklang finden können oder mögen.“ (AuG, 243) Bezeichnenderweise hält er sich nun vorzüglich unter Narren auf, zumal es, wie er sagt, doch auch „in der andern gescheiten Welt“ nicht anders zugehe. Auch dort sei die Welt schließlich auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen:

„Da steht auch jeder mit seinen besonderen, eigenen Empfindungen, Gedanken und Ansichten und Wünschen neben dem andern wieder mit seinem besonderen Wesen, und wie sie sich auch, gleichwie mit Polypenarmen, künstlich betasten und einander recht aus dem Grunde herauszufühlen trachten, es weiß ja doch am Ende keiner, was er selber ist oder was der andere eigentlich meint und haben will, und so muß jeder dem andern verrückt sein, wenn es übrigens Narren sind, die überhaupt noch etwas meinen oder wollen. Das einzige Tolle bei jenen Verrückten von Profession aber ist nur, daß sie dabei noch glücklich sind.“ (AuG, 243 f.)

Wird dieses subjektive Ausbrechen der eigenwilligen, ja geradezu störrischen Natur Rudolfs aus den vorgegebenen sozialen Ordnungsmustern also einerseits historisch zurückverfolgt und gibt so, je weiter wir in seine wie Angelinas Jugend zurückgehen, Rudolfs religiöse Grundierung zu erkennen, so ist die Verzahnung Rudolfs mit der unmittelbaren Gegenwart bereits ausgesprochen philosophisch gezeichnet. Dieser Übergang vollzieht sich dabei ebenso abrupt, wie er von Eichendorff meisterhaft an die große Wasserscheide Europas verlegt wird: Rudolf steht nach seinem Maler- und Angelina-Abenteuer „auf den letzten Gipfeln der Schweiz“, um „aus dem italienischen Glanze

nach Deutschland“ hinabzusehen – „wie das so ganz anders, still und ernsthaft mit seinen dunklen Wäldern, Bergen und dem königlichen Rheine dalag.“ (AuG, 253)

Es ist der letzte irreversible Bruch in seiner Entwicklung, den uns Eichendorff nun vor Augen führt, und wir sollten abermals die fein angerissene erkenntnistheoretische wie religionsphänomenologische Botschaft darin nicht überhören: Der darauf folgende Gewinn an Reflexion geht mit dem Verlust der Bildlichkeit Hand in Hand. Mit seiner Mal-„Kunst“, heißt es, „war es aus.“ (AuG, 253)

„Dagegen lockte mich nun bald die Philosophie unwiderstehlich in ihre wunderbaren Tiefen. Die Welt lag wie ein großes Rätsel vor mir, die vollen Ströme des Lebens rauschten geheimnisvoll, aber vernehmlich, an mir vorüber, mich düstete unendlich nach ihren heiligen, unbekanntem Quellen. Der kühnere Hang zum Tiefsinn war eigentlich mein angeborenes Naturell. Schon als Kind hatte ich oft meinen Hofmeister durch seltsame, ungewöhnliche Fragen in Verwirrung gebracht, und selbst meine ganze Malerei war im Grunde nur ein falsches Streben, das Unausprechliche auszusprechen, das Undarstellbare darzustellen. Besonders verspürte ich schon damals dieses Gelüst vor manchen Bildern des großen Albrecht Dürer und Michel Angelo. Ich studierte mit eisernem, unausgesetztem Fleiß alle Philosopheme, was die Alten ahneten und die Neueren grübelten oder phantasiierten. Aber alle Systeme führten mich entweder von Gott ab, oder zu einem falschen Gott.

Alles aufgebend und verzweifelt, daß ich auf keine Weise die Schranke durchbrechen und aus mir selber herauskommen konnte, stürzt‘ ich mich nun wütend, mit wenigen lichten Augenblicken schrecklicher Reue, in den flimmernden Abgrund aller sinnlichen Ausschweifungen und Greuel, als wollt‘ ich mein eigenes Bild aus meinem Andenken verwischen.“ (AuG, 253 f.)

Man identifiziert dabei unschwer die Versatzstücke der zeitgenössischen Philosophie in dieser Lebensbeichte, die Eichendorff dem leiblichen Bruder Friedrichs in den Mund legt, aber auch die Diagnose einer hartnäckigen Verdrängung, ja des förmlichen Tötungsversuches jenes Bildes, nach dem wir angelegt sind. Friedrichs Versuche, den Bruder dazu zu bewegen, den Dialog mit jenem Urbilde wieder aufzunehmen – doch wieder zu beten! – beschreiben dabei den neuralgischen Punkt einer Seelenlandschaft, die Gott und die alte Ordnung zu Grabe getragen hat, und sich nun selbst, wie später, „einsam auf dem beschneiten Feld“ stehen gelassen sieht. (AuG, 269) Eichendorff hat, lange vor Nietzsche, die Choreographie und Psychologie einer Gott-ist-tot-Bewegung skizziert, die ihm da live verfolgbar in der Entwicklung seiner zeitgenössischen Philosophie zu kommen wie abzurollen schien.

Indes – Rudolfs sagenhaftes weiteres Schicksal führt aus dem tödlichen Kreislauf und Amoklauf der Vernunft nicht mehr heraus. Als er – ein „Schreckbild“ und „Blendwerk der Hölle“ (AuG, 261) – in „schwarzer Rittertracht nebst Schwert und allem Zubehör“ (AuG, 257) endlich seinen Doppelgänger tötet, ist es für ihn längst zu spät, um daraus selbst eine Lebenskehr einzuleiten. Auch seine Einsiedler-Episode – als Parzifal unter negativen Vorzeichen? – hilft nicht mehr. Und wie er den Weg zu Gott nicht mehr zurückfinden kann, so ist auch der Kommunikationsbruch mit der Gesellschaft irreversibel. Der Prozess der Isolation wird situationskomisch grotesk auf die Spitze getrieben.

„Ich hätte nun wieder in die Welt zurückkehren können mit dem Schatze zum allgemeinen Nutzen und Vergnügen. Aber ich passe nirgends mehr in die Welt hinein. Die Welt ist ein großer, unermesslicher Magen und braucht leichte, weiche, bewegliche Menschen, die er in seinen vielfach-verschlungenen, langweiligen Kanälen verarbeiten kann. Ich taue nicht dazu, und sie wirft solche Gesellen wieder aus, wie unverdauliches Eisen, fest, kalt, formlos und ewig unfruchtbar.“ (AuG, 261)

Damit ist in Rudolf aber auch schon die letzte Station einer heillos verrannten Vernunft bezeichnet. Eichendorffs Lichtregie spielt wiederum alle Stücke: Den irren Streifzügen in die dunklen Wälder am Tage folgen die der Nacht: „Abends pflegte er häufig bis tief in die Nacht auf seiner Sternwarte zu sitzen und die Konjunkturen der Gestirne zu beobachten. Eine Menge astrologischer Bücher lag dabei um ihn her, aus denen er Verschiedenes aufzeichnete und geheimnisvolle Figuren bildete.“ (AuG, 265) Und so endet denn auch seine Geschichte mit unerbittlicher Konsequenz im Abgrund. Der gutgemeinte Ratschlag seines Bruders, sich nicht so fürchterlich in sich selbst zu versenken, wie dessen Hinweis auf das Heilsangebot der Kirche greifen nicht mehr. (AuG, 277) Längst selbst Narr unter Narren liest sich sein nahezu schon tragisch-lächerliches Ende wie ein Pendant zur Selbstaufgabe seiner in vielerlei Hinsicht weiblichen Parallelfigur, der schönen Heidin Romana, und so wird auch die sprechende Geste *seines* Abgangs in heilsgeschichtliche Koordinaten versetzt, wenn er für immer im Wald verschwindet – auf „nach Ägypten, dem Land der alten Wunder“ (AuG, 277). Der Salto mortale der Vernunft, rückwärts, kopfüber in die Magie, ist damit perfekt. Rudolf löst sich aus dem gesamten Kontext des christlichen Abendlandes und geht den Weg des Exodus zurück!

Wir möchten dieses insgesamt auch im Roman erheblich gebrocheneres Kapitel der Philosophie aber nicht abschließen, ohne nicht auch noch die paar Schlenker Eichendorffs in deren neueste Formation mit in unser Bild aufzunehmen. Es ist Friedrich selbst, der uns mit ihren rechristianisierenden und rekatholisierenden Objektivationen vertraut macht, und er tischt sie uns, wiederum präzise situationskomisch platziert, im Salon der Residenz auf.

Schon dem Röntgenauge des blutjungen Dichters war da also nicht entgangen, was sich den späteren literaturgeschichtlichen Schriften an den dann bereits offen zu Tage liegenden Folgen ablesen ließ: dass sich hier ausgerechnet unter dem Deckmantel einer spekulativen Theologie der tödliche Virus der Vernunft breit machte, und diese somit auf verlogenen-frömmelnde Weise nur abermals unausweichlich an ihr heidnisches Ende gelangen musste. Es ist ein wahres Scherbengericht, zu dem Friedrich sich dabei hinreißen lässt, die Spreu vom Weizen erbarmungslos scheidend:

„Sind wir doch kaum des Vernünftels in der Religion los und fangen dagegen schon wieder an, ihre festen Glaubenssätze, Wunder und Wahrheiten zu verpoetisieren und zu verflüchtigen. In wem die Religion zum Leben gelangt, wer in allem Tun und Lassen von der Gnade wahrhaft durchdrungen ist, dessen Seele mag sich auch in Liedern ihrer Entzückung und des himmlischen Glanzes erfreuen. Wer aber hochmütig und schlau diese Geheimnisse und einfältigen Wahrheiten als Dichtungsstoff zu überschauen glaubt, wer die Religion, die nicht dem Glauben, dem Verstande oder der Poesie allein, sondern allen

dreien, dem ganzen Menschen, angehört, bloß mit der Phantasie in ihren einzelnen Schönheiten willkürlich zusammenrafft, der wird ebenso gern an den griechischen Olymp glauben, als an das Christentum, und eins mit dem andern verwechseln und versetzen, bis der ganze Himmel furchtbar öde und leer wird.“ (AuG, 132)

Und auch die Schlussrechnung unter das aus „Berlin“ (AuG, 235) importierte „nährische Zeug“ einer so pathetisch und „strenge auf Tugend und Ehre“ (AuG, 235) erpichten Rechristianisierung des heidnischen Abendlandes, wie sie Friedrich einem ihrer selbsternannten Kreuzritter da ausstellt, ist gesalzen. Eichendorff wirft den verlogenen-schlüpfri-gen Ritter, dem unter seinem modisch-christlichen Wams bald der „überaus moderne Negligé vom feinsten, weißen Perkal“ – also die (französelnde) Aufklärung – hervor-späht, durch Marie kurzerhand die Stiege hinunter. (AuG, 235) Friedrich teilt diese religi-osi à la mode, denen er „oft an *einem* Abend und in *einer* Gesellschaft“ begegnete, nicht wissend, welche ihm widerlicher war, in „zwei Arten von Religionsnarren“:

„Die einen prahlten da, daß sie das ganze Jahr nicht in die Kirche gingen, verspotteten freigeisterisch alles Heilige und hingen auf alle Weise die, Gott sei Dank! bereits abge-nutzte und schäbige Paradedecke der Aufklärung aus. Aber es war nicht wahr, denn sie schlichen heimlich vor Tagesanbruch, wenn der Küster aufschloß, zum Hinterpförtchen in die Kirche hinein und beteten fleißig. Die andern fielen dagegen gar weidlich über diese her, verfochten die Religion und begeisterten sich durch ihre eigenen schönen Redensarten. Aber es war auch nicht wahr, denn sie gingen in keine Kirche und glaubten heimlich selber nicht, was sie sagten.“ (AuG, 177)

So dass es nicht wundernimmt, wenn auch dieses neueste Theater und Lügengebäude einer sich so penetrant religiös gerierenden Poesie und Philosophie bald in sich zusam-menbricht. Nicht nur Hieroglyphen der Natur, sagten wir, sondern vor allem und über allem „die ruhigen Bilder“ (Fouqué) und Hieroglyphen des Lebens und der Zeit unter dem Blickwinkel des heilsgeschichtlichen Wirken Gottes sehen wir in *Ahnung und Gegenwart*, und es ist für Eichendorff *die* Krisis der abendländischen Kultur schlechthin, die er da am Gegensatz seiner beiden Brüder und deren Umfeld literarisch Fleisch werden lässt: ein irdisches Abbild des ahnungsvoll durchschimmernden großen Vorspiels im Himmel: Für oder wider Gott.

5 *Philosophie gegen Philosophie*

Verbliebe uns lediglich, die Frage nach der Spezifik der „Philosophie“ Eichendorffs noch einmal direkter zu stellen, zumal er sich doch immerhin selber dahinter verschanzt, wenn er mit der *wahren* Philosophie gegen die seiner Zeit anrennt. Liegt es an dieser dermaßen negativen Besetzung des Topos, dass die Forschung die Frage nach ihr bei Eichendorff paradoxerweise nie so recht gestellt hat? Für dieses nicht einmal Ignorieren der Philo-sophie Eichendorffs spräche zunächst, dass von sonderlich herausragenden, philosophi-schen Neigungen und Beschäftigungen des Dichters zunächst ja auch tatsächlich nicht gesprochen werden kann. Die Tagebuchaufzeichnungen aus seiner Jugendzeit sind

diesbezüglich denkbar mager. Nicht einmal die Begegnung mit dem leibhaftigen Fichte, als dem doch selbsternannten philosophischen Erlöser Deutschlands jener Tage, den Eichendorff in Berlin hört und in dem er später unter dem Einfluss Schlegels den Gipfel der protestantischen Vernunft-Philosophie sieht, machte bereits auf den jungen Studenten einen sonderlich guten oder gar gewinnenden Eindruck. Sehen wir daher von jenen wenigen im Tagebuch notierten und überdies völlig unsystematisch zusammengelesenen philosophischen Lesefrüchten ab, so sind es im Wesentlichen lediglich die dem Dichter in der Regel *nur indirekt* durch Novalis, Steffens und Görres vermittelten naturphilosophischen Ideen, die abzüglich ihres latenten Pantheismus eine dichtere Bündelung und auch seine Akzeptanz erkennen lassen. In seinem autobiographischen Fragment, *Halle und Heidelberg*, hat Eichendorff andeutungsweise dieser seiner schrittweisen Entwicklung der Romantik, mit der in vielem wohl auch die Stationen seiner eigenen Entwicklung korrespondieren, selbst Rechnung getragen.

Aber genau das ändert sich wiederum schlagartig in Wien. Und das ist schließlich auch kein Wunder, bei einem Autor, der – speziell in seinen Wiener Studienjahren – die zeitgenössische Philosophie nicht nur aus Büchern und Vorlesungen, sondern aus dem unmittelbaren, geradezu familiär-intimen Umfeld erfahren und erlebt hatte! Wir können uns Eichendorffs Tuchfühlung mit der Philosophie in seinen Wiener Jahren gar nicht intensiv genug vorstellen. Durch seine Begegnung mit dem großen Dreigestirn der Wiener Romantik jener Tage: Friedrich Schlegel, Adam Müller und Clemens Maria Hofbauer, gerät Eichendorff ja geradezu in das Hauptquartier einer philosophischen Gegenreformation und deren Sog einer christlichen Philosophie und positiven Religion, die der Philosophie im engeren, neuzeitlichen Sinne als der Emanzipation der Vernunft zu einer Leitwissenschaft der oberen Fakultäten gar und ihrem überanstrengten Veitstanz um die Subjektivität in gleicher Weise den Garaus zu machen sucht wie den krausen Blüten ihrer bloß novalisierenden Gegenreaktionen darauf, wie Eichendorff sie von Loeben her kannte. Es ist bezeichnend, dass sich bei Eichendorff die primäre Stoßrichtung dieser wahren Philosophie nun längst nicht mehr allein gegen die Aufklärung selbst richtet – hat diese sich doch bereits selbst überlebt und war durch die Ereignisse und Folgen der Französischen Revolution aus dem Feld geschlagen – sondern eben gegen den schon angesprochenen Facettenschwindel einer bloß „in Mode gekommenen“ Romantik.

Und so ist es zunächst vor allem und über allem Friedrich Schlegel, an dem Eichendorff den herausragenden Durchbruch der Romantik durch das Vorspiel ihres bloß „sternbaldisierenden“ „Nebelns und Schwebelns“ und des „dilettantischen“ „Katholisierens“⁸⁷ in seiner bedenklichen Gratwanderung über die blumigen Gipfel „pantheistischer Naturvergötterung“ unmittelbar miterlebt. Schlegels bissige Attacken gegen Loeben werden nicht nur im Tagebuch vermerkt, sondern schlagen sich auch in Friedrichs kritischer Abrechnung mit der Salonpoesie in der Residenz, im zweiten Buch von *Ahnung und Gegenwart*, nieder, und wie sehr der Dichter sich hier mit seinem Roman-

87 Joseph von Eichendorff: Die neuere Romantik. In derselbe: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Band IX: Hrsg. von Wolfram Mauser. Regensburg 1970, S. 286–492; S. 312.

helden selbst identifiziert, belegt die Tatsache, dass er genau diese Textpartien dann auch exzessive in seine autobiographische Skizze *Halle und Heidelberg* übernimmt.

Wir wissen, es war ein Schnitt nicht nur in der deutschen Geistesgeschichte, Schlegels Brennen und Schneiden betraf Eichendorff auch höchstpersönlich. Denn Schlegels Attacken waren ja nicht nur gegen Loeben gerichtet; der „unreife“ Eichendorff wusste sich mit seinem einstigen literarisch-philosophischen Inspirator da ja durchaus mitgetroffen.

Eichendorff hat diese herausragende historische Leistung und Bedeutung Schlegels auch später noch in seinen literaturhistorischen Nachlesen voll zu würdigen gewusst und auch dort die Zäsur, die Schlegels Auftreten und Wirken innerhalb der Gesamtentwicklung der Romantik bedeutet hatte, wieder und wieder festgehalten. Dass Eichendorff das Wienkapitel seiner geplanten Autobiographie nicht mehr vollenden konnte, ist bedauerlich. Den zahlreichen Hinweisen nach zu schließen, die wir darauf in seinen literaturgeschichtlichen Schriften bekommen, wäre es sicher ein bedeutsames Kapitel geworden. Wir dürfen in dem fertiggebrachten Kapitel *Halle and Heidelberg* zweifelsohne nur das Vorspiel zum eigentlichen Paukenschlag der Romantik sehen, den Schlegel und Müller in seinem Rundumschlag in der Romantik ausgemacht hätten.

„Die Romantik wollte das ganze Leben religiös heiligen; das wollte Schlegel auch; in den Grundgedanken sind und waren beide einig. Aber die Romantik, nur noch ahnend und ungewiß umhertastend, wollte es *bis dahin* mehr oder minder durch eine unklare symbolische Umdeutung des Katholicismus. Schlegel dagegen erkannte, dass das Werk der Heiligung alles Lebens schon seit länger als einem Jahrtausend, gründlicher und auch schöner, in der alten Kirche still fortwirke, und dass die Romantik nur dann wahr sei und ihre Mission erfüllen könne, wenn sie von der Kirche ihre Weihe und Berechtigung empfangen. Durch Fr. Schlegel daher, den eigentlichen Begründer der Romantik, ist diese in der That eine religiöse Macht geworden, gleichsam das Gefühl und poetische Gewissen des Katholizismus. Jene göttliche Gewalt der Kirche aber in allen Wissenschaften und Lebensbeziehungen zu enthüllen und zum Bewußtsein einer nach allen Richtungen hin zerfahrenen Zeit zu bringen, wurde von jetzt ab die Aufgabe seines Lebens: ‚Thöricht, schreibt er, ist die Meinung derer, die da sagen: die Lehre, die allein Heil bringt, sei zwar durch Christum in die Welt gekommen; aber jetzt könne man auch ohne die Gemeinschaft und die Gebräuche der Kirche und ohne Verehrung seiner Person das Wesentliche seiner Lehre halten, seiner Bestimmung genug thun. Die Kirche ist allein das Gefäß jener Lehre, und diese Gemeinschaft zu zerreißen ist die schlimmste aller Thaten.‘“⁸⁸

Die geradezu schicksalsträchtige Faszination, die Schlegel auf Eichendorff ausübt, kann gar nicht überschätzt werden. Auch sollte dabei das historische Moment der großen weltanschaulichen Weichenstellung Schlegels, in dem der junge Dichter seinen Meister trifft, dabei nicht aus dem Auge verloren werden: Schlegels lange vorbereiteter spektakulärer Übertritt zum Katholizismus ist noch in frischester Erinnerung und kann sich nun in Wien, in den „Sphären der Macht“, geradezu ungebremst ausleben. Eichendorff wird also durch Schlegel auch mit hineingerissen in die Dramatik eines zutiefst persönlichen

88 Ebd., S. 321 f.

Ringens wie in die Sogkraft der Begeisterung einer ganzen Kolonie zugereister Konvertiten aus dem deutschen Norden allgemein, die der Dichter sich später nur aus der Pathologie ihrer protestantischen Vorgeschichte erklären kann, ja deren „Proselytenmacherei“ und missionarischer „Jesuitismus“ den eigentlich österreichischen, vom Josephinismus infizierten Kreisen verständlicherweise nur allzu suspekt und überspannt erscheinen musste. Die in ihrem Erscheinungsbild von vielen Zeitgenossen geradezu als sektenhaft wahrgenommene Aura des frisch Konvertierten, die das Haus Schlegel ausstrahlte, hat ganz offensichtlich auch auf Eichendorffs Tagebuch abgefärbt, und so hatte der Dichter dann auch in *Ahnung und Gegenwart* in seinen Leontin eine „Bekehrungs“geschichte hineinverwoben, die der angeblichen Vorlage einer wirklichen, von Eichendorff unmittelbar und intensiv miterlebten, gut entspricht: Ist es für den Herzensbruder des Dichters und Schwiegersohn Schlegels, für Philipp Veit, dann doch gar der einstige Seelenführer Clemens Maria Hofbauers, der Exjesuit Albert Freiherr von Diesbach, der die Patenschaft für dessen Übertritt zum Katholizismus übernimmt. Diese im Grunde seines Herzens zutiefst antiprotestantische wie antipreußische Optik Schlegels auf die deutsche Geistesgeschichte nach der Reformation und seine Option für Österreich hätte bei dem Erzkatholiken und Oberschlesier Eichendorff, den es als preußischen Untertan nach Wien trieb, um dort nur „irgendeine Stelle“ zu bekommen, auf keinen fruchtbareren Boden fallen können. Und auch die Säkularisationsbewegung der sich nun auch dort schrittweise verselbstständigenden Philosophie, wie sie vor Eichendorffs Augen abrollte, war ihm – wie Schlegel – nur die rationalistische Ausgeburt einer toll gewordenen Vernunft und Subjektivität, wie sie ihnen von Luther ihren Ausgang nahm, um schließlich in Fichte und Hegel zu gipfeln. Die Verdikte Schlegels sind nahezu unerschöpflich: „durchaus sophistisch und ganz verkehrt“ (PhL, 18) sei die Vernunft, „skeptisch“ (PhL, 18), „trocken und kalt berechnend“ (PhL, 50) „lebenszerstörend“ (PhL, 68) „negativ“ in ihrer grundsätzlichen Einstellung (PhL, 150) und in ihren dialektisch-sophistischen Hakensschlägen nur „in der Ichheit befangen“ (PhL, 254) und vom Geist „der Verneinung“ beherrscht (PhL, 118). Mit andern Worten, Schlegel versieht sie mit all den Prädikaten, die Eichendorff in *Ahnung und Gegenwart* dann seinerseits seinem Opfer und Halbmonster der Vernunft, Rudolf, beilegt. Diese grundlegende Auffassung von der deutschen Geschichte, wie sie Eichendorffs literaturgeschichtliche Studien später abwandeln, ist somit in ihren ideologischen wie semantischen Kernkonzepten bereits im Frühwerk Eichendorffs vollständig entfaltet. Sie ist geradezu prophetisch hellseherisch und Eichendorff konnte sich durch den weiteren Verlauf der Geschichte nur bestätigt finden. Der Unterschied liegt nur in der Darstellung: Der historische Prozess, der später reflektorisch diachron aufbereitet wird, wird in *Ahnung und Gegenwart* poetisch in ein einziges großes Tableau gefasst, das diesen historischen Prozess in die Synchronie eines dialektisch aufeinander abgestimmten Ensembles von Figuren und ihren Entwicklungen kontrahiert.

Vor allem aber gilt es in diesem Zusammenhang auch in Erinnerung zu rufen, woran Schlegel gerade gearbeitet hatte, zumal die Forschung hier in ihren ohnedies raren Stel-

lungnahmen abermals gern einer optischen Täuschung und allzu linearen Wirkungsgeschichte frönt. Denn zugegeben: Eichendorff hatte in Wien vor allem Schlegels epochemachende und seinen großen Ruf erst so recht begründende Vorlesungen zur Literatur gehört. Er kauft sich, wie das Tagebuch verzeichnet, die Vorlesungen über die *Neuere Geschichte*, die er mit seinem Bruder zu beider „Seelenweide“ liest, wie er schreibt. Und er legt dann ein begeistertes Zeugnis für den Augen- und Ohrenschaus von Schlegels Vorlesungen über die *Geschichte der alten und neuen Literatur* ab, die dieser im Winter, im Tanzsaal des „Römischen Kaisers“ – Welch ein Name für ein Programm! – hält.⁸⁹ Und dem Forschungsstand sei soweit ebenfalls beigepflichtet: Eichendorff war dadurch, von der euphorischen Welle der Entdeckung der klassischen Literaturen des Altertums abgesehen, vor allem auch für die Literatur der eigenen, hohen deutschen christlichen Kunst des Mittelalters begeistert worden. Aber dies ist nicht alles, und was geradezu systematisch übersehen, vergessen und verdrängt wird: Schlegel hatte zeitgleich und nach einer auch sonst intensiven, seinen Literaturvorlesungen unmittelbar vorangehenden philosophischen Phase soeben an der Ausarbeitung seiner *Philosophie des Lebens* gearbeitet. Hatte er diese dann zwar erst im Jahre 1828 herausgegeben, so hatte er sie in seinen pekuniären Nöten dem Hamburger Verleger Friedrich Perthes schon im Herbst 1810 auf Vorschuss als etwas schon so gut wie Fertiges angeboten,⁹⁰ um ihn ein Jahr darauf abermals in Kenntnis zu setzen, dass es ihm „zur Vollendung nur noch an einigen glücklichen Stunden und an zwei bis drei ungestörten Wochen“ fehle. (K, 110) Mit andern Worten: Eichendorff hatte somit Schlegels *Philosophie des Lebens* direkt aus seiner Wiener Werkstatt beziehen können, und wie brennend aktuell wir uns diese philosophischen Gespräche und Aussprachen vorstellen dürfen, macht deutlich, dass im ersten Satze der 1811 im Druck erschienenen historischen Vorlesungen als die drei vorzüglichsten Gegenstände gebildeter Muße „die Philosophie des Lebens, der Genuss der schönen Künste und das Studium der Geschichte“ angeführt werden! (K, 109) Und desgleichen, denke ich, ist es auch legitim, wie der Verfasser selbst in diesen dann auch ausgeführten „Beiträgen zur Grundlegung der christlichen Philosophie“, wie einer der unzähligen Proto-Titel der *Philosophie des Lebens* heißen sollte (K, 107), auch Schlegels philosophische Summa und abschließende Krönung zu sehen, die sich als systematische Rechtfertigung all jener philosophischen Prämissen und Ingredienzen lesen lässt, von denen sein ganzes Wirken getragen und von dem auch seine literaturtheoretische Studien durchzogen waren. Was nun war die grundlegende Idee dieses quasi philosophischen Testaments? Wir müssen hier, wenigstens in einigen knappen Zügen und, soweit dies in unserem Zusammenhange von Belange ist, deren Stoßrichtung und Gravitationslinie herausarbeiten.

89 Siehe dazu Moriz Enzinger: Eichendorff in Wien. *Aurora* 17 (1957), S. 83–85; S. 66 f.

90 Friedrich Schlegel: Neue philosophische Schriften. Erstmals in Druck gelegt, erläutert und mit einer Einleitung in Fr. Schlegels philosophischen Entwicklungsgang versehen von Josef Körner. Frankfurt a. M. 1935. [= K], S. 109.

Schon mit dem Titel seiner späteren Vorlesungen hatte Schlegel – *nomen est omen!* – den krummen Nagel der zeitgenössischen Philosophie auf den Kopf zu treffen gesucht; es ist sein Dementi, das er gegen den Zeitgeist schleudert: Eine „Philosophie des Lebens“ war nun wiederum angesagt, nicht eine, von ihr bloß „abgeleitete“ (PhL, 11), „todte Sophistik“ (PhL, 76) „der Schule“ (PhL, 9: 11) oder die bloßer „Vernunft-Philosophen“ (PhL, 82) gar! Mit kräftigen Invektiven wird da erst einmal die sich allerorts so dreist gerierende Vernunft vom usurpierten Throne gestoßen, die ihm vor lauter Fürwitz den *Verstand* verloren zu haben schien. Ihre wieder rechte Unterordnung unter die Führung des Verstandes ist ja ein Topos in Schlegels Philosophie generell.⁹¹ Die *Ganzheit*, die *Totalität* menschlicher „Erfahrung“ sei wieder in den Vordergrund zu stellen, nicht irgendeine vereinzelte, zerstückelte Erkenntnisfunktion des „Vernunftandrangs“ (PhL, 58) der Zeit und seiner „absoluten“ und darin ebenso lächerlich wie hochmütigen Präsumptionen (PhL 69; 82). Eine Philosophie des Lebens hat nach Schlegel daher ihren Anfang zu nehmen von der „denkenden“ und „wollenden“ „Seele“ und ihrer Vermögen (PhL, 23) wie von der „dreifachen“, Geist, Seele und Leib umfassenden, Natur des Menschen, als dem Widerspiegel des „göttlichen Ebenbildes“ und „der einfachen Grundlage der gesamten Philosophie“ (PhL, 26f); – die ahnende Phantasie, wie sie in der „Kunst“ sichtbar [...] gleichsam körperlich in Gestalt und Wort und Klang“ heraustritt (PhL, 26), davon nicht ausgeschlossen.

Dermaßen einmal die Weichen richtig gestellt, wäre nach Schlegel nun nicht nur der „Leben zerstörenden Wirkung des Rationalismus“ (PhL, 68) die Grundlage entzogen, sondern auch für die „Erkenntnis Gottes als lebendigem Geist, persönlichem Gott“ die rechte Grundlage des „Verstandes“ wie der „Erfahrung“ seiner doch nur positiven Offenbarung gelegt. (PhL, 71) Und so führte uns denn diese Philosophie des Lebens auch sehr bald „überall und immer in jeder Sphäre bis zu dem Höchsten“ hinaufsteigend, zu Gott hin (PhL, 212) wie sie denn „auch ... überall Gott zum Grunde legen, von Gott ausgehen und alles aus dieser Quelle schöpfen muss“ (PhL, 112) Schlegel lässt in seiner *Philosophie des Lebens* kaum eine Gelegenheit aus, den Selbstbegründungsversuchen der Vernunft, die sich also von ihrem göttlichen Urgrund der Religion und Kirche löst, immer wieder ans Zeug zu flicken.

Man wird verstehen, worauf ich hinauswill: Eichendorffs/Friedrichs (kaum versteckte Hommage) bewegt sich in *Ahnung und Gegenwart* genau nach der Choreographie dieser philosophischen Gegenreformation, wie sie Schlegel skizzierte. Der Weg des Helden führt, über Regensburg die Wunderdonau hinab, aus der Schule, aus der Universität heraus und nach den Abenteuern der großen Liebe kopfüber in die „Residenz“, als in eine Philosophie des rechten Wollens, Handelns und Lebens hinein, die in der Religion schließlich gipfelt und sich auf allen Ebenen des geistigen Lebens die Rücknahme der Säkularisationsbewegung wie die Rechristianisierung Europas zur Aufgabe macht. Geradezu programmatisch rufen Friedrich und Leontin im Ausblick des Romans

91 Zu Schlegels Unterscheidung von Vernunft und Verstand siehe vor allem PhL, 60 f.

und auf der Folie einer in blankes Heidentum ausufernden Gegenbewegung zu diesem Kreuzzug gegen die mit der Vernunft buhlende „Metze Europa“ (AuG, 267) auf. *Ahnung und Gegenwart* ist vollgepfropft mit Versatzstücken aus diesem großen Vorbild von Schlegels *Philosophie des Lebens*, deren „schöne Feder“ und literarisches Sprachrohr der Dichter und sein Roman ist.

Woran liegt es nun, dass die Eichendorff-Forschung diesen philosophischen Hintergrund kaum wahrgenommen hat?

Ich denke, zunächst in der Natur dieser Philosophie selbst, und ich habe als Erklärung eine Konvergenzthese dafür anzubieten. Denn einmal abgesehen davon, dass Eichendorff Schlegels *Philosophie des Lebens* ja wohl nur in ihrer mündlichen Vermittlung kennengelernt haben dürfte, seine Versatzstücke daraus in *Ahnung und Gegenwart* gemessen an wörtlichen Zitaten so ganz natürlich Unschärfen aufweisen, zumal sie überdies doch auch in eine poetische Form umgeschmolzen sind: Wer bei Eichendorff keine Philosophie sieht, tut es auch, weil er selbst am Paradigma eines festgeprägten Clusters von einem „System“ und seines spezifischen Argots fixiert bleibt – und damit vergisst, dass es geradezu die Feldparol von Schlegels *Philosophie des Lebens* gegen die Schul- und Systemphilosophen seiner Zeit ist, diese in Text- und Argumentationsform wie in ihrem Idiom wieder down to earth des Lebens und ins Leben zu bringen.

„*Ins Leben*“, zunächst einmal, weil sich diese zutiefst „praktische“ (PhL, 8) Philosophie – als „eine wahre Gottes-Philosophie“ (PhL, 212) zugleich auch Grundlegung aller historischen Erscheinungen – nach Schlegel doch nicht bloß in die Schule zurückziehen kann, sondern in die Sphären der Macht und öffentlichen Wirkung getragen, also Männern, und nicht bloß Jünglingen anvertraut werden sollte. Es wäre „bedauernswerth“, argumentiert Schlegel,

„wenn die Wissenschaft, und besonders die Philosophie, welche zwischen dem führenden Geiste der göttlichen Erziehung des Menschengeschlechtes und der äußern bürgerlichen Rechts- und materiellen Staatsgewalt in der Mitte stehend, die eigentlich belebende Weltseele in der Entwicklung der Zeiten und des Menschengeschlechtes sein sollte, dieser großen Sphäre eines allgemeinen Wirkens und dem Leben selbst entzogen wird, um in den engen Räume der Schule gebannt und eingeschlossen zu bleiben.“ (PhL, 77)

Insofern darf also in Schlegels Perspektive der Topos einer „Salonphilosophie“ – ähnlich wie ich dies an der schiefen Optik auf die österreichische Schulphilosophie vom Blickwinkel einer höheren Faktutät an deutschen Universitäten deutlich gemacht habe⁹² – nicht vorweg als eine *bloß* „populäre Darstellung“ (PhL, 10) abgewertet werden. Schlegel kann seine Ideen zur Geschichte und Literatur durch seine Vorlesungen im Tanzsaal des Römischen Kaisers tatsächlich in die allerhöchsten Sphären der Macht bringen: Sie waren ein öffentliches gesellschaftliches Ereignis. „Großes Publikum. Vorn Kreis von Damen,

92 Georg Gimpl: Die wahre Philosophie. Zum Paradigmenwechsel der österreichischen Philosophie im Maria-Theresianischen Reformkatholizismus. In Michael Benedikt (Hrsg.): Verdrängter Humanismus – Verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750–1820). Wien 1992, S. 279–327.

Fürstin *Lichtenstein* mit ihren *Prinzessinnen, Lichnowsky etc 29 Fürsten*“, notiert Eichendorff. (T, 294f.) – Solange die Macht von oben kommt, kommt den Salons, am Busen der Macht, eine enorme gesellschaftliche Funktion zu. Und so war für Schlegel die in Deutschland so hochgejubelte Philosophie der Schule demnach „nur das Zweite, Abgeleitete, der Nebenweig, oder die Anwendung von jener“ „Ersten“, der „Philosophie des Lebens“. (PhL, 11)

Eine Philosophie „des Lebens“ dann, weil die wahre „lebendige Philosophie“, „nicht die todte Sophistik der Schule“, die *gesamten* geistigen Erscheinungen der Wirklichkeit im Auge hat und daher auch in Hinblick auf den Skopus ihres Adressaten angehalten ist, möglichst allgemeinverständlich zu sprechen und sich nicht hinter dem Argot eines, wie Schlegel argumentiert, „ganz abstrakten und unverständlichen“ Privatcodes einzelner zu verschanzen (PhL, 10). „Daher“, sagt er in der *Philosophie des Lebens*,

„ist auch die natürliche und älteste Form der Philosophie, die eines Gesprächs, welches eine einfache Erzählung oder die eingeflochtene Erklärung eines höhern Ausspruchs nicht ausschließt: und man könnte die Philosophie selbst, ihrer Form nach, erklären, als ein Seelengespräch der freien Betrachtung aber die göttlichen Dinge.“ (PhL, 76)

Wie sich die Natürlichkeit dieser Form andererseits ja auch allein aus ihrer wesentlich privaten Zuwendung an den Nächsten und der Verpflichtung, auf dessen konkreten Probleme einzugehen, ergibt, weil eine Philosophie des Lebens doch niemals bloß in den Luftschlössern einer *allgemeinen Menschheit* (Fichte) bleiben kann. Da die „lebendige Philosophie“ nicht an Bücher gerichtet ist, sondern auf den lebendigen Menschen selbst wirken will, argumentiert Schlegel, nimmt sie auch von daher eine „Form des Gesprächs“ an, „sich der Individualität und der Persönlichkeit überall aufs genaueste anschmiegend.“ (PhL, 260)

Das ist aber eine Position, die schon der junge Schlegel, wie ihn Eichendorff kennengelernt hatte, vertritt⁹³ und die ihm dann im Übrigen ja auch wirkungsgeschichtlich zum Nachteil gereichen sollte: Denn schon in seinem Vorwort zum 2. Jahrgang seines Deutschen Museums – also im Jahre 1813, zeitgleich zur Abfassung von *Ahnung und Gegenwart* – bekennt er

„den schon lange gehegten Glauben, daß die höhere Philosophie nicht eben in den Nebel der üblichen Schulformeln eingehüllt sein dürfe, sondern daß sie sich, wenn man sie nur klar erfaßt hat, auch vollkommen klar, und was die Sprache betrifft, allen verständlich vortragen lasse.“ (K, 6)

Genau so also, wie dies ja auch den wörtlichen wie bildlichen „Seelengesprächen“ und Symposien von *Ahnung und Gegenwart*, im Kielwasser des literarischen Epochenereig-

93 Ein „Philosoph“, verlangt das Athenäumsfragment 413, „muss von sich selbst reden so gut wie ein lyrischer Dichter“ (K, 5) Und er hält dabei, wie im Fragment 82, auch mit seiner Kritik an der zeitgenössischen Prinzipienwissenschaft und „Kunstphilosophie“ nicht hinter dem Berg: „Die notwendigen Förmlichkeiten der Kunstphilosophie arten aus in Etikette und Luxus ...“ (K, 5).

nisses, Goethes *Wilhelm Meister*, vorexerziert worden war. Wir verstehen nun, warum alle diese Philosophien mit ihren „selbsterfundenen“ „komischen“ Ausdrücken und allen Systemen, die da „ihre Polypenarme nach einander ausstrecken“ (AuG, 243), in *Ahnung und Gegenwart* nur satirisch aufs Korn genommen und ad absurdum geführt werden und allein schon sprachlich in die Irre führen müssen. Die wahre Philosophie, diese Überzeugung teilt Eichendorff mit seinem Meister Schlegel, bedarf dieser gesucht-künstlichen und täglich neuen Ausdrücke nicht, sondern sucht vielmehr die auf Goldgrund aufgetragenen alten Bilder der Sprache wieder aufzufrischen.

Diesem Jungbrunnen einer Philosophie des Lebens fließt nun aber auch von einem anderen Quellboden der Romantik Wasser zu: von dem Konzept einer progressiven Universalpoesie als der Konvergenz von Philosophie und Poesie, wie deren Konturen Eichendorff und Schlegel bereits bei Novalis (K, I8) vorgezeichnet fanden. Speziell der auch von Heide-Lore Schäfer gut ausgewertete intensive Briefwechsel zwischen Novalis und Schlegel legt dafür ein beredtes Zeugnis ab. Es sei dem Leser zur Veranschaulichung des Gesagten ein stattlicher Strauß aus ihrer Blütenlese vorgelegt: „Die transcendente Poësie“, zitiert sie Novalis, „ist aus Philosophie und Poesie gemischt.“ In einer bedeutsamen Notiz äußert dieser zum Verhältnis von Poesie und Philosophie:

„... und wenn die Philosophie durch ihre Gesetzgebung die Welt erst zu dem wirrksamen Einfluss der Ideen bereitet, so ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung ...“ Entsprechend charakterisiert er den romantischen Dichter als poet[ischen] Phil[osophen]‘ und ‚phil[osophischen] Poeten‘ zugleich. Dieselbe Verbindung von Philosophie und Poesie nimmt Novalis an, wenn er den Künstler als den Vollender der verschiedenen philosophischen Bemühungen deutet und erklärt: ‚Er entdeckt also in ihnen nothwendige Glieder seines Geistes – er merckt, dass beyde in einem Gemeinsamen Princip vereinigt seyn müssen.‘ Nicht anders fordert auch Friedrich Schlegel eine Poesie, ‚die ... zugleich auch Philosophie sein soll.‘ Er verlangt, die ‚romantische Philosophie‘ als eine ‚progressive Universalpoesie‘ u.a. ‚mit der Philosophie in Berührung zu setzen.‘ Begeistert äußert er sich über Dantes ‚Divina Commedia‘ als einer Form von Poesie, welche ‚die reichste Philosophie und Theologie in dem ... Gewande der Dichtkunst enthalte.‘ Auf denselben Zusammenhang weist Schlegel hin, wenn er die Romane als die ‚sokratischen Dialoge unserer Zeit‘ bezeichnet, die die ‚Lebensweisheit‘ enthalten, wenn er Weltanschauungen zu den dem Roman angemessenen Inhalten zählt.“⁹⁴

Schlegel geht dabei freilich noch einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er dieses Programm einer Universalpoesie mit seiner Theorie seines Bewusstseins *untermauert* – als seiner nach Alois Dempf, ich denke zu Recht behaupteten, „genialsten Leistung“ wie eines „bleibenden Typos einer emotionalen Anthropologie“ überhaupt, mit deren „Höchstleistung, der *Theorie der poetischen Vernunft*, die neben der theoretischen und

94 Heide-Lore Schäfer: Joseph von Eichendorff: „Ahnung und Gegenwart“. Untersuchungen zum christlich-romantischen Gesinnungsroman. S. 256 f. – Dies alles hört sich vom Standpunkt des Kritikers dann lediglich mit negativen Vorzeichen versetzt an: So wenn sich dann etwa Henrik Steffens in einem Brief an Schelling vom 14. Oktober 1800 über Schlegels „philosophierende Poesie ohne lebendige Gestalt, seine poetisierende Philosophie ohne tiefen Gehalt“ lustig macht (K, 22).

praktischen steht“, Schlegel auch aus dem Pantheismus des Novalis herausführe.⁹⁵ Dempf skizziert diesen philosophischen Handstreich Schlegels folgendermaßen:

„Die poetische Vernunft faßt die Fülle in eins im Begriff, verbindet die Einheit mit der größten Mannigfaltigkeit und Fülle. Die Welt muß ein lebendiger Gliederbau sein mit Polarisierung der Gegensatzkräfte und ihrer Potenzierung, mit einem Entwicklungsdrang vom Ursprung bis zum Gipfel. Fichtes produktive Einbildungskraft ist einsam: bei Schlegel aber ist das Denken gemeinsam, symproduktiv und, weil letztlich alle Geister in Gott eins sind, ein Gespräch zwischen unserem Ich und dem Unendlichen. Das Unendliche offenbart sich immer wieder in anders gebrochenen Farbbildern, und erst durch die Darstellung und Mitteilung kommt es zur Gemeinsamkeit und Allgemeingültigkeit. Darstellen ist ein äußerlich und sichtbar gewordenes Denken, wie das Handeln eine Tätigkeit nach außen. Die poetische Vernunft schafft wie der Genius in gesteigerter Einbildungskraft ihren Stoff, sie ist eine spielende Tätigkeit, als Gefühl und Liebe versetzt sie sich unmittelbar in den anderen, wo das Ich zum Du wird, sie ist das einzig Schöpferische im Bewußtsein. in Ahnung der unendlichen Fülle und Erinnerung der ursprünglichen Einheit.

Der Primat der poetischen Vernunft statt der theoretischen oder praktischen umschreibt Schlegels Sonderstellung im frühen Idealismus. Sein Frühsystem behauptet nicht die Identität von Geist und Natur, sondern des Ur-Ich und der abgeleiteten Iche, ist also schon unvermeidlich *auf dem Weg vom Pantheismus zur Mystik* aus der Selbstoffenbarung Gottes. Das ergibt sich notwendig aus der Selbstbewußtseinstheorie der Empfindung im Ich und Du-Bezug und aus deren Übertragung auf die ganze Wirklichkeit.“⁹⁶

Diese große Leistung Schlegels ist also bereits voll ausgearbeitetes Thema seines Frühsystems, sie gehört aber auch, wie Eichendorffs spätere Kritik am schon bei Novalis wahrgenommenen, allorts grassierenden Pantheismus der Romantik wieder und wieder festhält, zum ästhetischen Marschgepäck bereits des jungen Eichendorff. – Denn nicht anders denn dialogisch, als „lebendigen Gliederbau“ und „mit Polarisierung der Gegensatzkräfte“ hatte Eichendorff in *Ahnung und Gegenwart* die Botschaft Gottes herausprozessiert. Ja ich behaupte, der von mir analysierte Gegensatz der zentralen Hieroglyphen der beiden Brüder Friedrich und Rudolf ist typologisch genau nach der Choreographie von Schlegels Theorie des Bewusstseins und seiner auf ihr aufbauenden Anthropologie angelegt. Es sind die zwei Philosopheme des einen und selben Stammes der Romantik: eines vom (himmlischen) Bilde abgefallenen, protestantisch-säkularisierten, die in ihrem übersteigerten und einseitigen Rationalismus bereits so weit fortgeschritten ist, dass sie wie bei Rudolf schließlich im Atheismus landet – und eines anderen, an der Entwicklung Friedrichs veranschaulichten Zweiges einer zum Bilde hinführenden, katholischen Romantik, die wörtlich und bildlich – wie der bekehrte Herzensbruder Leontin in den Hafen – oder wie eben Friedrich selbst – auf den Felsen der Kirche heimkehrt. Es bedürfte einer Untersuchung für sich, dieser Konkordanz der Semantik und Bilder zwischen *Ahnung und Gegenwart* und der *Philosophie des Lebens*, bis in die diffizil durch-

95 Alois Dempf: Der frühe und der späte Friedrich Schlegel. In derselbe: Weltordnung und Heilsgeschichte. Einsiedeln 1958, S. 79–107; S. 87 ff.

96 Ebd., S. 88 f.

gestaltete unterschiedliche psychologische Konstitution seiner Typen hinein, nachzugehen. Desgleichen aber vollzieht Eichendorff auch diese Transformation der Philosophie ins Ästhetische und in die Universalität der Poesie voll mit; ich pflichte Heide-Lore Schäfer vollkommen bei, wenn sie in ihrer Dissertation in *Ahnung und Gegenwart* das Musterbeispiel eines transzendentalphilosophischen Gesinnungsromans sieht und auch dafür speziell Schlegel als einen der maßgeblichen Vordenker seiner poetologischen Überzeugungen festhält.

– Nur, dies als kritischer Einwand gegen ihre sonst so umsichtigen und subtilen Analysen, es ist dabei abermals die *differentia specifica* Schlegels nicht nachdrücklich genug namhaft zu machen: die schon angesprochene, gerade von Eichendorff so zäh festgehaltene Zäsur der Romantik, die auch in *Ahnung und Gegenwart* voll durchschlägt: dass es eben ein transzendentalphilosophischer Roman *im Sinne Schlegels* und seiner *wahren* Romantik ist, die sich *in klarer Distanz* zu den transzendentalphilosophischen Vernunftreligionen und verkappten Pantheismen ebenso weiß wie von dem Theater eines bloß katholisierenden Symbolismus. Es macht *Eichendorffs* Radikalität und Sonderstellung unter all den transzendentalphilosophischen Gesinnungsromanen aus, dass er mit der Aufhebung der Literatur und Philosophie in die positive Religion des Christentums wirklich ernstmacht. „Alle Poesie muss mythologisch und katholisch sein, die göttlichen Geheimnisse der Religion erleuchten und durch ihre Darstellung verherrlichen, dass das unsichtbare Reich Gottes sichtbar erscheine und zuletzt noch [...] die Natur verklärt werden könne“, formuliert Schlegel schon im Jahre 1800. Es könnte dies gut auch als Motto über *Ahnung und Gegenwart* stehen! Neu daran ist für Schlegel lediglich seine Versetzung ins endgültig Katholische: „Poesie und Philosophie sind, je nachdem man es nimmt, verschiedene Sphären, verschiedene Formen oder auch die Faktoren der Religion. Denn versucht es nur, beide wirklich zu verbinden, und ihr werdet nichts anders erhalten als Religion“ (K, 26). – Soweit also ist Heide-Lore Schäfers Überlegungen mit den unseren durchaus konform, mag sie fälschlicherweise diese christliche Umbiegung erst dem „späteren Schlegel“⁹⁷ zuschreiben. Dass aber diese Bruchlinie *nicht nur* konfessioneller Natur ist, sondern von Eichendorff zutiefst auch in einem *Bruch im formalen Darstellungsmodus* nachvollzogen wird und werden muss, bekommt sie dann nicht in den Griff, weil sie aus dem Kielwasser der romantheoretischen Überlegungen, wie sie Paul Böckmann in seiner Studie „Der Roman der Transzendentalpoesie der Romantik“ skizziert hatte, nicht herauskommt. Ich lege auch hier extensiv erst ihre Gedankenführung vor, um dann zu zeigen, worin ich deren Achillesferse sehe: Sie bestimmt erst allgemein „die romantische Dichtung“ als „eine Form der Poesie, die man als *reflektorisch* bezeichnen kann“ und führt dann in der Folge mit beständigem Rekurs auf Böckmann weiter aus: „Dies bedeutet aber nichts anderes als eine Form des Erzählens, bei der der Erzählende, der Autor, den endlichen Bereich nur noch in der Reflexion auf den unendlichen erfasst. So vollzieht sich eine „Umwendung von den erzählenden Inhalten zu den Bewusst-

97 Heide-Lore Schäfer, a. a. O., S. 260.

seinslagen“, vom „poetischen Gegenstand zum poetischen Bewusstsein vom Gegenstand“, von „Weltinhalten“ zu den „Bewusstseinsverhältnissen“. Neben Phantasie und Gefühl wird die Reflexion zum entscheidenden Mittel der Darstellung. Poesie erweist sich als „Reflexion auf die Poesie“. Zentrum der Dichtung und integrierender Faktor ist damit das Bewusstsein des Autors, der reflektierende, urteilende Erzähler, bzw. das durch ihn reflektierte geistige Prinzip. Das faktische Geschehen wird integriert in ein Geschehen, das als „Selbstbezeugung des Geistes“ erscheint.“⁹⁸

Mit andern Worten: wir haben hier die ganze Malaise der heillos in einen „Subjektivismus“, „Rationalismus“ und Reflexionismus verrannten Romantik, ihren versteckten Immanentismus und Sozinianismus, den zu bekämpfen Eichendorff als seine primäre Lebensarbeit sah. Denn der hier so dicht belegte und durchaus repräsentative Verschnitt des Bewusstseins auf seine bloß reflektierende, urteilende Funktion könnte der Theorie des Bewusstseins und der Erfahrung, wie sie Schlegel in seiner *Philosophie des Lebens* im Auge hat, entgegengehalten, ja gar nicht klassischer demonstriert werden. Dieser Transzendentalphilosophie entgleitet ja, mit Schlegel zu reden, die Menschwerdung der Poesie, die Fleischwerdung des Wortes Gottes und unserer trinitarisch entfalteten Erfahrung von ihm. Nicht anders sieht dies Eichendorff und es lässt sich auch das leicht belegen; bedient doch auch der Dichter sich ganz bewusst der entsprechenden theologischen Bildlichkeit eines radikal positiven Christentums, wenn er die Funktion der Poesie, wie er sie sieht, beschreibt. „Die unabweisbare Aufgabe der Poesie“, schreibt er, „ist überall die Darstellung des Ewigen und Schönen im Irdischen“. Andernorts nennt er die Poesie „die indirecte, d.h. sinnliche Darstellung des Ewigen welches auch jederzeit das Schöne ist, das verhüllt im Irdischen durchschimmert“. Oder er spricht von der vergewärtigenden Funktion der Poesie als einem Vorgang, bei dem „das Ewige“ und „das verhüllende Irdische ... einander innig durchdringen“; „Irdisches“ wird „gottestrunken“, „Göttliches“ wird „menschlich“. Es sind „Diesseits und Jenseits“, die sich dabei verbinden.“⁹⁹

Mit anderen Worten: Wir dürfen bei Eichendorff niemals die *Sinnlichkeit* der Erfahrung aus den Augen verlieren, die ihn abermals mit dem von Körner so großartig herausgearbeiteten „Idealrealismus“ respektive „Realidealismus“ verbindet, um den Schleiermacher (K, 22), Novalis, Sendling (K, 32) wie Schlegel ringen und den sie der Kopflastigkeit Hegels wie Fichtes entgegenhalten. Danach versucht Schelling im „System des transzendentalen Idealismus“ (Frühjahr 1800 erschienen), „dass ein System, welches den Ursprung der Dinge in einer Tätigkeit des Geistes sucht, welche ideell und reell zugleich ist, eben deswegen, weil es der vollkommenste Idealismus ist, zugleich der vollkommenste Realismus sein müsste.“ (K, 32) „Die wahre Philosophie ist‘ für Novalis ‚durchaus realistischer Idealismus – oder Spinozismus ...“ (K, 33) Und so wird denn dann

98 Ebd., S. 254 f. Alle Quellenverweise dort.

99 Ebd., S. 261. Alle Quellenverweise dort.

auch Schlegel begeistert in diesen Chor einstimmen und den Kern dieser These direkt auf die Poesie lenken:

„Der Idealismus in jeder Form muß auf eine oder die andere Art aus sich herausgehn, um in sich zurückkehren zu können und zu bleiben, was er ist. Deswegen muß und wird sich aus seinem Schoß ein neuer, eben so grenzenloser Realismus erheben ... Auch ich trage schon lange das Ideal eines solchen Realismus in mir, und wenn es bisher nicht zur Mitteilung gekommen ist, so war es nur, weil ich das Organ dazu noch suche. Doch weiß ich, dass ichs nur in der Poesie finden kann.“ (K, 22)

Denn die Poesie beruhe „auf der Harmonie des Ideellen und Reellen“, und auch der „neue Realismus“ soll doch „idealischen Ursprungs sein und gleichsam auf idealischem Grund und Boden schweben.“ Noch die „Europa“ von 1803 betrachtet „die Poesie als die erste und höchste aller Künste und Wissenschaften“ und erklärt, es sei „die Philosophie selbst nur Organon, Methode, Konstitution der richtigen, d. h. göttlichen Denkart, welche eben das Wesen der wahren Poesie ausmacht“ (K, 22). Je katholischer aber Schlegel wird, umso mehr beginnt dann auch seine „heilsgeschichtliche Umbildung der Trinitätslehre“ zu greifen – „die Menschwerdung geht die Historie an, nicht so sehr die Philosophie.“¹⁰⁰

Exakt diesen Standpunkt nimmt Eichendorff ein. Eichendorffs Gott ist kein Gott der Philosophen bloß, wir denken ihn nicht bloß, wir sehen ihn, hören ihn, spüren ihn, ja „schmecken“ ihn, erfahren ihn mit allen unseren Sinnen, um es theologisch zu sagen. Das ist Eichendorffs – wie Schlegels – ganze Theologie, lange bevor Feuerbach und Kierkegaard mit ihren Geschossen das Hegelsche Kartenhaus der Phänomenologie des Geistes zertrümmerten. Und wir geben Dempf darin vollkommen recht: Es ist eine existentialistische Erfahrung,¹⁰¹ eine Erfahrung des ganzen Menschen und eines „Gottes Abrahams und Isaaks“, die uns da in Schlegels *Philosophie des Lebens* wie in Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* vor Augen geführt wird. – Als eine Erfahrung Gottes in der Welt auch, die wie die Helden des Romans, den ganzen Menschen auch *wirklich* umdreht – und nicht bloß katholisierendes Theater bleibt. Wir dürfen hier bei Eichendorff den erkenntnistheoretischen Hintergrund dieser Theologie der Offenbarung und eines positiven Christentums niemals aus dem Blickwinkel verlieren: Denn wie sich für Schlegel eine Philosophie des Lebens im Gegensatz zu den „chimärischen“ (PhL, 8), „metaphysischen Luftgebäuden“ (PhL, 5) der bloßen „Constitutionsdichtungen“ (PhL, 6) seiner zeitgenössischen Vernunftphilosophie nicht „in den Himmel versteigen“ (PhL, 5) darf, so verträgt sich dieses Abheben von der Wirklichkeit nach Eichendorff nicht minder und am allerwenigsten mit den Anforderungen der Poesie. Und so wie nach Schlegel ein bloß „innerlicher Vernunft-Gott“ „ohne eigentliche objective Wirklichkeit“ (PhL, 19) ein Unding sei, so für Eichendorff die Vorstellung einer Transzendentalpoesie im Kopfe bloß. Das Tischgespräch über *Die Geschichte der Gräfin Dolores*, den von den abgehobenen Salongeistern geschmähten, und von Eichendorff so bewunderten Roman

100 Alois Dempf, a. a. O., S. 94.

101 Ebd., S. 95.

Tiecks, provoziert da in Friedrich ein ästhetisches Glaubensbekenntnis, das nicht deutlicher sein könnte:

„Die größte Sünde aber unserer jetzigen Poesie ist meines Wissens die gänzliche Abstraktion, das abgestandene Leben, die leere, willkürliche, sich selbst zerstörende Schwelgerei in Bildern. Die Poesie liegt vielmehr in einer fortwährenden Anschauung und Betrachtung der Welt und der menschlichen Dinge, sie liegt ebenso sehr in der Gesinnung als in den lieblichen Talenten, die erst durch die Art ihres Gebrauchs groß werden. Wenn in einem sinnreichen, einfach strengen, männlichen Gemüte auf solche Weise die Poesie wahrhaftig lebendig wird, dann verschwindet aller Zwiespalt: Moral, Schönheit, Tugend und Poesie, alles wird eins in den adeligen Gedanken, in der göttlichen, sinnigen Lust und Freude, und dann mag freilich das Gedicht erscheinen wie ein in der Erde wohlgegründeter, tüchtiger, schlanker, hoher Baum, wo grob und fein erquicklich durcheinander wächst und rauscht und sich rührt zu Gottes Lobe.“ (AuG, 133)

Das ist das Programm der christlichen Transzendentalphilosophie der Romantik Eichendorffs! Und das ist Schlegels Philosophie des Lebens und seine Theorie des ganzen Bewusstseins, wie sie Eichendorff nicht glänzender auf den Präsentierteller seiner Formulierung hätte heben können: Der sich schrittweise findende, ganze Mensch Friedrich wie sein in Spekulation sich verlierender Bruder Rudolf sind exakt nach dieser Heimkehr zu Gott, wie dem Menetekel eines Sündenfalls in die Leere der Spekulation durchgestaltet. Und so findet sich das Anliegen von Eichendorffs Poesie des Lebens vollauf im Einklang mit dem Ziel von Schlegels Philosophie des Lebens und ihrer Letztabsicht „der endlichen Wiederherstellung und Vollendung des Bewußtseins“, mit der das Buch schließt. (PhL, 363)

So werden wir abermals wie von selbst in diesem Zirkel der von uns behaupteten Konvergenz auf die Wurzel jenes theologischen Schismas der Reformation zurückgeführt, und es erklärt und rechtfertigt dies zugleich auch, warum wir ein so ungemeines Interesse an der Beziehung Eichendorffs zur Malerei und dem Aufweis der konkreten Bilder von *Ahnung und Gegenwart* hatten. *Dieses Zusammenführen von Philosophie, Poesie und Religion kann nur vermittelt werden durch eine wieder konkret Bild werdende Sprache, durch die Rücknahme des unheilvollen Prozesses der Reformation und ihrer philologisch-rationalistischen Verdünnung des Wortes Gottes durch ihre „Philologen“ und „Buchhalter“¹⁰² bloß.*

Und es war genau dieses allzu idealistische Abheben symbolischer Deutungen und in gut romantischer, transzendentalphilosophischer Tradition ins Allegorische Abdriften der Interpretationen, die wir Alewyn, Bormann und anderen vorgeworfen hatten – bei allen ihren großen Verdiensten, gegen den simplen Realismus in der Eichendorff-Rezeption anzukämpfen.

102 Die Kritik an der Philologie als „dem verzogenen Kind der protestantischen Theologie“, die den Bildersturm einleitet, findet sich bei Eichendorff des Öfteren. Die zitierte Bemerkung findet sich in seiner Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands (Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe Bd. IX, a. a. O., S. 14 f.).

Das konkrete Bild, die Hieroglyphe als Fenster zum Absoluten und ihre Theologie einer *analogia entis* ist für Eichendorff der Platzhalter der Universalität. Auch die Philosophie hat diesen Kniefall und Demutsakt vor dem letztlich Unergründlichen, Unendlichen, über alle unsere Vorstellung Hinausgehenden mitzuvollziehen. Wie Schlegels *Philosophie des Lebens* im Schoß der Kirche, kniend, singend und betend und innerlich jubelnd, endet und gipfelt *Ahnung und Gegenwart* vor den ganz konkreten Bildern der Offenbarung.

Und nur als Fußnote unter dieses Kapitel sei nachgetragen, was dies für die Geschichte einer österreichischen Philosophie bedeutet: Dass wir es hier mit dem Selbstverständnis einer Philosophie zu tun haben, deren Idee es ist – um ein Wort Brochs abzuwandeln – keine mehr zu haben,¹⁰³ *weil sie sich in Poesie und Religion aufhebt!*

6 Die Deutschrömische Schule der österreichischen Philosophie

Genau diesen Rekurs auf das Fundament der Religion macht aber auch die in ihren Zielsetzungen so konkordante Quintessenz von Adam Müllers Staatslehre, als seine „eigentümliche Domäne [...] und gleichsam [...] Anwendung der Romantik auf die geselligen und politischen Verhältnisse des Lebens.“¹⁰⁴ Dass diese in Eichendorffs literaturtheoretischen Studien dann – wohl um der Gefahr einer Digression und verwirrenden Gedankenführung vorzubeugen – dort nicht den gebührenden Raum einnehmen kann, den Eichendorff Adam Müller sonst für seine höchst persönliche Entwicklung zugestehen müsste, und also dort erheblich kürzer weggekommen ist als die literarisch-philosophischen Bestrebungen Schlegels, soll uns hier nicht blenden. Lassen Sie mich auch diese Stromata der politischen Restauration eines wahren christlichen „Reichs“ in ein paar flüchtigen Zügen skizzieren.

In *Die Elemente der Staatskunst*¹⁰⁵ hatte Adam Müller in seiner siebzehnten Vorlesung die Summa seiner „Rechtslehre“ noch einmal zugespitzt und gegen des Pudels Kern ebenso antifranzösisch wie antifriederizianisch (M, 162–164) vom Leder gezogen: Nicht tot und zersplittert, „lebendig“ müsse das Recht sein und – „da es nun doch einmal auf die Ganzheit des Menschen in der Moral und Philosophie, und auf die Ganzheit des Staats in der Politik vorzüglich ankommt“ – auch „den ganzen Staat... im Auge haben.“ (M, 156) Eines „absoluten und hoffnungslosen Zerschneiden des Staates“ würde sich schuldig machen,

„welcher ... das gesammte im Staate geltende Recht erst in ein absolut und ewig getrenntes Privatrecht, und dann in ein absolut getrenntes Staatsrecht zersplittert, die Ganzheit unmöglich macht, und dieselbe nachher nur vermittelt eines ganz unhaltbaren Widerspru-

103 So dass sich in der Geschichte der österreichischen Philosophie diese zweimal aufhebt in der Romantik in Religion und ein Jahrhundert später in Wissenschaft.

104 Joseph von Eichendorff: Die neuere Romantik, a. a. O., S. 327.

105 Adam Müller: Die Elemente der Staatskunst. Öffentliche Vorlesungen, vor Sr. Durchlaucht dem Prinzen Bernhard von Sachsen-Weimar und einer Versammlung von Staatsmännern und Diplomaten, im Winter von 1808 auf 1809, zu Dresden. Berlin 1809. [= M]

ches vermittelt eines wirklichen Zusammenklebens zweier Begriffe, die er selbst getötet hat, wieder herzustellen versuchen kann.“ (M, 156)

Welch ein provokanter, geistiger Sprengstoff dies alles, in Hinblick auf ein doch gerade von den Franzosen besetztes Wien, dem – zur klammheimlichen Genugtuung einer immer noch reichlich josephinischen Beamtschaft – als letzter Hochburg des Feudalismus im suspendierten Deutschen Reiche die Einführung des Code civil verordnet worden war!

Und so war denn auch der innerste Kern dieser neu aufgefrischten alten Staatslehre mit ihrem unverblühten Enthusiasmus „für alle große[n] Institute des Mittelalters“ wie ihrem offenen Plädoyer für „eine reiche Geistlichkeit, einen reichen Adel“¹⁰⁶ und der Wiederherstellung ihres ungeschmälerten politischen und kulturellen Gewichtes, wie es der Vicepräsident der Polizey-Hofstelle, Freiherr von Hager, Kaiser Franz zu bedenken gab, nicht anders denn in der Religion zu begründen, als der Letztbegründung aller wahren Legitimität.

Im Grunde genommen kennt Müller überhaupt nur dieses eine Thema in unzähligen Variationen, die Redundanzen schlagen dem Leser oft förmlich auf den Magen:

„Nur die Religion, die Mutter aller Ideen, kann den Staaten den Lebensgeist wieder geben, der aus ihnen gewichen ist: dies ist der Grundgedanke meiner ganzen Betrachtung. So lange ein Glaube noch unberührt und unentweiht dastand, und der edlere Theil der Menschen schon im voraus auf das innigste verbunden war: so lange hatte eine calculirende Wissenschaft noch Werth, die nun auch die Aeußerlichkeiten, das gemeine Eigenthum, das Verhältniß der Staatsgewalten, in Ordnung und regelmässige Bewegung zu bringen strebte. Jetzt, da dieser Glaube und alle Ehrfurcht vor den Vorfahren und alle Scheu vor den Abwesenden verdrängt ist von dem Credit, den sich eine trockene Verstandes-Jurisdiction zu verschaffen gewusst hat -: jetzt muss sich die Staatswissenschaft, schon um der Reaction willen, diesem rechnenden Verstande entgegensetzen. Wenn aber auch die Lage der Dinge zu keiner Reaction nöthigte, so muss die Wissenschaft dennoch zu allen Zeiten das Ganze und Ewige im Auge behalten; diese Vollständigkeit der Ansicht macht sie erst zur Wissenschaft, und erhebt sie über die Menge, welche von Ort und Stunde geformt und bestimmt wird“ (M, 160 f.)

Soweit der „Herzogl. S. Weimarischem Hofrath“ Adam Müller, „vor einer Versammlung von Staatsmännern und Diplomaten, im Winter von 1808 auf 1809“ – die Menge der von Ort und Stunde geformten Beamten des josephinischen Staatskirchentums, dem er sich nun plötzlich in Wien gegenübergestellt sieht, damals freilich nicht ins Kalkül ziehend. Müller ist kaum in Wien angekommen, kommt er auf diesen springenden Punkt all seiner Ausführungen zurück: Und abermals sollten wir uns hier nicht bloß vom Vordergründigen seiner Vorlesungen über die Beredsamkeit und ihr Verhältniß zur Poesie blenden lassen, deren Hörer, wie das Tagebuch verzeichnet, Eichendorff natürlich war und die selbstverständlich ihren Eindruck auf ihn nicht verfehlten. Ich denke, es ist da einiges von seiner Theorie der Gegensätze eingeflossen – die ganze kontrapunktische Anlage seiner

106 Freiherr von Hager an Kaiser Franz: zit. nach Jakob Baxa: Adam Müllers Lebenszeugnisse. 2 Bde. München, Paderborn u. Wien 1966. [= B], S. 753.

Figuren deutet darauf hin. Viel bedeutsamer für Eichendorff aber sind zweifelsohne Müllers politische Schriften jener Zeit mit ihrer „Forderung, das gesamte Leben mit dem Religiös-Geistigen zu durchtränken“, wie er sie etwa „in der damals entstehenden Schrift „Von der Notwendigkeit einer theologischen Grundlage der gesamten Staatswissenschaften und der Staatswissenschaft insbesondere“ zum Ausdruck gebracht hatte.¹⁰⁷

Indes, wie Schlegel war auch Müller kein Mann des Wortes bloß – er war bestrebt, die Philosophie auch gleich praktisch und von der Wurzel an umzusetzen, und er verstand es auch, sich dafür die Patronanz einflussreicher und wohlhabender Gönner zu sichern. Er ist kaum ein Jahr in Wien, sehen wir ihn auch schon tief verwickelt in seine Idee der Schaffung einer Erziehungsanstalt für den höheren Adel, jenes von uns schon angesprochenen Maximilianums, das ein Seitenstück zum Joannäum werden sollte – und das wohl auch als Gegenstück zur eben geschaffenen Humboldt-Universität gesehen werden kann.¹⁰⁸

Die Idee dieser neuen Erziehung des Adels geht aus seinem Gesuch an die Kaiserlich Königlich Hochlöbliche Nieder-Österreichische Regierung vom 9. November 1812 klar hervor (B, 749–751): „Treue Staatsbürger und Männer, die den kommenden Zeiten angemessen sind“, sollten dereinst aus dieser Bildungseinrichtung hervorgehen (B, 750), zumal doch die gegenwärtige Erziehung im Argen liege. Und der Ganzheit des Menschen sollte dabei Rechnung getragen werden, wenn da die Zöglinge beginnend mit den oberen Humanitätsklassen im zehnten Jahre den ganzen Cursus menschlicher Bildung durchlaufen und gar „bis ans Ende der Universitätsstudien begleitend fortlaufend“ (B, 751) betreut werden sollten. Die von Müller geplante Kontraktion (B, 772) des in Österreich üblichen Studienlehrgangs, wonach die „Jünglinge“ dann „mit dem 18jährigen Alter ... beynahe schon absolvirte Juristen, Landwirthe, zu Gesandtschaften, Staatsämtern und Kriegsdienst fähige Leute“ sein sollten (B, 772), stößt denn auch seitens der begutachtenden Stellen auf schärfste Kritik: Es hagelt förmlich Bedenken gegen die überspannten Erwartungen einer „zu frühzeitigen Bildung, oder vielmehr Treibhauskünsteley“ (B, 784), wie es in dem abschließenden Gutachten der Landesregierung dann heißt. Wir wollen und können das hier im Einzelnen nicht näher ausführen.

Worauf ich aber hinaus will, ist vielmehr den engen Zusammenhang deutlich zu machen, der zwischen Eichendorffs Roman an die Nation und Müllers Idee eines christlichen Staates und seiner Erziehung des Adelsgeschlechts besteht, und das ungemein enge, ja geradezu amikale Verhältnis zwischen Meister und Schüler zu betonen, das ich schon im Kontext der Malerei durch Klinkowström angesprochen hatte. „Eichendorff“, schreibt Moriz Enzinger, fand sich „im Erzherzoglich Maximilianschen Hause“, in dem Müller bald nach seiner Ankunft in Wien eine Wohnung zur Verfügung gestellt wurde,

107 Moriz Enzinger: Eichendorff in Wien, a. a. O., S. 66.

108 Zu der für unsere Begriffe heute kaum mehr nachvollziehbaren Dynamik und dem Tempo der Institutionalisierung solcher Bildungseinrichtungen siehe meine Studie zum alternativen preußischen Modell – der Humboldt-Universität: „In Freiheit und Einsamkeit“? Die Humboldt-Universität auf dem Prüfstein. In: Sperrfeuer. Zwei Reden zur aktuellen Hochschulpolitik. Oulu 1992, S. 77–119.

„wie zu Hause, und Ende November 1812 übersiedelten die Brüder ganz in sein Heim.“¹⁰⁹ Eichendorff saß somit – mitten über der Abfassung seines Romans – abermals direkt an der Quelle. Mit andern Worten: Der junge Eichendorff isst nicht nur un-
gemein gut und wohlfeil in diesem Hause, er nährt sich vor allem auch von dem geistigen wie geistlichen Manna, das da in dieser Tischgesellschaft um Adam Müller, Schlegel, Hofbauer, Pilat, Stoll, Klinkowström etc. etc. aufkredentz wird. Wir dürfen uns diese Gastmahle als Tisch- und Teegespräche im besten platonischen Sinne vorstellen: Denn im Hause Müller wurde nichts weniger als die Idee des christlichen Staates aus- und wiederaufgekocht, und es dürfte auch dabei der Anteil Schlegels daran nicht unbedeutend gewesen sein, wenn wir uns vor Augen halten, was er in seiner *Philosophie des Lebens* unter der dreizehnten („Von dem Geiste der Wahrheit und des Lebens, in seiner Anwendung auf die öffentlichen Verhältnisse; oder von der christlichen Staatsverfassung und dem christlichen Rechtsbegriffe.“), vierzehnten („Von der Theilung der Stände und dem gegenseitigen Verhältnisse der Staaten unter einander nach dem christlichen Begriffe; und von der Macht der Wissenschaft, und der Verfassung und Anordnung dieser Macht.“) und fünfzehnten Vorlesung („Von dem wahren Begriffe der Theokratie; und von der Macht der Wissenschaft, und der endlichen Wiederherstellung und Vollendung des Bewusstseins.“) zu lesen ist.¹¹⁰ Der junge Dichter Eichendorff aber *kann* gar nicht anders denn zutiefst darin verwickelt gewesen sein: *Ahnung und Gegenwart* treibt in seiner Semantik vollauf im Kielwasser dieses politischen Konservativismus eines christlichen Staates, und zwar im Bezug auf seine innere Verfassung ebenso wie hinsichtlich seines Verhältnisses auf andere Staaten. Die politischen Leitvorstellungen, wie sie seine beiden „Herzensbrüder“ [!], Friedrich und Leontin, prägen, und denen sich – „Eines Fels verschiedene Quellen“ – dann auch der Dichter [!] Faber als Dritter im Bunde des Triumvirats¹¹¹ zu „gesellt“ (AuG, 276), sind nichts anderes als die des mit Herzblut geschriebenen Bekenners und Erzählers Eichendorff!¹¹² Und so soll es uns denn auch gar nicht verwundern, dass Eichendorff diesem verschworenen Kreis von

109 Moriz Enzinger, Eichendorff in Wien, a. a. O., S. 65.

110 So dass wir Hermann Eichendorffs Auffassung, wonach die politischen Ansichten Eichendorffs „meist Edelsteine aus dem reichen Erzgeäder Müllerscher Gedanken“ wären, insofern relativieren wollen. (Zit. nach: R. Mülher, Eichendorff in Wien, a. a. O., S. 60.) Wie Friedrich und Leontin in *Ahnung und Gegenwart* stets ein Herz und eine Seele sind, wenn sie auf politische Dinge zu sprechen kommen, so kann man auch von Schlegels Bedeutung für Eichendorff in politischen Grundsatzfragen nicht absehen.

111 Man kann sich im Übrigen fragen, ob dieses Triumvirat im Roman nicht ein spielerisch verschlüsseltes Selbstporträt ist: Schlegel (wozu die Analogie des Romanschlusses der *Luzinde* passt) als Friedrich; Müller als der Gemenstecher Leontin und mit dem Maximilianum gescheiterter Politiker – und Eichendorff als der Dichter Faber schließlich, der ursprünglich Schwächste in diesem Bunde, der sich aber allmählich zur Akzeptanz der beiden Gesellen hochgearbeitet hat.

112 Zu Eichendorffs politischer Haltung siehe Peter Krüger: Eichendorffs politisches Denken. I/II. *Aurora* 28 (1968), S. 7–32 und *Aurora* 29 (1969), S. 50–69. Sowie die Studie von Friedrich Heer: *Der Konservative und die Reaktion*. *Aurora* 32 (1972), S. 30–58. – Den ungemeyn dichten Querbeziehungen zur politischen Zeitgeschichte wollen wir in einmal in einer gesonderten Studie nachgehen.

Staatsrettern in *Ahnung Gegenwart* förmlich demonstrativ ein Denkmal gesetzt hat. Im zweiten Buch seines Romans, das in der Residenz spielt, hat der Dichter im vaterländischen Kreis um den Erbprinzen herum geradezu eine Schlüsselgeschichte eingebaut, die die tatsächlichen Bestrebungen der Romantiker in Wien und ihre vergeblichen Hoffnungen widerspiegeln – wir können diese vielfältigen Anspielungen en detail nicht einmal antippen, der Parallelaktionen wären zu viele. Aber das ist auch nicht weiter zu verwundern. Eichendorff erlebte Müllers Kampf um die Genehmigung der Eröffnung des Instituts – wie die Winkel- und Gegenzüge der josephinischen Behörden ja direkt mit. Plötzlich verarmt, waren die Eichendorffs sogar selbst höchst existentiell an dem Zustandekommen des Instituts interessiert. Und sogar der bei Müller problematisierte Clash der Rechtssysteme, indem nun auch im Privatkaisertum Österreich die letzten Relikte der feudalen, mittelalterlichen Rechtsordnung zu Grabe getragen wurden, betraf die beiden Eichendorffs höchstpersönlich. Waren sie doch nach Wien gekommen, um dort just ihre Prüfungen der Jurisprudenz abzulegen! Und so finden denn die jugendlich-leidenschaftlichen Plädoyers für die Wiedereinführung des wahren, alten Rechtes und seiner Freiheit, verbunden mit des Dichters verven Attacken gegen die falsche, nämlich „allgemeine“ und bloß „philosophische“, wie sie Friedrich mit seinem politisch so aktiven Herzensbruder Leontin reitet, auch in *Ahnung und Gegenwart* ihren kaum gebremsten Niederschlag. Es ist, als hörten wir da ständig Müller oder auch Görres gegen die „Freiheit in der Brust des Philosophen“ vom Leder ziehen:

„Diese allgemeine, natürliche, philosophische Freiheit, die uns in großen Wäldern wie mit wehmütigen Erinnerungen anweht, oder bei alten Burgen sich wie ein Geist auf die zerfallene Zinne stellt, der das Menschenschifflein unten wohl zufahren heißt, jene frische, ewig junge Waldesbraut, nach welcher der Jäger frühmorgens aus den Dörfern und Städten hinauszieht und sie mit seinem Horne lockt und ruft, jener reine, kühle Lebensatem, den die Gebirgsvölker auf ihren Alpen einsaugen, daß sie nicht anders leben können, als wie es der Ehre geziemt.“ (AuG, 270)

Mit andern Worten: Was wir für Schlegels *Philosophie des Lebens* festgestellt haben, gilt nicht minder für die Staatslehre Müllers: *Ahnung und Gegenwart* ist deren poetischer Trichter.

Müllers Ansinnen der Gründung eines von ihm geleiteten Erziehungsinstituts verdanken wir auch die kritische Brechung seiner damals gerade aktuellen Schriften seitens der josephinischen Spitzel und Zensoren – und es ist dies ein Gustostück unmittelbarer Wirkungsgeschichte der Philosophie, an dem wir nicht einfach vorübergehen dürfen, zumal sich an ihr die Frontenstellung der österreichischen Verhältnisse nicht geballter hätte kristallisieren können.

Da springen zunächst einmal die enormen Ressentiments den Vorlesungen „fremder Gelehrter“ (B, 736) gegenüber ins Auge, wenn der Vicepräsident der Polizey-Hofstelle, Freiherr von Hager, auf Veranlassung S. M. höchstselbst, an die Vereinigte Hofkanzlei die Aufforderung richtet, Müller „durch einen eigenen Beamten kontrollieren zu lassen.“ Gewiss mag dafür auch zum Teil die politische Brisanz jener Jahre mitverantwortlich

sein: aber diese nicht nur. Hält man sich die gesamte Aktenlage vor Augen, die Jakob Baxa da minutiös zusammengetragen hat – es hagelt nur an Invektiven gegen den „uiberdies ... Fremden“ (B, 751; 752) „Preußen“ und „ebenfalls Preußen“ (B, 755) unter „mehreren Ausländern“, die Müller für sein großes Erziehungswerk mobilisiert hatte; und dass der Sachse Müller selbst dabei im Sturm der Emotionen einfach zu einem Preußen *gemacht* wird, verrät auch einiges über die Intensität der Gefühle. Der Kanonikus bei St. Stephan und Vicedirektor des Philosophiestudiums, Michael Gruber, seines Zeichens ein durch und durch verknöchertes Josephiner, der sich von England „den bärbeißigen englischen rationalistischen Deismus ... als Reiseandenken mit nach Hause genommen“ (Sebastian Brunner, B, 780 f.), malt da in seinem Gutachten vom 3. März 1813 alle Teufel an die Wand, wohin das führte, überließe man „nur *Ausländern*, bey diesem Zeitgeiste, die Bildung unserer zarten Jugend“ (774). Allein schon die Verordnung Rggs No. 3377 vom 7. Febr. 1805 – auf die Gruber sich berufen kann, schiebe da zu Recht einen Riegel vor. Müller „selbst ist. und dem Ansehen nach die meisten der von ihm in Zukunft zu wählenden Assistenten, – in *ausländischen* Grundsätzen erzogen, und hat auf *ausländischen* Universitäten studiert.“ (B, 773) Wie ein für den Sitzungsbericht der N.Oe. Landesregierung vom 11. März 1813 verantwortlich zeichnender Krauss festhält, hatten da Grubers Argumente sichtlich offene Türen ingerannt; denn das Argument, dass der „in ausländischen Grundsätzen erzogene“ und „auf ausländischen Universitäten gebildete“ Bittsteller „zur Erziehung adlicher Zöglinge sich vorzüglich ausländischer Subjecte bedienen zu wollen scheine“ (B, 782), wird dort abermals redundant (B, 784; 785) und nahezu wortgetreu übernommen.

Indes, was die Gemüter der österreichischen Staatsbeamten bei Müller förmlich instinktiv zum Übersäumen brachte, war vor allem seine so völlig andere Sprache. Der „politisch-philosophische Schwärmergeist“ Müllers war bereits in dem Bericht eines Polizeikonfidenten vom 24. Oktober 1812 festgehalten worden; Ähnliches weiß ein Polizeibeamter übrigens auch vom „schwärmerisch ungebildeten und unwissenden“ Benonisten Hofbauer an Freiherrn von Hager (29. Nov. 1812) zu berichten. (B, 745) Diese Töne werden jedoch nur noch schärfer, je genauer man sich mit den Schriften Müllers beschäftigte. So weiß etwa der schon erwähnte Krauss in seiner Präsidialnote an die Polizey-Hofstelle von dem „in ganz Deutschland als Mystiker bekannten“ (B, 752) Müller zu berichten, dass dieser sich „durch seine Schriften als ein Anhänger jenes modernen Mysticismus, welcher seit einiger Zeit besonders in dem nördlichen Deutschland, sein Unwesen treibt“, auszeichne. (B, 751) – Ein Bedenken, dem Freiherr von Hager selbst wiederum in seinem Bericht an Kaiser Franz ein gutes Schäufelchen nachlegen zu müssen glaubt: Hätte der theologische Zensor, Prof. Braig, an Müllers Vermischten Schriften auch keine theologischen Bedenken geäußert, referiert er dessen Gutachten, „allein er stelle seine Ideen in einer ganz neuen, ihm eigentümlichen schwülstigen und eben deswegen sehr dunklen Terminologie dar, welche nur von im Denken geübten Lesern verstanden würde“. (B, 755) – Und Hager fügt dem schließlich seine eigene bescheidene Meinung hinzu: „Es ist ein Schwindel unserer neueren Schriftsteller in neuen

Terminologien und in dunklen für den großen Haufen unverständigen Ausdrücken zu schreiben.“ (B, 755) Vollends aber, als es dann ernst zu werden droht mit der Realisierung des Instituts und Müller endlich mit dem „dreist“ geäußerten Vorwande, dass er „wegen großem Mangel an garen Hofmeistern und Pädagogen – (verstehst sichs, bey uns) – von mehreren Familien aufgefordert worden, die Oberleitung der häuslichen Erziehung zu übernehmen“, auch das Gesuch für die Eröffnung des Maximilianums eingereicht wird, werden die Messer der Sprachkritik gezogen. Er wolle, schreibt der schon erwähnte Michael Gruber, zu den Schriften des Gelehrten nicht weiter viel sagen – zumal:

„Das vernünftige Publikum – wengleich nicht die Köpfe Adam-müllerscher Art, – hat ziemlich laut darüber ausgesprochen –: Nur so viel! Jenes [die angeführten Vermischten Schriften] in den 2 Bänden zusammen 790 Seiten starke Werk stozet durchaus von verworrenen Begriffen, mystisch dunklen Ausdrücken, und merkbaren Zügen einer kranken Phantasie. An logischen Zusammenhang der Ideen und richtige Schlüsse ist nicht zu denken: so wie er sich denn auch in seinen Raisonnements fürchterliche Sprünge erlaubt. Überall herrscht darin Schwulst und Bombast, verbunden mit Verachtung seiner Gegner, Großsprecherey, und hohes Vertrauen auf seine tiefen Einsichten und Gelehrsamkeit. So ein unverständlicher Jargon und gelehrter Galimatias mag wohl die Achtung der Unwissenheit und Schwäche sich erwerben aber dem Philosophen, dem Denker, dem Sachkundigen, sind sie, was sie sind: unbedeutend – oft lächerlich! Bey manchen Stellen ist man erstaunt, wie ein Mann, der kein Fanatiker ist, oder ihn spielet, – außer dem Irrenhause so sprechen kann. Sonderbar genug ist es, daß der Verfasser so oft die Gottheit, Jesum Christum und die Religion in staatswissenschaftliche Materien und Gegenstände einwebet, wo gar keine Veranlassung dazu ist, und wo sie allerdings am unrechten Ort stehen. – Was will er damit? Gewiß nicht bloß die Erbauung seiner gottesfürchtigen Leserinnen. Wenn er l. Bd. pag 76 bis 87 die Gewerbefreyheit bestreitet, so ist seine durchgeführte Allegorie mit dem heil. Sakrament der Ehe ganz besonders komisch – So verdient auch, laut seinen agronomischen Briefen, wie Unterzeichneter berichtet worden, die drey-felder-Wirtschaft, als analog mit der heiligen Dreyfaltigkeit, den Vorzug. Der Verstand steht, bey so etwas, stille.-

Gleichermaßen erlaubt er sich in Gesellschaften solche Äußerungen, welche dem schlichten Menschenverstande wenig empfehlend sind. Z. B. die mathematische, religiöse und politische Wahrheit sind nur eine und dieselbe: Christus lehre sie durch ihn. – Christus ist nicht so viel für das Menschengeschlecht, als für das Heil der Staaten gestorben. – Nur Sokrates, Christus und er haben auf das allgemeine gewirkt. – Doch dies sind Sagen, welche durch mündliche Überlieferung leicht verdreht und umstaltet werden können, und deßwegen kein besonderes Augenmerk verdienen. Fragt man aber: worauf sich obige – dem Scheine nach böartige – aber in der That wahre und gewissenhafte Behauptungen gründen? so sind die Belege dazu das ganze Buch: Adam Müllers vermischte Schriften etc. – Beynahe jede Seite liefert einen Beweis davon [...]“ (B, 776)

„So käme folglich“, schließt Gruber sein Scherbengericht über dieses Grundbuch der katholischen Romantik in Wien, „die Sprachverwirrung unseres heutigen neumodischen

sogenannten philosophischen Deutschlands, über welche H. Ad. Müller billig klagt ihm selbst in hohem Grade zu Schulden“ (B, 776) – Woraus freilich nun wieder folgt,

„daß der Sächsisch-Weimar. Hofrath H. Ad. Müller, – was immer sonst seine Gelehrsamkeit sein mag, – die Gabe der klaren Darstellung im Unterrichte, welche einem Erzieher und Erziehungs-Vorsteher so nothwendig ist, nicht besitze; daß seine Phantasie auf die träumendste und gefährlichste Art ausschweife; daß es ihm am Helldenken und logischer Konsequenz fehle; daß in seinen Schriften unter einem Prunk von metaphorischen, allegorischen und sonst geblühten Ausdrücken und gezwungen bildlicher Sprache sehr oft ein leeres Nichts – wonicht etwa gefährlicher Sinn, versteckt liege. – Woraus denn ferner folgt, daß der Zweifel über H. Ad. Müller’s Anlagen und Fähigkeit zur Leistung einer Erziehung-Anstalt gegründet sey. Sie ist ihm daher nicht anzuvertrauen.“ (B, 776 f.)

Aber auch der Nachschlag und Tusch in dieser beispiellosen Abschmetterung sei dem Leser nicht vorenthalten:

„Wehe dem Vaterlande! wenn es ihm und seinen ausländischen Mitlehrern glücken sollte, einer Zahl von unseren Jünglingen, – wie sich gemäß des in diesem § Gesagten nicht änderst erwarten läßt, die Köpfe mit seinen Phantastereyen, excentrischen und überspannten Ideen, gewagten und in das Extreme fallenden Meynungen zu verschrauben und das in einem Alter, wo die jugendliche Phantasie am lebhaftesten ist, und der klügsten behutsamsten Leitung bedarf.“ (B, 776 f.)

Die Niederösterreichische Landesregierung hat also angesichts solcher Empfehlungen nur mehr die Scherben wegzuräumen. Sie fasst sich – den „gründlichen Ansichten des Vicedirektoriats der philosophischen Studien“ „vollkommen“ beipflichtend (783) – kurz und wandelt das vorgegebene Thema Grubers nur noch einmal ab. Was dabei unter dem Strich herauskommt, liest sich dann wie eine Panegyrik auf die Staatslinie der österreichischen Philosophie.

„Nunmehr, wo auf höchsten Befehl Sr. Majestät, die Schriften dieses Gelehrten überhaupt gewürdigt werden müssen, hält Rgg es für ihre Pflicht, ihre Meinung darüber freymüthig und unverholen darzustellen.

Die Werke, welche nach dem hierortigen Erachten Adam Müllers Geist am meisten charakterisieren, sind außer seinen bereits erwähnten vermischten Schriften seiner Staatskunst in 3 Bänden, das Zeitalter Friedrich des Großen, und als kurze Nachlese seine noch weit mehr bekannten agronomischen Briefe in Schlegels Musäum. Originalität kann man denselben nicht absprechen; allein wenn man dieselben mit angestrenzter Aufmerksamkeit studiert, welches um sie auch nur zu verstehen, oder ihren Sinn zu ahnden, unumgänglich notwendig ist, kann man nicht anders als bedauern, neben einigen richtigen und wahren Ideen, meistens das Hervorherrschen excentrischer Grundsätze, eine mit dem practischen Leben im ewigen Streite begriffene verführte Phantasie, eine Verachtung, und Herabwürdigung alles dessen, was nicht in sein System paßt, und einen mystischen Bombast, zu finden, der selbst alltägliche, und in einer weniger sublimer Sprache schon längst bekannte Dinge in Kantsche Metaphysik, in Fichte’sche und Schelling’sche Spitzfindigkeit einhüllt, den Stempel der modernen Philosophie an sich trägt, und den Verfall der Wissenschaften und des guten Geschmacks befürchten läßt, je mehr sich derley Werke

von der echten Simplicität classischer Werke, und, der ungeschminkten Wahrheit entfernen. Möge die Wucherpflanze der Verschrobenheit sich immer hin auf norddeutschem Boden mehr und mehr verbreiten, und philosophischer Aberwitz als gelehrtes Wissen prangen, so dürfte sich doch Österreich zur Erhaltung des gesunden Menschenverstandes Glück wünschen, wodurch Handhabung der Religiosität, ächter Bürgersinn, Liebe und unerschütterliche Treue gegen den gütigsten Monarchen, und standfestes Fortschreiten in wahrhaft nützlichen Wissenschaften mitten unter dem Stürmen der Zeit dem Vaterland zu Theil wurden.“ (B, 783)

Und damit auch nur der geringste Verdacht auf eine etwa parteiliche Voreingenommenheit der Behörde aus dem Wege geräumt sei, fügt sie dem hinzu:

„Rgg. glaubt nicht mißverstanden zu werden, wenn sie hier gegen eine Pflanzschule neumodischer/deutscher Philosophie spricht, da sie sich bei einer anderen Gelegenheit gegen den jetzigen barbarisch-lateinischen Vortrag der philosophischen Studien an der hiesigen Universität erklärte. Es liegt wohl noch etwas im Mittel dieser beiden Extreme. –

Es giebt wohl noch eine gesunde deutsche Philosophie, und eine gründliche Logik, und es giebt wohl auch noch inländische Professoren, die einen zweckmäßigen Unterricht darin zu geben im Stande wären.“ (B, 785)

Damit war Müllers Projekt eines Maximilianums fürs erste einmal vom Feld geschlagen. Aber welch ein Sterntaler der österreichischen Philosophiegeschichtsschreibung, den uns die hochlöbliche Niederösterreichische Landesregierung da so nebenbei geliefert hat: Ist damit doch genau jenes geometrische Mittel abgesteckt, dass sich, weder deutsch – noch römisch, im josephinischen Staatskirchentum eingependelt hatte!

Ich habe die oben angeführte Begleitmusik von Briefwechselln, Gutachten, Polizeyrapporten, Gesuchen etc. unter anderem auch deswegen so ausführlich wiedergegeben, weil diese von Jakob Baxa so vorzüglich dokumentierten Quellen an der österreichischen Philosophiegeschichtsschreibung nicht nur so gut wie vollkommen vorbeigegangen sind, sondern vor allem auch geeignet sind, gründlich mit den Kurzschlüssen eines Ideologems der Philosophiegeschichtsschreibung aufzuräumen, das sich, halbverstanden, nur mehr blind übernommen und wieder und wieder einfach nur abgeschrieben wie verquickt mit vielerlei nationalen Interessen, darin wie ein Klumpen Beton ausnimmt: die These von der Ersten Wiener Schule der Philosophie um Schlegel, Müller, Günther herum. Ich nenne dafür nur ihren so verdienten Erfinder und Wiederentdecker Alois Dempf¹¹³ wie seinen großen Promotor Roger Bauer¹¹⁴ und sehe von deren weiteren Abgüssen ab.

Denn wie die Ereignisse um die Gründung des Maximilianums doch überdeutlich machen – es ist höchste Vorsicht angebracht mit der nationalen Vereinnahmung dieser Romantiker in Wien.

113 Alois Dempf: Die Erste Wiener philosophische Schule. Wiener Zeitschrift für Philosophie, Psychologie, Pädagogik. Bd. 1 (1947), Heft 1, S. 1–12.

114 Roger Bauer: Der Idealismus und seine Gegner in Österreich. Beihefte zum Euphorion. 3. Heft. Heidelberg 1960.

Sie waren, erstens, allein schon politisch, alles andere als Österreicher und standen der Missgeburt seines Privatkaisertums förmlich mit Hass gegenüber. Das neue Kaisertum Österreich war ihnen ein Kind des verhassten Zeitgeists und Napoleons – a tergo: „von hinten gemacht“. Franzosenfeindlich bis in die Knochen waren sie vielmehr an der Wiedererrichtung Deutschlands interessiert, wenn sie sich unter einem wahren christlichen Staat und Reich auch etwas anderes vorstellten als jene heillos verfahrenen Konstruktionen, die für seine politische Misere erheblich verantwortlich waren. Sie verstanden sich gewissermaßen als die idealen Repräsentanten der „Residenz“, als des heillos idealisierten Herzstücks eines immer noch heimlich präsenten wie herbeigesehnten „Reichs“, und sie wollten mit dem Verschnitt des realen, gefallenen – wie mit dem von den Franzosen besetzten Wien ihrer Tage – nichts, aber auch schon rein gar nichts zu tun haben. Diese Animosität aber beruhte, wie wir sahen, durchaus auf Gegenseitigkeit. Die gruppodynamischen Mechanismen und Antagonismen, die in der Malerei zum Spektakel der Sezession führen, waren da nur eine Kostprobe für jene innerdeutsche Sezession im Großen: Nicht nur sonderten sie sich ab, sie wurden von den eigentlich österreichischen Kreisen als ein „fremdes“, „ausländisches“ Klüngel von Preußen, Deutschen und Norddeutschen empfunden und vorab niemals so recht integriert, sondern geschnitten und ausgeschlossen. Dass sie darüber hinaus verquickt waren mit den höchsten und einflussreichsten Sphären der Macht wie den antinapoleonischen Agitationen,¹¹⁵ machte sie nur umso gefährlicher. Der letztlich ausgeschwitzte Eichendorff selbst ist ein Paradebeispiel dieser Ausschließung.

Die Gefühle, die Eichendorff in *Ahnung und Gegenwart* seinen vom eigenen Vaterlande geächteten Herzensbrüdern Friedrich und Leontin speziell im dritten Buch seines Romans zuschreibt, waren somit seine eigenen. Und so stimmt denn auch die kaum kaschierte politische Parabel von *Ahnung und Gegenwart* voll in Feldgeschrei und Parol gegen den Erzfeind wie die Versager und Verräter in den eigenen Reihen ein. Die tiefe Verachtung, die Eichendorff und Seinesgleichen gegenüber dem Staat, in dem sie lebten, und seinen Repräsentanten, deren abschreckendes Treiben sie vor ihren Augen in der Residenz mitverfolgten, empfanden, hatte sich auch tief in den Roman eingebrannt. Die politischen Verantwortlichen dort und der schmähhliche Kuhhandel des Kaisers um die Krone des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation mit dem Weltgeist zu Pferde, dem man auch noch seine letzten Patrioten¹¹⁶ opferte, waren nur zu demütigend. Hatte man sich nicht zu aller Schande auch noch dazu erniedrigt, die eigene Tochter an Napo-

115 Nach dem Bericht eines Polizeikonfidenten vom 24. Oktober 1812 werden Müller schon „viel Aufsehen“ erregende „Connexionen mit dem Hause der Erzherzogin Beatrix, das man öffentlich als den Vereinigungspunkt Alles dessen nennt, was mit dem politischen System unseres Hofes unzufrieden ist“, nachgesagt. Man würde demnach, Müllers „Anstalt schon als Pflanzschule zur Propagation des alten Hasses gegen Frankreich“ betrachten. (B; 738)

116 So ist gar nicht anders zu denken, als dass die Verhaftung Hormayrs und der Verfolgung der ganzen antinapoleonischen Zirkel, wie er vom Gesichtspunkt unmittelbarer Betroffenheit bei Caroline Pichler gut dargestellt ist, auch für Eichendorff ein Schlag war. (Caroline Pichler: Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Hrsg. von Emil Karl Blümml. 2 Bde. München 1914, S. 418 ff.)

leon zu verschachern! Das dritte Buch des Romans ist Kriegsliteratur, setzt mit dem Kampf in den Tiroler Alpen ein und klingt mit dem Lied von der deutschen Jungfrau aus:

*Das Fräulein stieß die Knecht' hinab,
Den Liebsten auch ins heiße Grab,
Sie selbst dann in die Flammen sprang,
Über ihnen die Burg zusammensank.* (AuG, 272)

Das wäre die Haltung gewesen, die Achtung verdient hätte, anstatt sich dem „kecken“, „röm'schen Rittersmann“ und „Sieger“ „in die Arme“ zu werfen! (AuG, 272) Hass und Verachtung kommt hoch, als Friedrich und Leontin in die Residenz kommen und Ohren- und Augenzeuge der schmachvollen Hochzeit Rosas mit dem Erbprinzen werden. – Wer würde diese Parabel anders denn zwischen den Zeilen lesen?

Um aber nun auf die These von der Ersten Wiener Schule und deren *nationale* österreichischen Abgrenzung von der deutschen Philosophie zurückzukommen, so ist diese also erheblich zu differenzieren, weil sie die Sachverhalte zuweilen doch gerade auf den Kopf stellt: Diese „wahren Romantiker“ grenzten sich *als Deutsche* von den Norddeutschen, Preußen und Sympathisanten des Friederizianischen Systems ebenso ab, wie sie sich mit der von Napoleon erzwungenen Loslösung des Privatkaisertums Österreich niemals abfinden konnten. Sie waren aber, auch rein philosophisch, von den offiziellen wie selbsternannten Staatsträgern und Beamten der österreichischen Nation, als „Deutsche“, „Ausländer“, „norddeutsche“ Mystiker empfunden, abgelehnt und bekämpft worden – und dies eben nicht nur auf Grund ihres fremden Zungenschlags, als vielmehr in ihrem ganzen idealistischen Idiom, das da an Namen wie Kant, Fichte, Schelling geknüpft und von der wahren Simplizität klassischen Philosophierens abwich. Die tiefstehenden Ressentiments diesen überspannten Selbstdenkern und Wichtigtuern gegenüber, die da an der Staatslinie der österreichischen Philosophie hochkommen, lassen sich, wie ich andernorts gezeigt habe, bis tief in den Vormärz hinein verfolgen. Aber auch diese so vehemente Abgrenzung beruhte durchaus auf Gegenseitigkeit. Denn nicht minder wollten diese Deutschen mit den Plattheiten der vollständig regulierten österreichischen Schulphilosophie etwas zu tun haben, wie sie ein Staat von Beamten, nicht Denkern, per Erlass und Lehrbuch als seine Staatslinie verordnete.

Allein nicht genug damit: Sie waren zu alledem zu allem auch noch *Deutschrömer*. verlängertes Arm Roms, Werkzeuge und Anhänger der dunklen Umtriebe der von Staats wegen verteufelten Jesuitenpartei¹¹⁷ und ihrer einflussreichen Fürsprecher. Mit andern Worten: Sie waren *deutsch* und *römisch*: die suspekteste Spezies von Staatsfeinden, die sich ein josephinisches Staatskirchentum überhaupt vorstellen konnte! Und keine Anbiederung konnte die verknöcherten Josephiner da aufs Kreuz legen: Denn dass sich diese Zugereisten zu alledem auch noch penetrant religiös gerierten und als die Vertreter einer katholischen Romantik: d. h. Überläufer und Konvertiten auch im philosophischen Sinne

117 In seinen literaturhistorischen Studien setzt Eichendorff sich wiederholt mit dieser in seinen Augen lächerlichen und denunzianten „Jesuitenriecherei“ auseinander.

ihrerseits gegen den überspannten Subjektivismus ihrer Dennoch-Brüder im Norden Deutschlands angetreten waren, machte sie nur noch suspekter. Anschwärzen, Observieren, Ausgrenzen, Entlassen, Davonjagen oder Einsperren – Thema in Variationen – ihrer Mitglieder entsprechen vollständig den ideologischen Leitlinien des österreichischen Systems. – So dass sich diese Erste Wiener Schule der Philosophie gleichsam in einer zweifachen Aufhebungsbewegung befindet, wie sie an ihren Galionsfiguren Schlegel und Müller (wie später Günther!) geradezu zu Kristall schießt: der hausgemacht-transzendentalphilosophischen in die progressive Universalpoesie eines positiven Christentums – wie ihrer Aufhebung von außen, durch die hochlöbliche Kaiserlich-Königliche Hof-Polizey!

In summa: Sie führten selber einen Vielfrontenkampf, und wurden, je nach Lage der Dinge wie der Nation, darin denn auch bald aufgerieben.¹¹⁸

Und so möchte ich hier abschließend doch auch noch des letzten und für Eichendorff des beileibe nicht Unbedeutendsten in diesem Triumvirat des politischen Katholizismus gedenken: der unsichtbaren, heimlich führenden Hand dieser ganzen Gegenreformation, die von der josephinischen Gegenpartei denn auch völlig instinktsicher herausgewittert und observiert worden war: Clemens Maria Hofbauers.

Diese Beziehung allerdings bleibt in Eichendorffs autobiographischen Aufzeichnungen weitgehend unterbelichtet. Der Dichter erwähnt Hofbauer in seinen literaturgeschichtlichen Studien nur ein einziges Mal, und auch hier indirekt, wenn er seiner in der Beschreibung als des „väterlichen Freundes“ des Spektakulärsten dieser preußischen Romantiker, Friedrich Ludwig Zacharias Werners gedenkt, dem Werner sein berühmtes Gedicht gewidmet hat. Auch taucht er hin und wieder im Tagebuch auf und – wie oben schon angedeutet – kennen wir ihn natürlich aus Müllers hochgespanntem Projekt der Erziehungsanstalt, als deren geistiger Präfekt er zum großen Unbehagen der Polizey vorgesehen war. Wir wissen aber auch von den Wallfahrten, die Hofbauer mit seinen Jüngern nach Seebarn hinaus unternommen hatte, und haben guten Grund anzunehmen, dass diese ihren Teil dazu beitrugen, den jungen, freien Studio und ausgelassenen „Sänger vom Venusberge“ innerlich umzudrehen. Und so will er ja schließlich auch in *Ahnung und Gegenwart* gesehen worden sein, freilich sporadisch und dosiert auch dort nur – aber dafür umso gewichtiger: als der „ohne alle Bildung und doch so hochgebildete“ (AuG, 175) Pfarrer vom Dorfe und Beichtvater der schönen Griechin Romana, der ihrerseits Züge Werners einverwoben sein sollen, dem „Prior“ des Klosters auf dem Berg, mit seiner Apostelfigur und den packenden Predigten verwandt, der Friedrich schließlich die Richtung des Lebens weist. Aber andererseits, wie sollte dieser auch lauter sein? Wir sind es vollauf zufrieden, unsere Trias mit einem echten Heiligen abschließen zu können.

118 Wie dies später dann vor allem am Günther-Prozess deutlich geworden war.

7 Taugenichtigkeiten

„Sie sehen nun die Donau, St. Stephan und alle unsere alten Jugendbilder wieder: gedenken Sie dabei meiner, lieber Philipp! Ich weiß nicht, welche Zauberei dort ist, aber ich werde mein Heimweh nach Wien nicht los und kann mich hier in Berlin noch immer in nichts finden. Es ist und bleibt mir hier alles fremd: Religion, politische Gesinnung, ja selbst die allgemeine Fertigkeit, über Kunst und Wissenschaft abzusprechen, erschreckt und stört mich mehr, als es mich erfreut, denn es scheint mir wenig Liebe darin zu sein. In solcher innerlicher Einsamkeit fühle ich einen recht aufrichtigen Trieb, in mir selber gründlich besser zu werden und Trost und Rat eifriger dort zu suchen, wo man ihn am Ende immer findet, und so weiß denn Gott immer am besten, was uns geziemt.“¹¹⁹

Wir schreiben den 28. Januar 1815: Der Absender des Briefes ist Joseph von Eichendorff, sein Empfänger Philipp Veit.

Wie wir wissen, hat der Schriftsteller für dieses sein so erkatholisches Bekennterum sein ganzes Leben lang büßen müssen. Die Zeit ging andere Wege, ja die Ressentiments einer Ideologie zweckfreier Kunst speziell seinem Jugendroman gegenüber haften der Literaturwissenschaft zuweilen bis heute noch an, auch wenn Eichendorff später selbst viel an dieser Tendenz auszusetzen hatte und er mit zunehmendem Alter mit dem bloß Atmosphärischen einer christlichen Kunst sein Auslangen zu finden meinte: „Wir verlangen nichts“, schreibt er später in *Zur Geschichte des deutschen Dramas*, „als eine christliche Atmosphäre, die wir unbewußt atmen und die in ihrer Reinheit die verborgene höhere Bedeutsamkeit von selbst hindurchscheinen läßt, gleichwie ja dieselbe Gegend nicht dieselbe ist in dickem Schmutzwetter oder bei scharfer Abendbeleuchtung. Wer fragt im Frühling, was der Frühling sei?“¹²⁰

Nicht dass Eichendorff deshalb auch nur einen Zoll des einmal gewonnenen weltanschaulichen Terrains aufgegeben hätte; er bleibt seinen Idealen der Jugend so treu, wie ein Mensch seinen Idealen nur treu bleiben kann, unbeirrt von den Wirrnissen und mannigfach „diagonalen“ Entwicklungen der Zeit und ohne Rücksicht auf den schmerzvoll erfahrenen, schütterten Zuspruch der Zeit. Aber der missionarische Eifer seiner Jugendjahre tritt in dem eigentlich poetischen Schaffen später doch zurück: so sehr, dass die eigene Schwester sich dann anlässlich des Erscheinens seiner *Geschichte des Dramas* „ganz erstaunt über die katholische Tendenz des Buches an ihren Freund Stifter“ wenden wird.¹²¹ – Hatte sich der Bruder nicht spätestens mit *Aus dem Leben eines Taugenichts* – welch ein Titel für ein Programm! – diese Rücknahme voll auf seine Fahnen geschrieben?!

„Mein Herz fliegt Wien entgegen“. Noch einmal – wieder einmal – nimmt Eichendorff literarischen Anlauf auf Wien oder vielmehr „W.“, wie es so geheimnisvoll heißt.

119 Zit. nach Paul Stöcklein: Eichendorff, a. a. O., S. 121.

120 Joseph von Eichendorff: *Zur Geschichte des deutschen Dramas*. In derselbe: *Werke in vier Bänden*, Bd. III (Schriften zur Literatur), a. a. O., S. 526.

121 Zit. nach Paul Stöcklein: Eichendorff, a. a. O., S. 35.

Diesmal freilich nicht mehr als der junge Student, der uns noch blutjung in *Ahnung und Gegenwart* sein philosophisch-poetisches Credo progressiver Universalpoesie hinterlässt, sondern bereits als ein gereifter Familienvater, der nun mit seinem sublimer Kleinod auch die eigene, geschwätzig-literarische Jugendsünde begleicht. Das Konzept hyperchristlicher Universalpoesie löst sich nun auf in die tendenzlose Heiterkeit und Leichtigkeit von Taugenichtigkeiten.

„Ruht ein Lied in allen Dingen ...“ – Wie hatte es bei Moriz Enzinger nicht geheiß: Geradezu eine Rokoko-Oper, in vordergründiger Mozartscher Heiterkeit, spiele die Anmut des Taugenichts vor in dieser so leicht hingehauchten Erzählung, die sich wie ein Märchen lese.¹²² Ich denke, er hat damit tatsächlich ins Gold des literaturtheoretischen wie -politischen Selbstverständnisses des späten Eichendorff getroffen.

*Wem Gott will rechte Gunst erweisen.
Den schickt er in die weite Welt,
Dem will er seine Wunder weisen
In Feld und Wald und Strom und Feld.*

*Die Trägen, die zu Hause liegen.
Erquicket nicht das Morgenrot.
Sie wissen nur vom Kinderwiegen,
Von Sorgen, Last und Not um Brot.*

*Die Bächlein von den Bergen springen,
Die Lerchen schwirren hoch vor Lust,
Was sollt' ich nicht mit ihnen singen
Aus voller Kehl' und frischer Brust?*

*Den lieben Gott laß ich nur walten:
Der Bächlein, Lerchen, Wald und Feld
Und Erd und Himmel will erhalten,
Hat auch mein' Such' aufs best' bestellt!¹²³*

Verlust der Philosophie, Politik und Religion in der Poesie – die sich einst ihren Ersatz zur Aufgabe gestellt hatte? Gewiss, aber bei Gewinn von Wirklichkeit und Transzendenz zugleich, die da in der Dezenz der Bilder und Lieder eingeholt und aufgehoben bleibt.

122 Moriz Enzinger: Eichendorff und das alte Österreich. Würzburg 1958, S. 51.

123 Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts, a. a. O., S. 4.

Georg Gimpl

Geschlecht und Ästhetik

„Fragen der Ästhetik in Zusammenhang mit *bildender Kunst*“, schreibt Hannelore Rodlauer in ihrer so faszinierenden und verdienstreichen Studie *Otto Weininger. Eros und Psyche. Studien und Briefe 1899–1902* (= HR¹), brachte Weininger ein „verhältnismäßig geringes Interesse entgegen.“ (HR, 29) Die These meiner Überlegungen hier verhält sich dazu entschieden konträr: Das mag für *Eros und Psyche* noch einigermaßen gelten. Aber ich würde sagen: Nicht nur die Ästhetik generell spielt in Weiningers Buchfassung von *Geschlecht und Charakter* (= GuCh²) in mehrfacher Hinsicht eine zentrale, wenn auch mitunter prima vista oft versteckte Rolle, sondern speziell auch die Malerei seiner Zeit. Ja, der zweite und Hauptteil seiner Buchfassung von *Geschlecht und Charakter*, „Die sexuellen Typen“, wäre ohne die Kämpfe um die bildende Kunst seiner Zeit, die er in ungemein dichter Weise widerspiegelt, ebenso wie er damit auf sie reagiert, überhaupt nicht denkbar. Freud, Altenberg, Schnitzler, Hevesi, Kraus, Klimt, Weininger ... es ist dasselbe Myzel einer hochoerotisierten Stadt und ihres Fin de Siecle, dem sie allesamt entstammen. Und ich spitze abermals zu: Es sind dieselben Frauen und Weiber, die uns dort, Thema in Variationen, déjà-vu und einander wie aus dem Gesicht geschnitten, wieder und wieder begegnen.

Was führt mich zu dieser Aussage, was bringt mich überhaupt zu Weininger? Nun, mein Beitrag hier ist die nur etwas breiter und systematischer aufgekochte Ausführung eines Abschnitts meiner Studie zu „Friedrich Jodl über Otto Weininger und die Biologie der Ideale“, die ich vor gut einem Jahrzehnt in meinem Bändchen *Vernetzungen* (= G³) veröffentlicht hatte, in einer etwas unscheinbaren und schwer zugänglichen Institutsreihe meiner Universität Oulu und gedacht als eine Art Zwischenablage wie als ein Absenker von drei Aufsätzen zu Friedrich Jodl, den Dissertationsvater Weiningers. Ich will auf diese dort systematisch entfaltete Einbettung des hier behandelten Problems nur verweisen – ich kann mich auf diese Weise aber, vom Ballast des ganzen Knäuels von einem System entlastet, meinem ganz speziellen Auftrag, den Allan Janik mir freundlicherweise

-
- 1 Otto Weininger: *Eros und Psyche. Studien und Briefe 1899-1902*. Herausgegeben von Hannelore Rodlauer. Wien 1990.
 - 2 Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Sechszwanzigste, unveränderte Auflage. Wien und Leipzig 1925. [Die Sperrungen im originalen Schriftsatz werden hier in Kursivschrift wiedergegeben.]
 - 3 Georg Gimpl: Friedrich Jodl über Otto Weininger und die Biologie der Ideale. In: derselbe: *Vernetzungen. Friedrich Jodl und sein Kampf um die Aufklärung*. Oulu 1990, S. 101–241.

gestellt hat, erheblich systematischer widmen.⁴ – Ich strukturiere mein Thema dabei im Wesentlichen in vier Punkten:

Ich sehe, in einem ersten Schritt, *Geschlecht und Charakter* als Objektivation eines Bildungsweges, der Weiningers Methodenschwenk weg von einer empirischen Psychologie und experimentellen Physiologie hin zu einer verstehenden Psychologie erklärt, ein Paradigmenwechsel, der sehr erheblich auch seine weitere intensive Zuwendung zu Aussagen der Kunst erklärt. Ich skizziere in einem zweiten Schritt Weiningers Theorie der Henden auf der Basis seiner differentiellen Psychologie als die physiologische Grundlegung seiner Ästhetik. Ich analysiere, drittens, das eigentliche Ästhetik- und Ethik-Kapitel im zweiten und Hauptteil seiner Buchfassung von *Geschlecht und Charakter* – als den psychologisch-typologischen Kern seiner geschlechtlich differenzierten Phänomenologie der ästhetischen Ideale, kulminierend in meiner These, dass darin in sehr essentieller Weise der zeitgenössische Streit um Klimts Fakultätsbilder seinen Niederschlag gefunden hat. Und ich sehe Weiningers *Geschlecht und Charakter*, viertens schließlich, auch in seiner rein literarischen Form als Objektivation antisezessionistischen Stilwollens – und somit auch als *konkrete* Philosophie, deren funktional-ästhetische Form mit der inhaltlichen Grundaussage seines Werkes in stimmigen Zusammenhang zu bringen ist.

I

Das Elend des Dissertanten: von Freud zu Jodl – von der Biologie der Geschlechter zur Biologie der Ideale

Ich nehme also hier lediglich den Faden des Einstiegs meiner oben angesprochenen Untersuchung kurz wieder auf: das Paradox für so viele Zeitgenossen – ja, das Skandalon: Was brachte Weininger zu Jodl? Zumal dieser es ja auch ist, der, wie ich dort behaupte, Weininger auch auf das Thema der Ästhetik führte.

Nun – das Elend des Dissertanten: eine Bredouille in der Abfassung seiner Dissertation, wie sie uns Jacques Le Rider in seinem Buch *Der Fall Otto Weininger* (= LR⁵) im Detail dargelegt, und „Kühler an Kühler“, knapp darauf Hannelore Rodlauer mit Akribie nachadjustiert hatte: erst in ihrem Vorbericht „Von ‚Eros und Psyche‘ zu ‚Geschlecht und Charakter‘“ (= V⁶) und dann, in erheblich erweiterter Form, durch ihren einleitenden

-
- 4 Der Aufsatz stellt eine überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, dessen ersten Teil ich im Rahmen eines Weininger-Symposiums in Innsbruck gehalten habe. Ich danke Allan Janik für die Anregung.
 - 5 Jacques Le Rider: *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*. Mit der Erstveröffentlichung einer Rede von Heimito von Doderer. Wien / München 1985.
 - 6 Hannelore Rodlauer: Von „Eros und Psyche“ zu „Geschlecht und Charakter“. Unbekannte Weininger-Manuskripte im Archiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, 124. Jg. (1987), So. 7, S. 110–139.

Beitrag „Fragmente aus Weiningers Bildungsgeschichte“ in ihrer bereits erwähnten Buchveröffentlichung *Otto Weininger: Eros und Psyche. Studien und Briefe 1899-1902*. Wir können das massive empirische Beginnen Weiningers wie die Sackgasse, in die ihn sein Bildungsweg geführt hat, im Übrigen aber auch recht gut in dessen Curriculum vitae (= C⁷) nachvollziehen, das Weininger aus Anlass seiner Dissertation verfasst hatte und worin er, wohl auch ein bisschen damit protzend, all seinen Professoren und Lehrern, die an seinem Bildungsweg Anteil nahmen und Spalier standen, den Tribut seines Dankes abstattet.

Weininger kommt danach mit dieser seiner ersten und im Wesentlichen mit dem ersten Teil von *Geschlecht und Charakter* identischen Studie *Eros und Psyche* erst zu Freud (LR, 93 f.), um dort damit die Fortune einer Publikation zu machen. Das nimmt, in Anbetracht des Diebsguts und der zahlreichen Versatzstücke, die sich dann speziell in der Buchfassung von *Geschlecht und Charakter* finden – man denke nur an seine „neue Theorie der Hysterie“, mit der er sich noch in seiner „Selbstanzeige“ (= S⁸, siehe Anhang) des Buches brüstet – ja auch gar nicht wunder. Aber der Ansatz der Arbeit Weiningers ist primär nicht eigentlich auf Freuds Mist gewachsen: Er ist empirisch-biologischer Natur, philosophisch vom Biologismus des Avenarius unterfüttert, „damals durchaus naturwissenschaftlich“, wie Freund Swoboda schreibt (LR, 29), und auch der Autor selbst erhebt zumindest diesen Anspruch, wenn er das Brouillon eines ersten Abrisses dann zur Sicherung der Priorität in der *mathematisch-naturwissenschaftlichen* Klasse der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften hinterlegt (V, 113). – Wie es denn schließlich, neben dem „Schrecken“ über das „ad captandam benevolentiam meam“ geschriebene „Kapitel Hysterie“ (LR, 91) auch die überzogenen Schlussfolgerungen aus der blanken Biologie sind, mit denen Weininger von Freud abgeschmettert bzw. diplomatisch hinauskomplimentiert bzw. mit seinem Publikationsprojekt auf die lange Bank geschoben wird: Freud, schreibt Weininger an Freund Swoboda, hätte ihm „erklärt, in dieser Form könne er“ sein „Buch nicht empfehlen ... Ich soll mir Zeit neh[men, zehn Jahre, und alles in lauter Spezialuntersuchungen genau] beweisen, alles, z. B. auch dass M am frühesten eine Glatze bekommt“. (HR, 91 f.)

An sich war diese Vorbedingung Freuds für die Publikation keine Zumutung, zumal Weininger diesen Beweis ja erst auch selbst erbringen wollte, hatte er doch die Absicht, seine These der sexuellen Zwischenformen „im anatomischen Laboratorium des Herrn Hofr. Zuckerkandl“ (V, 119) zu verifizieren, aber in einem Genie- und Handstreich eben, für die Sisyphusarbeit, die Freud ihm zugemutet hatte, fühlte er sich zu schade und würde er sich nicht hergeben wollen, wie er Freund Swoboda wissen lässt. Diese „Volkszählungsbeamten-Geduld“ (HR, 92) würde er nicht aufbringen wollen.

7 Otto Weininger: Curriculum Vitae. In: Hannelore Rodlauer. *Otto Weininger: Eros und Psyche*, a. a. O., S. 210–11.

8 Otto Weininger: Selbstanzeige „Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien, W. Braumüller 1903. (XIII und 599 S.)“. In: *Kantstudien*, 8. Band (1903), S. 484–485.

So schlägt Weininger also dieses Ansinnen Freuds dann aus – und geht zu Jodl und Müllner. *Eros und Psyche* wird, wie ich in meiner eigenen Studie zu „Friedrich Jodl über Otto Weininger und die Biologie der Ideale“ selber des breiten dargelegt habe, eben erst einmal in eine *Biologie der Ideale* umgeschrieben werden, ein Köder von einem Titel, förmlich zurechtfrisirt auf Jodl – denn die Anbietung des bei Freud abgeschmetterten Dissertanten Weininger an den *Ethiker* Jodl nun (wie an den deutlich in dessen Schatten stehenden Darwinisten Müllner) ist dabei kaum zu überhören.

Man kann es Freud wahrlich nicht verargen. Denn, halte man sich einmal, wenigstens andeutungsweise, an zwei Beispielen, gleichsam den strategischen Maßen von W, hier den Clash vor Augen und die Zumutung, die Freud da zu schlucken gemacht worden war!: „Der Weltmensch als Weib: das ist die Prostituierte ... Sie lässt sich leicht unzüchtig betasten, entblößt sich bald; ihr Busen ist nicht so halbkugel-glockenförmig, kleiner, mehr in der Spitze divergierend als der der Mutter“. So liest sich das bei Weininger etwa noch in „Zur Theorie des Lebens“ (HR, 204). Aber ganz ist auch der spätere Weininger von diesen *salti mortali* von der Biologie kopfüber in die Charakterologie nicht freizusprechen, auch wenn er behauptet, nun die Naturwissenschaften und ihre „Merkgilden“ (GuCh, VI) weit unter sich gelassen zu haben und er die erleuchtende Erkenntnis in diesem Fall in die Fußnote versetzt:

„Nicht die absolute Breite des Beckens als in Zentimetern angegebene Distanz der Knorren der Oberschenkel oder der Hüftbeindorne, sondern die relative Breite der Hüften im Verhältnis zur Schulterbreite ist ein ziemlich sicheres und recht allgemein verwendbares körperliches Kriterium für den Gehalt an W.“ (GuCh, 11)

Nun, möge jeder für sich entscheiden, wo er da zu liegen kommt ...

Das alles ist also reichlich kurz geschlossen, wie man sieht, Letzteres aber auch als Hinweis dafür, dass Weininger die Relevanz der biologisch-naturwissenschaftlichen Methode auch in *Geschlecht und Charakter* noch pausenlos verneint, um sich im selben Zuge unverbesserlich ihrer zu brüsten und zu bedienen. Er nascht eben an beidem mit: an der präzisen Aura der Naturwissenschaft und des Naturwissenschaftlers wie an der Erhabenheit der Philosophie, ja – wie der Kunst.

Introspektion und Typos – zur methodologischen Wende Weiningers: vom Labor ins Kaffee Griensteidl

Infolge dieser Abschmetterung Freuds und Weiningers Revierwechsel zu den „Duumviren“ der Wiener Philosophie der Jahrhundertwende, Jodl und Müllner – also in die Philosophie, kommt es bei Weininger nun auch zu einem *Methodenwechsel* – weg von der Naturwissenschaft und einer naturwissenschaftlich geprägten Philosophie hin zur Philosophie im traditionellen, idealistischen, kantischen Sinne.

Diese Wende war sicher auch von rein lebenspraktischer Relevanz – aber nicht nur: Wie kann er seine Untersuchung der doch selbstevidenten früheren Glatzenbildung bei M

zum Abschluss bringen, ohne darüber nicht selber eine Glatze zu bekommen, wie ihm das durch das Auf-die-lange-Bank-Schieben Freuds in Aussicht gestellt zu werden schien? Nun, in dem abkürzenden Verfahren einer *typologischen* Betrachtung des differenzierten Seelenlebens der Geschlechter, durch eine auf *Verstehen*, *Introspektion* und auf den *Typus* ausgerichtete, wieder philosophische Psychologie, die mit beidem bricht: dem angeblichen Allheilmittel der an das wahre Seelenleben nicht heranführenden experimentellen Psychologie wie ihrem mit diesem korrespondierenden Empfindungskleister der Machschen Elementenlehre.

„Den *Durchschnitt* wollte man gewinnen, nicht den *Typus*. Man begriff gar nicht, dass es im Systeme reiner (nicht angewandter) Wissenschaft nur auf diesen ankommt. Darum lassen denjenigen, welchem es um die Typen zu tun ist, die bestehende Morphologie und Physiologie mit ihren Angaben gänzlich im Stich. Es wären da alle Messungen wie auch alle übrigen Detailforschungen erst auszuführen. Was existiert, ist für eine Wissenschaft auch in laxerem (nicht erst in *Kantischem*) Sinne völlig unverwendbar.“ (GuCh, 12)

Auf diese Weise kommt Weininger also zu seiner exemplarisch-reduktiven Methode einer *phänomenologischen Betrachtung* der Geschlechter, wie sie, etwa in der Wissenschaftstheorie von Joseph Bochenski, speziell der Phänomenologie Husserls dann zugeschrieben worden war – ich denke, Weininger kommt ziemlich nahe daraufhin: Ich muss nicht sämtliche Ochsen der Welt untersuchen, um zu wissen, was ein Ochs ist, es reicht ein Exemplar – man muss sich dieses nur gut anschauen.⁹

Die biologisch-experimentelle Methode wird deswegen nicht schlechthin abgelehnt – weshalb sie ja auch später, im Hauptteil, dem mehr der inneren Erfahrung zugekehrten Teil von *Geschlecht und Charakter*, wieder und wieder herumgeistert, aber in ihre Schranken gewiesen – „in der Überzeugung, der Biologie gegeben zu haben, was ihr gebührt, und einer nichtbiologischen, nichtphysiologischen Psychologie das Recht gewahrt zu haben, welches ihr für alle Zeiten bleiben wird.“ (GuCh, X) Die Biologie wird zwar überwunden, aber – was auch Weiningers „Selbstanzeige“ noch bestätigt! – im Unterfutter ist sie ja doch immer noch da, wie denn auch der naturwissenschaftliche Teil seiner Analyse nun nicht so wertlos geworden ist, dass er überhaupt aus *Geschlecht und Charakter* herausfallen würde – was doch die logische Konsequenz von Weiningers Beweisgang gewesen wäre. Denn logisch, im Sinne der Logik der Argumentation seines Hauptteils, wäre die restlose Exekution seines Teils I der Buchfassung gewesen. Weininger lässt seine Buchfassung also gerade in diesem Schwebezustand des Überwundenen – als eines Überwundenen, von dem er sich letztlich nicht trennen kann.

Andererseits hat Weininger hier aber vielleicht tatsächlich nicht *nur* aus der Not eine Tugend gemacht – stand er der Freudschen Forderung nach empirisch-experimenteller Absicherung seiner Erkenntnisse doch vorweg nicht völlig wehrlos und unvorbereitet gegenüber. Denn der Introspektion als einer „gleichberechtigten Ergänzungsmethode zur

9 Joseph M. Bochenski: *The Phenomenological Method*. In: *The Methods of Contemporary Thought*. Dordrecht 1965, S. 15–29.

experimentellen Psychologie“ hatte der Zwanzigjährige ja schon in „Nouvelles Methodes dans l'étude de la psychologie“, seinem Diskussionsbeitrag zum IV. Internationalen Psychologenkongress in Paris, das Wort gesprochen. (LR, 28 und HR, 77) Letztere ist nun lediglich auch nicht einmal mehr *gleich*berechtigt.

Es ist hier aber auch genau die Weichenstellung markiert, wo die Brücke hinüber zur Ästhetik geschlagen wird. Denn es ist genau diese methodologische Abrechnung einer quasi exemplarisch-reduktiven phänomenologischen Methode mit dem früheren Weininger, die Weininger III zugleich wieder zum allerfrühesten Weininger zurückbringt, und die dieser, in klarer Selbstverteidigung und jeglicher Kritik vorweg den Wind aus den Segeln nehmend, daher ganz entschieden in sein Vorwort zur ersten Auflage der Buchfassung von *Geschlecht und Charakter* stellt: Seine Untersuchung gelte

„nicht den Frauen, sondern der Frau ... Die Untersuchung ist keine spezielle, sondern eine prinzipielle; sie verachtet nicht das Laboratorium, wenn ihr auch seine Hilfsmittel dem tieferen Probleme gegenüber beschränkt erscheinen vor dem Werke der selbstbeobachtenden Analyse. Auch der Künstler, der ein weibliches Wesen darstellt, kann Typisches geben, ohne sich vor einer experimentellen Merker Gilde durch Zahl und Serie legitimiert zu haben. Der Künstler verschmäh't nicht die Erfahrung, er betrachtet es im Gegenteil als seine *Pflicht*, Erfahrung zu gewinnen; aber sie ist ihm nur der Ausgangspunkt seines Versenkens in sich selbst, das in der Kunst wie ein Versenken in die Welt erscheint.

Die Psychologie nun, welche hier der Darstellung dient, ist eine durchaus philosophische, wenn auch ihre eigentümliche Methode, die allein durch das eigentümliche Thema sich rechtfertigt, es bleibt, vom trivialsten Erfahrungsbestande auszugehen. Der Philosoph aber hat nur eine der Form nach vom Künstler verschiedene Aufgabe. Was diesem Symbol ist, wird jenem Begriff. Wie Ausdruck und Inhalt, so verhalten sich Kunst und Philosophie. Der Künstler hat die Welt eingeatmet, um sie auszuatmen; für den Philosophen ist sie ausgeatmet, und er muss sie wieder einatmen.“ (GuCh, V f.)

Es ist diese Typenbildung, ob nun in Kunst oder Philosophie und Psychologie, das sei hier nur andeutend vorweggenommen, nach Weininger im Übrigen eine sehr männliche Sache, die sich von der weiblichen: bloßen Empfindungs-Psychologie entschieden abhebt; denn es kostet Kraft und männliche Bestimmtheit, aus dem Meer der Empfindungen die festen Konturen der Typen herauszukristallisieren. – Man könnte, den Faden Weiningers etwas weiterspinnend, also auch förmlich von einem gestalttheoretischen Frühexpressionismus einer Psychologie sprechen, die sich von ihrem weiblichen Pendant eines bloß atomistischen Impressionismus abhebt.

Genau in diesem Sinne nun, so meine erste These in Hinblick auf Weiningers un-gemein intensives Verhältnis zur Ästhetik, wird die bildende Kunst in allen ihren Formen und Manifestationen für den Philosophen Weininger höchst relevant und wahlverwandt: Er atmet ein, was die bildende Kunst speziell seiner Zeit, aber nicht nur diese, ausatmet.

Und er *bedient* sich der Literatur! Weininger gibt selbst den Fingerweis darauf: Er erhoffe und erwarte sich von seiner Theorie der sexuellen Zwischenformen, schreibt er, „die stärkste Förderung für die noch ungelöste wissenschaftliche Aufgabe einer Charakterologie“ und sehe sich zu dem „Versuch berechtigt“, dieses

„Prinzip... der sexuellen Zwischenformen ... methodisch zu dem Rang eines *heuristischen Grundsatzes* in der Psychologie der ‚individuellen Differenzen‘ oder ‚differenziellen Psychologie‘ zu erheben. Und seine Anwendung auf das Unternehmen einer Charakterologie, dieses bisher fast ausschließlich von Literaten bepflügten, wissenschaftlich noch recht verwaehrlosten Feldes, ist vielleicht umso freudiger zu begrüßen, als es unmittelbar aller quantitativen Abstufungen fähig ist, indem man sozusagen den Prozentgehalt an M und W, den ein Individuum besitzt, auch im Psychischen aufzusuchen sich nicht wird scheuen dürfen.“ (GuCh, 61)

Er *bedient* sich also der Literatur, die ihm die Einzelerfahrungen liefert, die es nun endlich zu systematisieren gelte, und nicht nur der Erfahrungen der Literatur, auch daraus hat Weininger kein Hehl gemacht:

„Wer hat nicht im Freundeskreise oder im Salon, in wissenschaftlicher oder in öffentlicher Versammlung die heftigsten Diskussionen über ‚Männer und Frauen‘, über die ‚Befreiung des Weibes‘ angehört und mitgemacht? Gespräche und Debatten, in denen mit trostloser Regelmäßigkeit ‚die Männer‘ und ‚die Weiber‘ einander gegenübergestellt wurden wie weiße und rote Kugeln, von denen die gleichfarbigen keine Unterschiede mehr untereinander aufweisen!“ (GuCh, 4),

schreibt er – endlose Debatten, in die er nun mit seiner Theorie der Zwischenformen endlich seine wissenschaftliche Differenzierung, Abstufung bringen will. Wir dürfen uns Weininger da stets getrost mittendrin und mit gespitzten Ohren vorstellen. Der ganze Reigen seiner Femmes fatales: dieser Weiber und weibischen Männer unter so wenig männlichen Männern, die er uns, Thema in Variationen, so eindringlich beschreibt, sie schweben doch förmlich in der Wiener Luft des Fin de Siecle, denen sie entstammen. Er entnimmt sie also seiner eigenen Beobachtung, Erfahrung und Deutung wie der Präsentationen und Deutungen des kulturellen Betriebs seiner Zeit. Wir könnten da leicht aus seinem Werk eine kleine literarische Bibliothek herausdestillieren, aber speziell die Frauenfiguren Ibsens, Wagners, Schnitzlers, Strindbergs etc., ob nun jeweils genannt und also mit dem Bildungsgut Eindruck schindend oder nur gestohlen, wie doch fast alles auch sonst bei Weininger; der zitierbare Nachweis und Niederschlag allein zählt hier nicht. – Andernfalls müssten auch Swoboda, Fließ und ihresgleichen kolonnenweise in Referenzen angeführt werden. Weininger ist ja in Bezug auf die Kunst dieselbe Elster, die er in Bezug auf seine wissenschaftlichen Ideenlieferanten ist. Er bindet es uns also nicht immer gleich auf die Nase, woher er seine Ideen und Einsichten hat. Faktum aber ist, dass der Kulminationspunkt in Weiningers Zuwendung zur typologischen Betrachtung von *Geschlecht und Charakter* genau in jene Zeit fällt, in der er, wie er sich Freund Swoboda gegenüber brüstet, „jetzt wirklich manchesmal über Kunst“ schwätzend, „und zwar in Sodom selbst, in ipsissimo Cafe Griensteidl“ (HR, 117 f.) aufhält.

Sehen wir uns dieses Hinüberwandern der Themen von der Literatur in die Philosophie nur an einem, und nicht irgendeinem, Beispiel konkret an: Es gehe ihm um die Introspektion in den „*Typus*“, um „*die platonische Idee*“: den „idealen Mann M“ und „das ideale Weib W“ (GuCh, 9), schreibt Weininger im ersten Kapitel seines ersten Teils von

Geschlecht und Charakter. Woher hat er nun die für seine Charakterologie des 2. Teils so zentrale platonische Idee des Weibes? Ein eindrucksvolles Namedropping gibt uns darüber frank Auskunft, beinahe hätte ich gesagt: *verrät* auch die Quelle: „In den letzten Jahren haben dieselbe Erkenntnis“ (GuCh, 234) – gemeint ist, dass „**das absolute Weib ... kein Ich**“ (GuCh, 232), keine „eigene Seele“ (GuCh, 233) hätte –

„Henrik *Ibsen* (mit den Gestalten der *Anitra*, *Rita* und *Irene*) und August *Strindberg* („Gläubiger“) ausgesprochen. Am populärsten aber ist der Gedanke von der Seelenlosigkeit des Weibes durch das wundervolle Märchen *Fouques* geworden, dessen Stoff dieser Romantiker aus dem, von ihm eifrig studierten, *Paracelsus* geschöpft hat, und durch *E. T. A. Hoffmann*, *Girschner* und *Albert Lortzing*, welche es in Musik umgesetzt haben. *Undine*, die *seelenlose Undine ist die platonische Idee des Weibes*.“ (GuCh, 234)

Diese Erkenntnis Fouques ist offensichtlich so wichtig, dass sie auch in der „Selbstanzeige“ von *Geschlecht und Charakter* erwähnt wird! (S, 485)

Oder ein anderes Beispiel – die Künstler selbst doch sind auf das Exemplarische aus:

„Dem Bildhauer, dem Maler ist es oft genug Problem geworden, was die Leda, was die Danae empfindet;¹⁰ und die Künstler, welche die Dirne zum Vorwurf gewählt haben – mir sind überdies *Zolas* ‚Confession de Claude‘, *Hortense*, *Renée* und *Nana*, *Tolstois* ‚Auferstehung‘, *Ibsens Hedda Gabler* und *Rita*, schließlich die *Sonja*, eines der größten Geister, des *Dostojewskij* bekannt geworden –, wollten nie wirklich singuläre Fälle, sondern stets Allgemeines darstellen. Vom Allgemeinen aber muss auch eine Theorie möglich sein.“ (GuCh, 296)

Nun, diesen Schritt von der Literatur hinüber zur Philosophie, wie er selber sagt, leistet Weininger.

Oder, ein letztes Beispiel aus dem Kapitel „Mutterschaft und Prostitution“, in dem Dichtung und Wagnerei zugleich ausgeschlachtet werden und auf das „tiefste Wesen“ des „der Mutter und liebenden Frau Gemeinsame“ „dieses Weibestypus“ fokussiert wird, „[d]as die größten Dichter erkannt haben. Man denke an die Identifikation der *Aase* und *Solveig* am Schlusse von *Ibsens* ‚Peer Gynt‘ und an die Verknüpfung der *Herzeleide* mit der *Kundry* in der Verführung des *Wagnerschen Parsifal*.“ (GuCh, 285)

Man musste nach Weininger doch nur zugreifen und den Kairos am Schopfe packen: Es hagelte doch Typen im Fin de Siecle Wiens!

Aber eben, auch ein Anderes ist damit gesagt: Der Philosoph „atmet ein, was ... diese“ – die Künstler – „ausatmen“. Wenn wir die Einflüsterungen der Vorlagen der Kunst nicht immer so leicht wiedererkennen, so macht das Sinn: Weininger *zitiert* die Erfahrungen der Kunst nicht einfach, er *transformiert* sie zugleich – in sein primär philosophisches Begriffssystem, in seine „Theorie“! Er bedient sich ihrer, auch so. Der Künstler und Philosoph haben ja wohl beide dasselbe im Auge, aber eben in unter-

10 Wie es, hier etwas vorgreifend, später übrigens auch dem „Künstler“ Klimt, um Weininger zu zitieren, „zum Problem geworden, was die Leda, was die Danae empfindet“. (GuCh, 296) Seine Danae entsteht 1907/1908; seine Leda im Jahre 1917. Gehen die Themen auf eine Anregung durch die Lektüre von *Geschlecht und Charakter* zurück? Ausführlicher zu Klimt und Weininger siehe unten.

schiedlicher Weise. Diese *Differentia specifica* gilt es immer wieder zu bedenken, wenn wir den Einfluss der Kunst hier nicht im Eins-zu-Eins-Verhältnis eines direkten Zitats serviert bekommen.

II

Theorie der Heniden. Zur differentiellen Psychologie des männlichen und weiblichen Bewusstseins

Auf dieser Grundlage einer typologischen und auf Introspektion aufbauenden Psychologie nun kommt Weininger auch zu einer ersten Grundlegung der Ästhetik, und zwar schon, ehe er auf die Ästhetik selbst explizit eingeht.

Es passiert im 3. Kapitel des Zweiten oder Hauptteils, zur Differenzierung des „männliche[n] und weibliche[n] Bewußtsein[s]“ (GuCh, 112–125), wo es zu seiner entscheidenden Charakterisierung speziell des Weiblichen kommt und was sich dann wie ein Leitthema durch all seine Objektivationen und Auslassungen zieht und daher ja auch wiederum in der „Selbstanzeige“ des Buches gebührend herausgestrichen worden war: Danach zeichne sich das Weib durch die mangelnde „Artikuliertheit“ (GuCh, 120) und „Gegliedertheit“ der von ihr wahrgenommenen Sinnesdaten aus, zumal diese – da das Weib, wie das Kind, Empfindung und Gefühl noch nicht trennen könne – noch nicht recht Bewusstsein geworden seien bzw. nie so recht Bewusstsein werden würden – und die Weininger daher mit dem Begriff der *Heniden* umschreibt. „*Der Mann*“, heißt es dort ex cathedra und in Sperrdruck gesetzt,

„hat die gleichen psychischen Inhalte wie das Weib in artikulierterer Form; wo sie mehr oder weniger in Heniden denkt, dort denkt er bereits in klaren, distinkten Vorstellungen, an die sich ausgesprochene und stets die Absonderung von den Dingen gestattende Gefühle knüpfen. Bei W sind ‚Denken‘ und ‚Fühlen‘ eins, ungeschieden, für M sind sie auseinanderzuhalten. W hat also viele Erlebnisse noch in Henidenform, wenn bei M längst Klärung eingetreten ist.“ (GuCh, 122 f.)

Einmal diese Weltformel der Erkenntnis fest in den Händen, so vieles entblättert sich nun wie von selber: „Dieser Mangel an begrifflicher Bestimmtheit alles weiblichen Denkens“, heißt es also,

„ermöglicht jene ‚Sensitivität‘ der Frauen, die vagen Assoziationen ein schrankenloses Recht einräumt, und so häufig ganz fern liegende Dinge zum Vergleich heranzieht. Auch die Frauen mit dem besten und am wenigsten begrenzten Gedächtnis kommen über diese Manier der *Synästhesien* nicht hinaus [...] Jenes Schwelgen in rein gefühlsmäßigen Anklängen, jener Verzicht auf Begrifflichkeit und auf Begreiflichkeit, jenes *Sichwiegen* ohne *Streben* nach irgendeiner Tiefe charakterisiert den schillernden Stil so vieler moderner Schriftsteller und Maler als einen eminent weiblichen. Männliches Denken scheidet sich von allem weiblichen. Männliches Denken scheidet sich von allem weiblichen grundsätzlich durch das

Bedürfnis nach sicheren Formen, und so ist auch jede ‚Stimmungskunst‘ immer notwendig eine *formlose* ‚Kunst‘“ (GuCh, 237).

Und so geht das weiter. Rätsel um Rätsel löst sich nun mit geradezu spielerischer Leichtigkeit: „Das Denken des Weibes ist ein Gleiten und ein Huschen zwischen den Dingen hindurch, ein Nippen von ihren obersten Flächen, denen der Mann, der ‚in der Wesen Tiefe trachtet‘, oft gar keine Beachtung schenkt, es ist ein Kosten und ein Naschen, ein *Tasten*, kein *Ergreifen* des Richtigen.“ (GuCh, 237) Ist das nicht förmlich auf Schnitzler, Altenberg und ihresgleichen zugeschnitten? Und auch hinsichtlich eines anderen engen charakterologischen Zusammenhangs damit wird gedacht, die Anleihe aus der Literatur ist dabei wiederum so durchsichtig und dünn wie ein Nachthemd: „Darum ist W sentimental, und kennt das Weib nur die Rührung, nicht die Erschütterung.“ (ChuG 122 f.)

Dass das aber nun alles nicht in der Luft schwebt, sondern auch anders Hand und Fuß hat, zeige die Physis: Denn auch nach unten hin, in Richtung physiologischer Grundlage, wird ja ein Kausalzusammenhang konstatiert: „Der größeren Artikulation der psychischen Data im Mann“, doziert Weininger, „entspricht auch die größere Schärfe seines Körperbaues und seiner Gesichtszüge gegenüber der Weichheit, Rundung, Unentschiedenheit in der echten weiblichen Gestalt und Physiognomie.“ (GuCh, 123)

Diese so grundlegende sexualtypologische Differenzierung in seinem System verschafft sich nun auf den unterschiedlichsten Ebenen ihren entsprechenden Ausdruck: Etwa in der Tatsache der Höchstleistungen des Bewusstseins, der „*Universalität*“ des männlichen Bewusstseins (GuCh, 137) als Funktion seines herausragenden Gedächtnisses ebenso wie in seiner exquisiten Prädisposition zur „*Genialität*“; ist doch „das geniale Bewusstsein am *weitesten* entfernt vom Henidenstadium; es hat vielmehr die größte, grellste Klarheit und Helle.“ (GuCh, 136) Schon hier also „*offenbart*“ Genialität sich damit „*als eine Art höhere Männlichkeit*“ und aus demselben Grund kann W nicht genial sein. Und so schlägt dies auch kunsttypologisch zu Buche, indem der Mann eben für besonders geistige und dem Abstrakten zugewandte Kunstgattungen wie vor allem die Musik und die Architektur eine besondere Prädisposition aufbringen kann, die dem Weib bezeichnenderweise fehle, während seinem henidenhaften Wahrnehmungsvermögen wie seiner nur henidenhaften Gestaltungskraft entsprechend eben nur die weichen Künste, nämlich die Literatur und Malerei (GuCh, 237) einigermaßen entgegenkommen. Speziell die Musik – und hier wiederum vor allem die „reine Instrumentalmusik“ (GuCh, 146), deren „Tongebilde“ doch „nichts Wirkliches in der Natur, nichts Gegebenes in der sinnlichen Empirie entspricht“ (GuCh, 146) und die also ein Maximum an Abstraktion voraussetzt, ebenso wie die ihr in dieser Hinsicht verwandte Architektur (GuCh, 146) – oder auch wie die Plastik und die Philosophie (GuCh, 147), wo „es deutlich auf die kraftvolle Formung ankommt“ –, würden damit naturgemäß Domänen des Mannes bleiben, während — aus eben demselben Grunde ihrer größeren Nähe zur Empirie – zumindest die Malerei mit ihrem „sinnlich körperlichen Element der Farbe“ (GuCh, 147) wie allenthalben noch die Literatur ein Tummelplatz der Frauen und weiblicher Männer wie eines weiblich gewordenen Zeitstils werden können. „Wo in vagen und weichen Übergängen

des Sentiments noch ein wenig Wirkung erzielt werden kann, wie in Malerei und Dichtung, wie in einer gewissen verschwommenen Pseudo-Mystik und Theosophie, dort haben sie“ – gemeint ist W – „noch am ehesten ein Feld ihrer Betätigung gesucht und gefunden.“ (GuCh, 147) Und ganz speziell in der Malerei zeigt sich die künstlerische Ohnmacht des Weibes.

„Man weiß, wie viele Mädchen heute ohne Not zeichnen und malen lernen. Also auch hier ist lange schon kein engherziger Ausschluss [von Studien- und künstlerischen Betätigungsmöglichkeiten – G.G.] mehr wahrzunehmen, *äußere* Möglichkeiten wären reichlich vorhanden. Wenn trotzdem so wenige Malerinnen für eine Geschichte der Kunst ernsthaft etwas bedeuten können, so dürfte es an den *inneren* Bedingungen gebrechen. Die weibliche Malerei und Kupferstecherei kann eben für die Frauen nur eine Art eleganterer, luxuriöser *Handarbeit* bedeuten. Dabei ist ihnen das sinnliche, körperliche Element der Farbe eher erreichbar als das geistige, formale der Linie; und dies ist ohne Zweifel der Grund, dass zwar einige Malerinnen, aber noch keine Zeichnerin von Ansehen bekannt geworden ist. Die Fähigkeit, einem Chaos Form geben zu können, ist eben die Fähigkeit des Menschen, dem die allgemeinste Apperzeption das allgemeinste Gedächtnis verschafft, sie ist die Eigenschaft des männlichen Genies.“ (GuCh, 147 f.)

M. a. W.: nicht ein *mangelndes* Interesse Weiningers an der Malerei ist augenfällig – das Gegenteil ist der Fall: als Spiegelbild weiblicher Kunst muss diese doch in besonderer Weise in den Fokus seiner Kulturkritik rücken. Nur ihre A-priori-*Abwertung* unter den Künsten sticht zunächst ins Auge.

Und so findet Weiningers Stil- und Kulturkritik denn auch unmittelbar in diesem Kontext ihr ideales Anwendungsfeld, wenn nun seine Invektive auch gegen die bloße Stimmungskunst der zeitgenössischen Kaffeehausliteraten (GuCh, 141) niederprasseln:

„Eine Zeit, die in vagen, undeutlich schillernden Stimmungen ihr Wesen am besten ausgesprochen sieht, deren Philosophie in mehr als einem Sinne das Unbewußte geworden ist, zeigt zu offensichtlich, dass nicht ein wahrhaft Großer in ihr lebt; denn die Größe ist Bewußtsein, vor dem der Nebel des Unbewußten schwindet wie die Strahlen der Sonne. Gäbe ein einziger dieser Zeit ein Bewußtsein, wie gern würde sie alle Stimmungskunst, deren sie sich heute noch berüht, dahingehen! – Erst im vollen Bewußtsein, in welchem in das Erlebnis der Gegenwart alle Erlebnisse der Vergangenheit in größter Intensität hineinspielen, findet Phantasie, die Bedingung des philosophischen wie des künstlerischen Schaffens, eine Stelle.“ (GuCh, 145)

Dass diese Invektive bei Weininger sich aber nun gegen alles Mögliche richten und sich zu einem Rundumschlag einer allgemeinen Kulturkritik ausweiten, wenn oft auch nur indirekt gestreift und bloß angetippt, liegt auf der Hand.

III

Erotik und Ästhetik

Nun hat Weininger seine Gedanken zur Ästhetik, wie im bisher Erörterten, nicht nur so nebenbei eingestreut und grundgelegt, er hat ihr in seiner Buchfassung von *Geschlecht und Charakter* auch ein eigenes Kapitel, des Titels „Erotik und Ästhetik“ gewidmet. Dieses Kapitel fällt also nicht wie ein Sterntaler vom Himmel, sondern alle Voruntersuchungen bis dahin fließen darin zusammen und werden durch weitere Erkenntnisse vertieft. Wir müssen uns demnach stets diese Parameter des bereits Erarbeiteten vor Augen halten, wenn Weininger nun den Skopus seiner Betrachtung einengt und sich im Weiteren ganz explizit der Bestimmung der Ästhetik widmet.

Zunächst ist da zu bemerken, die Ästhetik Weiningers ist hier primär keine Ästhetik der Formkunst, wie diese in der Theorie der Hellenen anklang, sondern sie ist nahezu ausschließlich inhaltlich fixiert, ideen- und idealgeschichtlich ausgerichtet und zudem fast ausschließlich auf der Folie des Frauenbildes entworfen: Sie ist eine Ästhetik auf die jeweilige Natur der Liebe des Mannes zur Frau hin zugespitzt. Und auch sie wird uns differenziell dargereicht, Gut und Böse, M und W, Schön und Hässlich, dem systematisch sich durchziehenden Schema seiner Biologie der Ideale entsprechend, klar geschieden.

„Was ist schön?“ *Platonisch und engelrein. Die Ästhetik von M*

Gehen wir also, wie Weininger selbst, erst mal von der Ästhetik von M aus:

Es ist das Unfehlbarkeitsdogma Weiningers, sein *ex cathedra* der Ästhetik – man mache sich auf etwas gefasst, es spricht da ein rechter Manichäer aus ihm, dass einem beim Lesen die Ohren wackeln könnten! Aber wir müssen diesen Parameter auslegen, weil er so grundlegend für das Verständnis von Weininger ist: Wahre, das heißt: *erotische* Liebe und also die Liebe des Mannes definiert sich schlechthin als Negation der Sinnlichkeit und Sexualität, mögen diese ihm noch so sehr zu schaffen machen: „Der Mensch, mag er noch so hoch stehen, ist“ zwar „immer *auch* Sinnenwesen ...“ Aber: „Je erotischer ein Mensch ist, desto weniger wird er von seiner Sexualität belästigt, und umgekehrt [...] Der lügt oder hat nie gewußt, was Liebe ist, der behauptet, eine Frau noch zu lieben, die er begehrt: so verschieden sind Liebe und Geschlechtstrieb.“ (GuCh, 310f.) Und noch einen Tusch drauf:

„Es gibt also ‚platonische‘ Liebe, wenn auch die Professoren der Psychiatrie nichts davon halten. Ich möchte sogar sagen: *es gibt nur ‚platonische‘ Liebe*. Denn was sonst noch Liebe genannt wird, gehört in das Reich der Säue. Es gibt nur eine Liebe: es ist die Liebe zur Beatrice, die Anbetung der Madonna. Für den Koitus ist ja die babylonische Hure da.“ (GuCh, 311)

Und es ist also diese platonische Liebe nur, es ist „das überschöne, engelreine Weib, das mit dieser Liebe geliebt wird“ (GuCh, 312), an denen Weininger nun seine Idee der

Schönheit und „seine bedürfnislose Betrachtung [...], welche für alles Schönfinden unumgängliche Voraussetzung bleibt“ (GuCh, 312), festmacht.

Womit denn auch schon sein zweites Dogma in Hinblick auf das Schöne ausgesprochen ist, bezüglich dessen Fundierung; die Frage: „Woher jenem Weibe seine Schönheit und seine Keuschheit kommt“ (GuCh, 312) und die er als rechter Populär-Kantianer mit Nachdruck gerade nicht in objecto und also cum fundamento in re verankert sieht. Die Antwort darauf fällt Weininger ebenso leicht, wie er sie nicht umsonst in Sperrdruck setzt: „*In der Liebe des Mannes, die stets schamhaft ist, liegt nach alldem der Maßstab für das, was am Weibe schön, und das, was an ihm häßlich gefunden wird. (...) hier in der Ästhetik wird die Schönheit“ nicht vorgefunden oder postuliert, sondern „erst von der Liebe [des Mannes] geschaffen ...“*“ Denn:

„*Alle Schönheit ist vielmehr selbst eine Projektion, eine Emanation des Liebesbedürfnisses, und so ist auch die Schönheit des Weibes nicht ein von der Liebe Verschiedenes, nicht ein Gegenstand, auf den sie sich richtet, sondern die Schönheit des Weibes ist die Liebe des Mannes, beide sind nicht zweierlei, sondern eine und dieselbe Tatsache.*“ (GuCh, 315)

Aber auch die engst damit verknüpfte, den Konnex der Ästhetik mit der Ethik herstellende „zweite... Frage: Was ist die Unschuld, was ist die Moralität des Weibes?“ (GuCh, 315) findet nicht von ihr, sondern vom Manne her ihre definitive Beantwortung, und

„kann unmöglich in dem geliebten Wesen selbst seinen Grund haben: die Geliebte ist nur zu oft ein Backfisch, nur zu oft eine Kuh, nur zu oft eine lüsterne Kokette, und niemand nimmt für gewöhnlich an ihr überirdische Eigenschaften wahr als eben derjenige, der sie liebt.“ (GuCh, 316)

Ihre „weiße, makellose Reinheit“ (GuCh, 316) kommt aus ihm selbst. „*Er projiziert sein Ideal eines absolut wertvollen Wesens, das er innerhalb seiner selbst zu isolieren nicht vermag, auf ein anderes menschliches Wesen, und das und nichts anderes bedeutet es, wenn er dieses Wesen liebt.*“ (GuCh, 316) Die wahre Liebe ist also „*ein Projektionsphänomen*“ (GuCh, 317) des Mannes. *Er* verleiht ihr Schönheit – und, „zumal alle Ästhetik doch ein *Geschöpf* der Ethik bleibt“ (GuCh, 320) – Ethik und Ästhetik letztlich eins sind¹¹ – auch *Wert*: „*Die Schönheit des Weibes ist nur sichtbar gewordene Sittlichkeit, aber diese Sittlichkeit ist selbst die des Mannes, die er, in höchster Steigerung und Vollendung, auf das Weib transponiert hat.*“ (GuCh, 318)

Es ist eine demonstratio pars pro toto, die da am Bild der Frau vorgeführt wird: die Gestaltung sittlicher, zeitloser Ideen – das und nichts anderes ist die Aufgabe einer auf festem: kantianischem Grunde ruhenden Ästhetik!

11 „Ethik und Ästhetik sind Eins“, heißt es bei Ludwig Wittgenstein in Tractatus logico-philosophicus unter § 6.421. Es leuchtet ein, dass Weiningers Vorbildfunktion für Wittgenstein speziell in diesem Punkt geltend gemacht werden kann: Der apodiktische und letztlich unaussprechliche wie unbegründbare Charakter der Ethik und Ästhetik, die diese mit der tautologischen und notwendigen Natur der Logik teilen, ist das die beiden Verbindende. (Siehe dazu meine Dissertation: Form als Dementi. Text- und Strukturanalyse des Tractatus logico-philosophicus. Salzburg: 1980. Vor allem § 5.1).

„Was ist hässlich?“ *Sinnlich und versaut* – die Ästhetik von W

Und die Ästhetik von W? Was bleibt da für W überhaupt noch übrig? Nun, eben nichts. Und zwar ontologisch nichts: „Der *Sinn* des Weibes ist es [...], *Nicht-Sinn* zu sein. Es repräsentiert das Nichts, den Gegenpol der Gottheit, *die andere Möglichkeit* im Menschen.“ (GuCh, 394) Sie ist daher auch in allem einfach das Gegenteil von all dem vorhin Gesagten. Denn es fehlt dem Weib schlicht an allem und sie ist der Sündenbock für alles, was, wiederum wörtlich, des „Satans“ (GuCh, 396) und „satanischer Naturen“ (GuCh, 310) ist: die personifizierte Sexualität; der personifizierte Geschlechtstrieb, der personifizierte Koitus, der alles Hohe und Reine von M in ihm niederreißende Detumesenztrieb. (GuCh, 313)

Sie ist, als Gegensatz der Schönheit, die Hässlichkeit schlechthin – und da diese an die Sexualität gebunden ist, ist das gar kein Wunder: Denn ist die „Madonna eine gedankliche Konzeption des Mannes; ohne Grund in der realen Weiblichkeit“ (GuCh, XIX), so ist die absolute Frau genau das Gegenteil: sie hat allen Grund in ihrer realen, fleischlich-nackten Realität des Geschlechts und nur des Geschlechts und seiner Regeneration. Und strebt die Madonna zur Askese, so „drängt“ ihr Gegenbild förmlich zwanghaft zu deren Perversion hin. Die letzte Antwort auf diese Frage, „unter dem Lichte eines letzten Prinzips“ (GuCh, 345), wird somit im dem Ästhetik-Kapitel folgenden, aber engst mit ihm verknüpften Kapitel „Das Wesen des Weibes und sein Sinn im Universum“ gegeben und, Thema in Variationen, auch wiederum entsprechend ausgewalzt: „Die weibliche Höchstwertung des Koitus ... *ist die transzendente Funktion des Weibes... Der Koitus ist der höchste Wert der Frau, ihn sucht sie immer und überall zu verwirklichen.*“ (GuCh, 345)

Von diesen Voraussetzungen her ist es gar nicht so sehr schwer nachzuvollziehen, dass Weiningers Ästhetik von W geradezu kopfüber sich auf die Thematik der Nacktheit stürzt: Wie Sturzbäche münden da die Sueden der einzelnen Kapitel in den großen Pfuhl der Dekadence der Jahrhundertwende, der da wohl noch mit „Mutterschaft und Prostitution“ überschrieben, aber „ins Ungeheuerliche ausartend“ (F. Jodl an L. Löwenfeld, B¹²) und ob nun Mutter oder Dirne, letztlich in diesen Strudel der Genital- und Koitusbesessenheit der Jahrhundertwende hineingerissen wird. Alles in dieser Ästhetik spitzt sich auf diese Weise, „keinen Ekel vor dem Ekelhaften dieses Vorganges empfindend“ (GuCh, 342) auf das große Fest von Phallus und Vagina zu.

„Bekannt ist, dass das Weib nicht in seiner Nacktheit am schönsten ist. Allerdings, in der Reproduktion durch das Kunstwerk, als Statue oder als Bild, mag das unbekleidete Weib schön sein. Aber das lebende nackte Weib kann schon aus dem Grunde von niemand schön gefunden werden, weil der Geschlechtstrieb jene bedürfnislose Betrachtung unmöglich macht, welche für alles Schönfinden unumgängliche Voraussetzung bleibt. Aber auch abgesehen hievon erzeugt das völlig nackte Weib den Eindruck von etwas Unfertigem, noch

12 Friedrich Jodl: Brief an Leopold Löwenfeld. In: Friedrich Jodl. Sein Leben und Wirken. Dargestellt nach Tagebüchern und Briefen von Margarete Jodl. Stuttgart / Berlin 1920, S. 183 f.

nach etwas *außer* sich Strebenden, und dieser ist mit der Schönheit unverträglich. Das nackte Weib ist im einzelnen schöner denn als Ganzes; als solches nämlich erweckt es unvermeidlich das Gefühl, dass es etwas suche, und bereitet darum dem Beschauer eher Unlust als Lust. Am stärksten tritt dieses Moment des Insichzwecklosen, des einen Zweck *außer sich* habenden, am aufrecht *stehenden* nackten Weibe hervor; durch die liegende Position wird es naturgemäß gemildert. Die künstlerische Darstellung des nackten Weibes hat dies wohl empfunden; und wenn das nackte Weib aufrecht stehend oder schwebend gebildet ward, so zeigte sie das Weib nie allein, sondern stets mit Rücksicht auf eine Umgebung, vor welcher es dann seine Blöße mit der Hand zu bedecken suchen konnte. Aber das Weib ist auch im Einzelnen nicht durchaus schön, selbst wenn es möglichst vollkommen und ganz untadelig den körperlichen Typus seines Geschlechtes repräsentiert. Was hier theoretisch am meisten in Betracht kommt, ist das weibliche Genitale. Wenn die Meinung recht hätte, dass alle Liebe des Mannes zum Weibe nur zum Hirn gestiegener Detumeszenztrieb ist, wenn *Schopenhauers* Behauptung haltbar wäre: „Das niedrig gewachsene, schmalschultrige, breithüftige und kurzbeinige Geschlecht das schöne nennen konnte nur der vom Geschlechtstrieb umnebelte männliche Intellekt: *in diesem Triebe nämlich seine ganze Schönheit*“ – so müßte das weibliche Genitale am heftigsten geliebt sein und vom ganzen Körper des Weibes am schönsten gefunden werden. Aber, von einigen widerlichen Lärm-machern der letzten Jahre zu schweigen, welche durch die Aufdringlichkeit ihrer Reklame für die Schönheit des weiblichen Genitales sowohl beweisen, daß erst eine Agitation nötig ist, um hieran glauben zu machen, als auch die Unaufrichtigkeit jener Reden erkennen lassen, von deren Inhalt sie überzeugt zu sein vorgeben: von diesen abgesehen läßt sich behaupten, daß kein Mann speziell das weibliche *Genitale* schön, vielmehr ein jeder es *häßlich* findet; es mögen gemeine Naturen durch diesen Körperteil des Weibes besonders zu sinnlicher Begierde gereizt werden, jedoch gerade solche werden ihn vielleicht als sehr *angenehm*, aber nie *schön* finden. Die Schönheit des Weibes kann also kein bloßer Effekt des Sexualtriebes sein; sie ist ihm vielmehr geradezu entgegengesetzt. Männer die ganz unter der Gewalt des Geschlechtsbedürfnisses stehen, haben für Schönheit am Weibe gar keinen Sinn; Beweis hiefür ist, daß sie ganz wahllos jede Frau begehren, die sie erblicken, bloß nach den vagen Formen ihrer Körperlichkeit.“ (GuCh, 312 f.)

Was für das Genitale der Frau gilt, gilt aber auch für das Genitale des Mannes: „Es ist ... gerade jener Teil“, doziert Weininger wiederum, „welcher den Körper des Mannes recht eigentümlich verunziert, welcher allein den nackten Mann häßlich macht — weswegen er auch von den Bildhauern so oft mit einem Akanthus- oder Feigenblatte verdeckt ward –, *derselbe*, der die Frauen am tiefsten aufregt und erregt, und zwar gerade dann, wenn er wohl das Unangenehmste überhaupt vorstellt, im erigierten Zustande. Und hierin“, schlägt Weininger nach, „liegt der letzte und entscheidende Beweis dafür, daß die Frauen von der Liebe nicht Schönheit wollen, sondern – etwas anderes.“ (GuCh, 332)

Aber Weininger wäre nicht der auf seinen Populärkantianismus bauende Moralist Weininger, würde er diese schamlos unverhüllte Hässlichkeit des Geschlechts und eo ipso der Frau nur mit ihrer nackten Sinnlichkeit in Verbindung bringen. Was der Frau wiederum vor allem fehle und wo sie im Spiegel des Mannes eben abermals nackt dasteht, ist ihr qua Prinzip nicht vorhandener Wille zum Wert, zur Persönlichkeit, zur In-

dividualität, zu Wille und Selbstbestimmung, Genialität, Göttlichkeit, Ewigkeit ... da capo. Als wäre das bis daher Gesagte nicht ohnedies schon der Hässlichkeit zuviel, Weininger adjustiert sein Scherbengericht über das Weib, indem und soweit es nun ganz unter dem „*Fluche*“ (GuCh, 369) und dem „Banne des Phallus“ steht und so „unrettbar“ seinem „Verhängnis verfällt“ (GuCh, 368), noch einmal eine starke Drehung nach: „Der *bejahte Phallus* ist das *Antimoralische*. Darum wird er als das Häßlichste empfunden; darum wurde er stets in einer Beziehung zum Satan gedacht: der Mittelpunkt der *Danteschen Hölle* (das Zentrum des Erdinneren) bildet der *Geschlechtsteil Lucifers*.“ (GuCh, 396)

Sich in den Niederungen der Materialität und Sexualität breit zu machen ist der Ungeist der daniederliegenden Kultur und Kunst. Pars pro toto wiederum, nichts offenbart dies deutlicher als das in den Schmutz gezogene Bild der Frau und die Sexualbesessenheit einer ins Perverse verkehrten Kunst.

Und Weininger wäre nicht Weininger, würde er der also zur Hässlichkeit Verdammten nicht auch in förmlich letzter Sekunde noch das Rettungsseil seiner doch nur prima vista paradoxalen Bestimmung nach: Denn da ihr selbst doch jede Sittlichkeit, jedes Ich und jede Selbstbestimmung fehlt, sie gewissermaßen jenseits von Gut und Böse ist, kann ja auch die Amoralität nicht in ihr selbst begründet sein – und ist es auch hier die Projektion des Mannes, der diese Hässlichkeit in ihr und an ihr schafft: Kants Schuss geht also auch da nach hinten los: „das Weib ... es ist die Objektivation der männlichen Sexualität, *die verkörperte Geschlechtlichkeit, seine Fleisch gewordene Schuld*.“ (GuCh, 397) **„Denn das Weib ist nur die Schuld und nur durch die Schuld des Mannes.“** (GuCh, 398)

Nicht die Frauen also, vielmehr die Männer, so sie nicht den Weg zur Heiligkeit, Genialität und Gottwerdung eingeschlagen haben, wären letztlich „die Schweine“ und dächten „nur ans Eine ...“

Der Streit um Klimt und die „Philosophie“ – Friedrich Jodl und Otto Weininger

Was nun hat Weininger auf diese Thematik gebracht, um nicht zu sagen, gestoßen? Und warum ist die in seinem Dissertationsplan noch so ausgewogene biologische Differenzierung der Geschlechter und Ideale (G 220-223) und ihrer Ästhetik nun dermaßen aus dem Gleichgewicht geraten, dass es ihm, dem größten Frauenverehrer, für den er sich nach wie vor selber hielt, -“darum ist dieses Buch die höchste Ehre, welche den Frauen je erwiesen worden ist“ (GuCh, 451), nur der *dumme* Leser von *Geschlecht und Charakter* doch würde das nicht begreifen! – gar den Vorwurf des „Misogynen“ eingebracht hatte (GuCh, 307)!? Ich behaupte, direkt wie indirekt sehr wesentlich sein Dissertationsvater Jodl, der genau in dieser Zeit der Abfassung seiner Dissertation in eine Kulturdebatte und einen Streit um die Ästhetik verwickelt war, wie ihn Wien in dieser Intensität bis dahin nicht gekannt hatte.

Friedrich Jodl: „Nicht das Nackte auf dem Bilde, sondern das Hässliche wird von uns angefochten“

Der auslösende Anlass dieses Streits ist bekannt und vielfach beschrieben, ja von Carl Schorske (= Sch¹³) und neuerdings Wieland Schmied (= WSch¹⁴) u. a. *luzide* beschrieben und dann wieder und wieder abgeschrieben worden. Es ging um die Aufstellung der vom Ministerium für Unterricht und Kultus bei Klimt in Auftrag gegebenen drei *Fakultätsbilder* für die Universität Wien, die der Künstler dann im Rahmen der verschiedenen Ausstellungen der Sezession – 1900 die „Philosophie“, 1901 die „Medizin“ und 1903 die „Jurisprudenz“ – der Öffentlichkeit vorgestellt hatte; aber auch das im Rahmen der 14. Ausstellung der Sezession entstandene und von Klimt wesentlich mitgestaltete berühmte Beethovenfries vom Jahre 1902, ein Gesamtkunstwerk zu Ehren Klingers, muss man hier unbedingt mit in Rechnung stellen. Hermann Bahr, mit Ludwig Hevesi höchstoberster Lobredner der Sezession, hatte diese Kulturdebatte in seiner Dokumentation „Gegen Klimt“¹⁵ schon zu seiner Zeit ausführlich und live zwischenbilanziert – aber es ist das bestimmt immer noch lange nicht alles dazu – und schon gar nicht das, was einer emotional hochgepeitschten Öffentlichkeit unzensuriert „oral“, in mündlicher Kritik oder gar ungebremstem Klatsch, über die Lippen kam.

Weininger, ja gerade Weininger konnte davon nicht unberührt geblieben sein, unabhängig davon, ob sich da nun zufällig in seinen Tagebüchern oder Briefen ein Niederschlag nachweisen lässt oder nicht. Es *musste* ihn berühren, zunächst allein schon seines Dissertationsvaters Jodl wegen, für den an diesen Kampf um die wahre Ästhetik ja zugleich auch ein Stellvertreterkrieg auf Leben und Tod – nämlich um die Vergabe von Professuren geknüpft war und hinter deren Hintertreibung seiner eigenen Berufung er „die Secessionisten-Clique“ (G, 175) – und zwar mit Namen und Anschrift – zu wissen meinte: Wie wir wissen, war das Resultat dann eine sehr österreichische Entscheidung, nämlich für die Mediokrität: *gegen* Klimt, der die Professur an der Akademie der bildenden Künste dann bekanntlich zum dritten Mal nicht bekam; und *für* Jodl, an der Technischen Universität, dem sie, wohl auch als Belohnung und wenn auch nur in der Sparform zumindest eines Lehrauftrags, also einer Dozentur, schließlich zugestanden worden war.

Ich behauptete nun in meiner oben angesprochenen Studie, dass sich die in dieser Diskussion sich herauskristallisierenden Vorgaben der Ästhetik Jodls in Weiningers Ästhetik-Kapitel in *Geschlecht und Charakter* auch klar nachweisen lassen: Denn es sind

13 Carl E. Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de Siecle. Aus dem Amerikanischen übertragen von Horst Günther. – Darin: „Gustav Klimt: Die Malerei und die Krise des liberalen Ich“, S. 196–264.

14 Wieland Schmied: Gustav Klimts Fakultätsbild „Die Philosophie“. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von Malerei und Philosophie um die Jahrhundertwende. In: Wolfdietrich Schmied-Kowarzik (Hrsg.): Objektivationen des Geistigen. Beiträge zur Kulturphilosophie in Gedenken an Walther Schmied-Kowarzik (1885–1958). Berlin 1985, S. 343–358.

15 Hermann Bahr: Gegen Klimt. Wien 1903.

speziell die *entscheidenden* Stichworte aus Jodls Argumentation in diesem Kulturkampf gegen die Aufstellung von Klimts *Fakultäten*, die der Dissertant von seinem Doktorvater übernommen und nun auf seine Weise instrumentalisiert hatte, indem er seine Ästhetik des Hässlichen, freilich eine gute Drehung weiter, nun auf die Nacktheit des Weibes zuspitzt.

Zunächst, beide Powerpoints, „nackt“ wie „hässlich“, waren bekanntlich von Jodl in die Diskussion geworfen worden. Denn Jodl, als der Dekan und Anführer der erbosten Professorenschaft und zugleich der höchstoberste Platzwart seines ureigensten Faches – also in mehrfacher Hinsicht von Amts wegen – hatte sich zunächst ja gedrängt gesehen, den Fehdehandschuh von Klimts „Philosophie“ erst einmal unmissverständlich anders aufzunehmen als der Durchschnitts- und Boulevardrezipient, der in den Bildern nur Nackte und vor allem nur pudelnackte Weiber sah, die mit geradezu exhibitionistischem Eifer und einer förmlichen Besessenheit schamlos schlechthin alles zeigten. – Nämlich *anders*, indem er sich und seine Kollegen vorweg erst einmal gegen den Vorwurf der *Prüderie* wie eine der Fakultät darob unterstellte *Zensurabsicht* zur Wehr setzte. „Es sind“, äußert Jodl in seiner Stellungnahme in der *Neuen Freien Presse* vom 26.3.1900 mit Rekurs auf die Unterschriftenaktion derer, die sich „einmütig gegen das Gemälde ausgesprochen haben, rein künstlerische und ästhetische Bedenken, die hier zum Ausdruck kommen. Sie beziehen sich vor allem auf den künstlerischen Wert des Bildes. Tendenzen, wie sie in der Lex Heinze zum Ausdruck kommen, liegen uns vollständig ferne. Nicht das Nackte auf dem Bilde, sondern das Häßliche wird von uns angefochten.“ (G, 174)

So einfach, wie die Herren Künstler, Kunstkritiker und Kunstwissenschaftler sich das vorstellten, war das eben nicht, argumentierte Jodl: Zunächst – „der Zeit ihre Kunst, der Freiheit ihre Kunst“, wie der nämliche Hevesi Parol und Feldgeschrei der Sezession verewigen sollte, dagegen war ja auch nach Jodl nichts einzuwenden – aber Freiheit doch auch nach der anderen Richtung hin! Kunst müsse sich deswegen doch auch der Kritik stellen – man muss sie auch *frei kritisieren* dürfen. Alles andere sei, wie Jodl dann im Backslash seiner Antrittsrede an der Technischen Universität des Breiten ausführt, Ausdruck eines auf Abwege geratenen Geniebegriffes des Schaffenden, der sich gewissermaßen jeder Kritik enthoben zu sein wähne. Jede Kunst entstehe im dialektischen Für und Wider zwischen Schaffenden und Rezipienten. Kunst sei wie alle Leistung der Kultur Produkt des Diskurses der Gesellschaft in mehrfacher Hinsicht.

„Ein solches ‚Odi profanum vulgus‘ in Kunstsachen [...] würde, wenn man es ernst nehmen wollte, die Kunst gerade ihres edelsten Berufes, der Wechselwirkung mit dem Volke, berauben und sie dem ängstlich gehüteten Geheimbesitz einer Reihe von Künstlercliquen machen, die sich selbst wieder gegeneinander hermetisch abschließen: die volle Umkehrung der Tatsache, welche uns die Kunstgeschichte so eindringlich predigt, daß die Kunst nur da ihre höchste Blüte erlangte, wo sie im Lichte der größten Öffentlichkeit schuf und wo nicht nur der Gluthauch der Begeisterung, sondern auch die scharfe Luft des Spottes und der Kritik, ihre Werke umspielte.“ (G, 176 f.)

Die von den Sezessionisten kultivierte Verabsolutierung des Zeitgeschmacks und also dadurch zum Ausdruck gebrachte „Selbstherrlichkeit des Individuums“ in den „modernen Strömungen“ „unserer Kunstliteratur“ und „unseren Kunstkreisen“, die sich da „alles profane Urteil und Gerede“ (G 176) präpotent verbat, war nach Jodl eine Verirrung der Ästhetik. Auch Kunst hat sich zu stellen. Es wäre also zu billig, den Gegnern der Aufstellung des Bildes in plumper Dunkelmänner-Manier Prüderie, Spießertum und Zensurbedürfnis zu unterstellen. Die akademische Diskussion würde von ihnen da durchaus mit feinerer Klinge: ja, auf höherer und höchster, und somit auch der fachlichen Ebene einer doch auch *philosophischen* Ästhetik geführt. Wir können hinter diesem Schlag-austausch zudem auch gut einen kleinen Streit der Fakultäten erkennen, war mit der Ästhetik doch immer noch ein traditionell sehr wesentlicher Zuständigkeitsbereich der praktischen Philosophie angesprochen und somit auch eine Stellungnahme gleichsam letzter Instanz gefordert, vor der am allerwenigsten der Zimmermann-Nachfolger Jodl kneifen konnte noch wollte.

Es macht also Sinn, sich diese Einwände der Gegner der Bilder noch einmal „in aller Ruhe“ zu vergegenwärtigen. – Dies vor allem auch in Hinblick auf die Argumente von Klimts Apologeten Franz Wickhoff, des Wiener Ordinarius für Kunstgeschichte, der sich, gleichsam als Sekundant Klimts, in diese Diskussion dann im Rahmen eines anderen Duells eingebracht hatte, nämlich durch seinen Vortrag des Titels „Was ist häßlich?“ – gehalten in der Philosophischen Gesellschaft Wiens und also direkt in der Höhle des Löwen, Friedlich Jodls, als deren damals zweitem Vorsitzenden!

Da wird zunächst die thematische Verfehlung des Auftrags beklagt, die *verzeichnete* Idee der „Philosophie“ (1900). Der „Triumph des Lichts über die Dunkelheit“ war Klimt als Thema vorgegeben worden (G, 173) – aufklärerischer hätte die Aufgabe wohl kaum gestellt werden können. Aber was hatte der Künstler dann der hochlöblichen Fakultät aufgetischt?! Schon Wilhelm von Neumann, der Rektor der Universität, leistete da mit seinem Protest gute Vorarbeit: „Was die Philosophie“ anbelangt, argumentierte er, so finde er, „dass diese Disziplin, die heute ihre Quellen in den exacten Wissenschaften sucht, gerade in unserer Zeit nicht verdient, als nebelhaftes, phantastisches Gebilde, als rätselhafte Sphinx dargestellt zu werden.“ (G, 173) Und traf er damit nicht den Nagel auf den Kopf? Denn was Klimt ihnen da hingepinselt hatte, waren doch nur „verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen“, wie die entsetzte Professorenschaft tobte, ein „dunkler, obskurer Symbolismus, der nur von wenigen verstanden werden könne“, wie Jodl als der Dekan an ihrer Spitze (G, 173) ätzte, um seinerseits noch ein weiteres Scheit nachzulegen: „Wir sind ferner der Meinung, dass die dunkle, unklare Symbolik, die nur von Wenigen erfaßt und verstanden werden dürfte, der Bestimmung des Gemäldes zuwiderläuft.“ (G, 174)

Es war also, zunächst einmal, mitnichten der schale Naturalismus, der da aufstieß – es war vielmehr die dunkle Symbolik dahinter, die ihrer so optimistischen und promethischen Idee einer Philosophie der Zukunft, die endlich auch in Wien ihre Mesalliance mit der Wissenschaft überwand, nicht nachkommen konnte. – Man vergesse nicht, es ist

das Zeitalter einer wissenschaftlichen Philosophie, das da in Wien gerade heraufdämmern sollte. Die Zeit Jodls, Machs – Wittgenstein und der Wiener Kreis waren im Kommen, nicht der längst überwundene populärphilosophische Atavismus, den Klimt da noch an die Leinwand kleckste. Also doch nicht *sie* – *Klimt* entpuppte sich nach Ansicht der Professoren mit seinem Gemälde als zutiefst reaktionär!

Und da ging es den Gegnern Klimts, und zwar sehr wesentlich, selbstverständlich auch um die sie vom rein *ethischen* Standpunkte abstoßende Idee einer Philosophie, die doch ihrem Anspruch, der *ganzen* Wirklichkeit des Menschen gerecht zu werden, sichtlich nicht nachkam. Und die somit Anstoß erregte abermals, nicht etwa weil sie deren Symbolik nicht verstanden hätten, sondern weil sie sie in ihrer flachen und geschmacklosen Nüchternheit *nur zu gut* verstanden hatten! Gerade Jodl, wenn wir uns sein ganzes philosophisches Mühen vor Augen halten, musste es da förmlich abschütteln vor Enttäuschung. Wo in dem Gebräu einer im wahrsten Sinne des Wortes nebulösen Kosmogonie und dem vitalistischen Darwinismus einer Begattungs-Anthropologie, aus denen sich das doch eher dösende denn denkende Haupt einer Sphinx in den Vordergrund und Blickfang schob, sollte sich in diesem rätselhaften Zerrbild einer Philosophie da irgendeine Idealbildung – als doch die Wesensbestimmung der Ethik und Ästhetik! – ausmachen lassen? Hatte Klimt für Jodl allein schon den „Realismus im Erkennen“ verfehlt – wie viel verfehelter noch war da der doch einzufordernde „Idealismus im Handeln“: die sichtbar zu machende Gottwerdung des Menschen!

Jodl, wie gerade auch Kollege Müllner¹⁶, waren weitab davon, Darwin seine Reverenz zu verweigern, aber die wahre Philosophie hatte gerade über ihn hinauszugehen: Wie sich der Darwinismus mit der Sittlichkeit und Ethik in Übereinklang bringen ließ, das doch war für ihn wie seinesgleichen¹⁷ die Frage der Zeit. Allein der Fatalismus in diesem ewigen Werde und Vergehe der „Philosophie“ Klimts, den dessen Bewunderer, selbst angekränkt vom Schorf der Dekadenz und des Schopenhauerianismus, gegen deren Grassieren Jodl periodisch mit gezielten Vorlesungen zu Felde zog, sofort bemerkten, verhielt sich völlig diametral zum Zukunftsoptimismus einer doch zeitgemäß einzufordernden Höherentwicklung des Menschen, der Jodl in Anschluss an Feuerbach¹⁸

16 Auch der dem Freigeist Friedrich Jodl ursprünglich als weltanschauliches Antidot zuge dachte Kollege Laurenz Müllner war nämlich gerade für seinen warmen Zuspruch zum Darwinismus bekannt, für den er sich als Priester in Rom sogar einmal – und zwar mit Erfolg! – rechtfertigen musste. Weininger war also mit seinem Biologismus in durchaus verständnisvolle und kompetente Hände geraten – wie auch das wissenschaftliche (wie pseudowissenschaftliche) Umfeld Wiens jener Jahre dazu exzellent war.

17 Siehe dazu Margarete Jodl (Hrsg.): Bartholomäus von Carneri's Briefwechsel mit Ernst Haeckel und Friedrich Jodl. Leipzig 1922.

18 Für das Verständnis von Jodls Positionierung in ethischen und ästhetischen Fragen ist die Kenntnis von dessen rückhaltloser Feuerbachrezeption unumgänglich. Sie erreicht just in dieser Phase des Klimt-Streits einen Kulminationspunkt: In den Jahren 1903–1911 erscheint Jodls in Zusammenarbeit mit Wilhelm Bolin eingerichtete Neuausgabe der *Werke Feuerbachs* und 1904 seine Monographie *Ludwig Feuerbach*. Selbst noch sein literarisches „Testament“, die *Kritik des Idealismus*, wird Feuerbach gewidmet werden. (Siehe dazu: Georg Gimpl: Realismus im Erkennen – Idealismus im Handeln. Friedrich Jodl (1849–1914). In: *Internationale Bibliographie zur österreichischen Philo-*

in all seinen Volksbildungsbemühungen¹⁹ so vehement und nimmermüde das Wort sprach. Klimt hatte da abermals schlicht die *falsche* Wirklichkeit des Menschen gemalt. Schon im Grundton erwies sich diese *Philosophie* als verfehlt.

Und so waren für Jodl vor allem auch die evident sozialen Defizite in Klimts *Philosophie* nicht zu übersehen. Schon das Paradigma einer anachronistischen Ein-Mann-Philosophie hätte für den Fachmann ja nicht unzeitgemäßer ausfallen können, wie ein kräftiger Seitenhieb auf den Klimtbejübler Peter Altenberg in Jodls Rundumschlag über das „Nietzscheproblem“ deutlich machen konnte. Philosophie als Teamwork, als Ausdruck einer „Wir-Gemeinschaft“ und eines „Kreises“ edler Menschen und einer „ethischen Gesellschaft“²⁰ war nun nach Jodl angesagt. Denn

„der wahre Übermensch ist nicht der Einzelne, Sonnensüchtige, über Leichen und Tränen Emporgestiegene und im sanften Winde seines Glückes sich Wiegende – am allerwenigsten jenes Dekadenten- und Ästhetentum, das müden Schrittes durch die müden Straßen schleicht, aus ererbtem Besitz ein nutzloses Dasein führend und sich geberdend, als seien alle Schönheiten und Leiden der Welt nur dazu da, um den verbrauchten und überfeinerten Nerven eine neue Schwingung, den überreizten Sinnen eine neue Nuance abzugewinnen. Den ‚wahren‘ Übermenschen können wir heute nur kollektiv denken, als ein gesundes und kräftiges Volkstum, das in den breitesten Schichten Wohlstand und Bildung, Verständnis sozialer Aufgaben und Hingebung an die Gemeinschaft zu erzeugen weiß. Das schafft sich nicht in einer kurzen Spanne Zeit und nicht durch einen einzigen, noch so überragenden Verstand und Willen: es ist das Werk der stillen, unablässigen Arbeit vieler, die erkannt haben, daß hier das Geheimnis der Zukunft liegt.“ (G, 179)

Das wären die Parameter einer „zackend aktuellen“ Philosophie der Zukunft gewesen, die es nach Jodl für Klimt zu gestalten gegolten hätte!²¹ Und dies vor allem auch in Hinblick auf ihren Adressaten – in einer Zeit der sozialen Bewegungen doch! Nicht zwei Dezennien später wird die Russische Revolution ausbrechen. Blind, mit allen Brettern verschlagen sei, nach Jodl, wer das ethische und soziale Problem nicht als *das* Problem der Zeit wahrhaben wollte!

sophie, IBÖP 1993/94. Bearbeitet von Thomas Binder, Reinhard Fabian, Ulf Höfer, Jutta Valent. Amsterdam u. New York 2003, S. 6–99.

- 19 Weniges macht Jodls so völlig konträr gelagertes Paradigma einer Philosophie der Zukunft deutlicher als seine Volksbildungsarbeit. „Zwischen 1897 und 1912 hielt er 2.978 Vorträge“, schreibt Helmut Engelbrecht in Band 4 seiner „Geschichte des österreichischen Bildungswesens“ („Von 1848 bis zum Ende der Monarchie.“ Wien 1986). Zit. nach Lonnie R. Johnson: Comeback der Aufklärung. Friedrich Jodl, Wilhelm Börner und die amerikanische „Ethical Culture“-Bewegung. In: Georg Gimpl (Hrsg.): *Ego und Alterego. Wilhelm Bolin und Friedrich Jodl im Kampf um die Aufklärung*. Festschrift für Juha Manninen. Frankfurt a. M. 1996, S. 337–352.
- 20 Siehe dazu: Georg Gimpl: Verlust des Dialogischen? Friedrich Jodl im Spannungsfeld von Personleben und Gemeinschaftsleben und die Tradition der Rechtsfeuerbachianer. In: Hans-Jürg Braun (Hrsg.): *Solidarität oder Egoismus. Studien zu einer Ethik bei und nach Ludwig Feuerbach*. Berlin 1994, S. 167–224.
- 21 Siehe dazu Georg Gimpl: Ethisch oder sozial? Zur missglückten Synthese der Ethischen Bewegung. In: Ludwig Feuerbach und die Philosophie der Zukunft. Hrsg. von Hans-Jürg Braun, Hans Martin Sass, Werner Schuffenhauer, Francesco Tomasoni. Berlin 1990, S. 729–762.

Aber nicht genug damit. Da ging es nach Jodls Auffassung vor allem auch dem Können und der Kunst selbst ans Eingemachte. Denn auch in formaler, rein maltechnischer Hinsicht schien Jodl diese *Philosophie* Klimts voller Mängel. Da wurde zunächst einmal vor allem die stilistische Inkongruenz des Gemäldes beklagt, das einer bloßen „Zeitströmung“ huldigte und nicht Rücksicht nahm auf den Ort seiner Aufstellung: Ferstls Renaissance-Bau. Im Unterschied zum Palais Stöcklet oder zum Beethoovenfries war Klimt hier ja nicht die Aufgabe gestellt, einen stimmigen Beitrag zu einem zeitgenössischen *Gesamtkunstwerk* zu liefern, und es ging also nicht *nur* darum, dass die Professorenschaft auf die sezessionistisch-impressionistische Innovation Klimts nicht vorbereitet gewesen war, wie ihr die Verteidiger der Moderne so leichthin unterstellten – das Bild nahm, in selbstherrlicher Verabsolutierung der Sezession – nicht Rücksicht auf die Vorgabe der architektonischen Rahmenbedingungen, in die es hineinversetzt werden sollte. M.a.W.: Nicht Sezession, ostentative Geschmackstrennung, sondern Anpassung und sensibles Sich-Einfühlen ins vorgegebene architektonische Passepartout wären Jodls Ansicht nach gefordert gewesen. Und es ließ sich für Jodl wohl auch fragen, ob die pointillistische sezessionistische Technik, der der noch sich selbst suchende Klimt damals zusprach, sich per se sonderlich für die Freskentechnik eignete, in der es doch so wesentlich auf die Perspektivik ankam – und in der Klimt, Jodls Ansicht nach, und er hielt auch mit dieser Kritik nicht hinter dem Berg, bis dahin überhaupt wenig Erfahrung hatte. „Die ungewohnte“ Kompositionsweise des Bildes fügte sich nun einmal seiner Ansicht nach „nicht in die herkömmliche Anlage und Wirkung von Deckenbildern“. (WSch, 355). Man kann sich gut vorstellen, was die Fakultät von Klimt erwartet hatte, wenn wir uns dessen frühe Bilder im Kielwasser Makarts, etwa sein *Theater in Taormina* (1886–1888), vor Augen halten.²²

Womit Klimt ja im Übrigen, aus der Retrospektive betrachtet, auch einen maltechnisch reichlich unhomogenen Fakultätszyklus angeboten hatte, was ihm prompt wiederum als Stilrelativismus angekreidet werden konnte. Denn wer würde gar, bei allem Gout für eine historische Betrachtung und den (von den Gegnern Klimts freilich wenig verstandenen) Pluralismus der „Moderne“, für die Wickhoff sich hinter Klimt in die Schanze warf und die nun endlich auch in Wien daran war, den Europazentrismus zu überwinden, auch gleich schon die *objektive* Schönheit *klassischer, zeitloser* Kunst eintauschen wollen? Das alles einmal auf den Prüfstand eines *philosophischen* Standpunkts gestellt: Welche Kurzsichtigkeit nach Jodl abermals! „Man blieb kleben an dem so viel einfa-

22 Ganz so Unrecht hatte Jodl damit wohl nicht: Denn gemessen an der perspektivischen Gestaltungskraft barocker Freskenkunst – man denke etwa an die Gemälde Paul Trogers in der Piaristenkirche, wenige Steinwürfe von der Universität entfernt – hatte Klimt mit seiner „Philosophie“ hier tatsächlich wenig zu bieten. Und sie ist ja mit Sicherheit nicht sein gelungenstes Bild. – Ich denke, die beiden späteren Fakultäts-Bilder Klimts zeigen, dass sich der Künstler gerade diesen ihn so verletzenden Tadel des rein künstlerischen Ungenügens des Bildes durchaus auch zu Herzen genommen hat. Denn dieser Vorwurf mangelnder perspektivischer Tiefenschärfe kann ja, wenn überhaupt, wohl nur für die *Philosophie* gelten – schon gar nicht für die *Medizin* und auch nicht mehr für die im Kontext des Beethovenfrieses entstandene „Jurisprudenz“! – Es sieht jedenfalls so aus, als hätte Klimt für seine späteren Akademiebilder da einiges aus der Kritik gelernt.

cheren, so viel aufdringlicheren Gedanken an die völlige Relativität des Schönen und des Geschmackes, während die Idee einer gewissen Einheit in dem, was ich den ästhetischen Gemeinbesitz des Menschen nennen möchte, verkümmerte“, hatte Jodl in der Retourkutsche seiner Antrittsrede (= Ä²³) an der Technischen dann, mit deutlicher Spitze gegen Wickhoff, nachgeschlagen. (Ä, 610) *Musste* man der Fakultät „Bilder dieser Richtung und einer „augenblicklichen Stimmung“, die da „Zeugnis“ ablegten „für die merkwürdige Kunst im Anfange des 20. Jahrhunderts“, zumuten? (Ä 615 f.) Ja, war es nicht billig, wie Jodl in der *Neuen Freien Presse* vom 26.3.1900 zu Bedenken gab, auch für die Universität ein „Gemälde“, das „für dauernde Zeiten eine Zierde ... bilden“ sollte, zu verlangen?! Und sollte man denn nun noch einmal „in den Irrtum Rousseaus verfallen“ sein, „als bedürfnisloser Wilder nackt in die Wälder zurückkehren“ zu wollen?

„Als solche zivilisierte Wilde wollen mir auch jene Vertreter heutiger Kunstbewegung erscheinen, welche, erfüllt von glühendem Hasse gegen alle retrospektive Kunst, sich gebärden, als ob alles Nachdenken über zweckmäßige Form und schöne Form, über die Bedingungen des Materials, als ob jeder reine Geschmack, jede künstlerische Ursprünglichkeit erst von ihnen anhebe, und die dann schließlich entweder der absoluten Nüchternheit und Geschmacklosigkeit oder einer prähistorischen Kunst als Vorbild verfallen und aus alt-ägyptischen, phönizischen, mykenischen Bildungen oder gar aus dem Formenschatze der Naturvölker einen halbbarbarischen Stil zusammenbrauen, dessen Naivität durchaus unecht und darum so verstimmend wirkt.“ (Ä, 615 f.)

War damit von Jodl, nach geschlagener Schlacht um die Professur und nun erheblich deutlicher geworden, nicht gerade auch Klimt, mit seinen Fakultätsbildern und seinem Beethovenfries, mit kaum mehr gezinkten Karten gleich mehrfach angesprochen worden?²⁴

Otto Weininger – nackt und hässlich!

Weininger, sagte ich, war da ganz eines Sinnes mit Jodl, er nahm sich darüber hinaus, nur kein Blatt vor den Mund, und spitzte die Argumente zu alledem auf seine systematische differentielle Betrachtung der Geschlechter zu.

Da war das formale Shortcoming einer auf die schiefe Bahn geratenen Ästhetik, der ihm aufstieß, derselbe Impressionismus, den Jodl als Stilbruch empfunden hatte, dem Weininger nun aber von seinem System her den Boden entzog. Die Sezessionisten selbst

23 Friedrich Jodl: Über die Bedeutung und Aufgabe der Ästhetik in der Gegenwart. Antrittsvorlesung, gehalten an der k.k. technischen Hochschule zu Wien (April 1902). In: derselbe: *Vom Lebenswege*, S. 601–617.

24 Man beachte darin auch Jodls Seitenhieb auf die Sezession, speziell an Josef Maria Olbrich, der mit seinem ebenfalls durchaus umstrittenen Haus der Sezession wie seinem Beethovenfries den Wienern gleichsam von oben seine Modelle dieser oft schon ans Funktionalistische erinnernden Nüchternheit oktroyiert hat. Und auch an Adolf Loos ist da natürlich zu denken, wiewohl dessen Haus am Michaelerplatz mit seiner „Kanalgitterfassade“, das bekanntlich den zweiten zeitgenössischen Flächenbrand der Ästhetik – diesen auf dem Gebiete der Architektur – ausgelöst hatte, erst im Jahre 1910 gebaut worden war.

lieferten ihm dafür doch die schlagendsten Argumente. Denn was machte die Kunst Klimts nach den Worten der Lobredner der Sezession denn aus? Der ungebremsten Eloge ihres obersten Claquers, Ludwig Hevesis, Folgendes:

„Klimts *Philosophie* ist eine großartige Vision, in der eine, man kann so sagen, kosmische Phantasie schaltet. Man sieht der ganzen Szene noch das Chaos an, von dem sie sich losgerungen hat, oder vielmehr immerfort losringt, als ewig fließendes, ununterbrochen zu Formen gerinnendes und wieder zerrinnendes Leben.

Wir sehen ein Stück Weltraum von rätselhafter Gärung, einer Bewegung, deren Rhythmus sich nur erraten läßt. Auch die Formen hüllen sich in eine mystische Undeutlichkeit, die das Auge farbig benebelt. Der Maler muß dieses Geheimnis so weit als möglich rein malerisch behandeln. Auch gibt es sich seiner Phantasie vor allem als Farbenerscheinung kund. In diesem Weltraum brauen die verschiedensten Blau, Violett, Grün und Blau durcheinander, und ihr Gewoge ist ganz durchsetzt von flimmerndem Gelb, das sich bis zu echtem Gold steigert. Man denkt an Weltenstaub und wirbelnde Atome, an elementare Kräfte, die erst Dinge suchen, um an ihnen fühlbar zu werden. Schwärme von Lichtfunken stieben umher, jeder Funke ein Stern, ein roter, blauer, grüner, orangegegelber, goldblitzender. Aber das ganze Chaos ist eine Symphonie, deren Farben der Künstler ganz aus seiner sensitiven Seele heraus mischt. Er phantasiert uns eine Farbenharmonie vor, in deren eigentümlichen Feinheiten sich das Auge verträumt und verliert. An einer Stelle dieses Farbewoges ballt sich ein grüner Nebel ... Je länger man hinsieht, desto mehr gliedert es sich. Ein steinern unbewegtes Antlitz tritt hervor, dunkel, wie das einer ägyptischen Basalt-Sphinx ... Es ist das Rätsel, das Bild des Welträtsels, eine Anspielung darauf. Und an diesem Schweigenden, Verhüllten vorbei schwebt von oben herab ein heller Strom von Leben ...“ (WSch, 350–352)

Mit andern Worten: Was hier in euphorischer Weise beschrieben und gleichsam in Sprache umgesetzt wird – dieser ganze Farben-Eintopf, den Hevesi da selbstredend auf der Herdplatte „sezessionistischer Schreibweise“²⁵ aufgekocht hatte, war doch für Weininger (wie Jodl) geradezu ein sich selbst entlarvendes Musterbeispiel henidenhafter Gestaltungsform, und zwar in Bild und Interpretation so verabscheuungswürdig, wie Kunst nur sein konnte! – War „Weiberkunst“ par excellenc!! War, da capo und was auf dasselbe hinauslief: „gout juif“, den gottrichterlichen Obereinpeitscher Karl Kraus beim Worte genommen. (WSch, 349)²⁶

25 Berührend der Hohn, mit welchem das *Deutsche Volksblatt* „in seltenem Einklang von Fackel und Neuer Presse, dem Illustrierten Extrablatt und der Boulevardpresse“ (WSch, 353) das Bild kommentiert, sich „hiezuhin eines echt sezessionistischen Stils“ bedienend: „Gründurchleuchtetes Aquarium, Milliarden Tropfen glitzern. Infusorien tummeln sich liebesentflammt... Formen erschimmern, lösen sich und ergänzen sich, Körper sind es, spukhaft vom bläulichen Verwesungshauche überzogen ... Ertrinkende Menschenleiber. Unten ein feuriges Haupt. Die Meergase. Seitlich ein grünblauer Brodem. Ist es etwas oder ist es grünes Nichts? Ein dicker Seeigel ist's, von Seetangen umwogen ...“ (WSch, 353)

26 Zu diesem sehr wesentlichen Zusammenhang der Ästhetik Weiningers mit dem Antisemitismus („Auch in der Judenfrage u. in der Ethik bin ich vorwärts gelangt; das hängt alles zusammen. Du wirst schon sehen“, schreibt Weininger an Swoboda, HR, 108) siehe meinen Aufsatz „Friedrich Jodl über Otto Weininger und die Biologie der Ideale“ (G, 101–241), speziell Abschnitt VII. Weininger lässt

Verfehlt musste Klimts „Philosophie“ aber für Weininger nun nicht nur hinsichtlich der Form sein, verfehlt war sie für den geradezu pathologischen Kantianer vor allem auch in ihrer Idee – von einer für ihn doch so unendlich *erhabenen* Philosophie!

Schon die zentrale Allegorie der Philosophie darin war da für Weininger ein Skandalon per se! Denn hatte Klimt nicht ihren großen Morgen durch eine weibliche Sphinx zum Ausdruck gebracht?! Konnte man denn verkehrter noch in die Welt sehen? Wie hatte Weininger da wiederum nicht mit dem Hammer doziert?:

„Das Weib als die Sphinx! Ein ärgerer Unsinn ist kaum je gesagt, ein ärgerer Schwindel nie aufgeführt worden. Der Mann ist unendlich rätselhafter, unvergleichlich komplizierter. Man braucht nur auf die Gasse zu gehen: es gibt kaum ein Frauengesicht, dessen Ausdruck einem da nicht bald klar würde. Das Register des Weibes an Gefühlen, an Stimmungen ist so unendlich arm! Während gar manches männliche Antlitz lange und schwer zu raten gibt.“ (GuCh, 269 f.)

Und da malte Klimt jetzt die höchste und universalste Form von Bewusstheit, das gerade der Philosoph und Mann qua Prinzip nun einmal präsentierte, als weibliche Sphinx!

Stand es also nun schon schlimm genug um die Symbole der Erkenntnis und des Bewusstseins, wo aber waren da vor allem die „ein Tieferes“ ausdrückenden „Symbole“ der Schönheit als der „*Verkörperungsversuch des höchsten Wertes*“ (GuCh, 318) und der „Sittlichkeit“? Auch Weininger ist primär Ethiker, Moralist. Schon Klimts so besessene Fixierung auf das Weib, das da in allen seinen Fakultätsbildern, und zwar in der ganzen Skala von Weiningers Lehrtypen, thematisch dominiert, war doch Krankheitssymptom genug für die weiblichste aller Zeiten wie ihrer verjudeten „Kunst“! (GuCh, 441) Denn was hatte Klimt in den Augen Weiningers denn damit symbolisch zum Ausdruck bringen wollen, und in der „Medizin“ schließlich zur höchsten Apotheose gesteigert? Anders als der vielfach gebremste Jodl, der in seinem selbstzensurierten Professorendeutsch doch zu oft nur zwischen den Zeilen argumentierte und argumentieren musste, brauchte

sich dazu dann zwar nur in Andeutungen aus, aber der Zusammenhang ist evident und trifft die Ästhetik essentiell, zumal Weib und Judentum von Weininger schlicht in einen Topf geworfen werden: „*Der echte Jude wie das echte Weib, sie leben beide nur in der Gattung, nicht als Individualitäten*“ (GuCh, 412), und so wird denn auch der „Jude“ zum „*Grenzverwischer kat' exochén*“ (GuCh, 413) erklärt. Dasselbe spielt sich auf gesellschaftspolitischer Ebene ab, der Juden „Flachheit“ kennt wie die der Weiber keine Grenzen, wenn sie bezeichnenderweise „der mechanistisch-materialistischen Anschauung der Welt am wenigsten abhold gewesen; wie sie am eifrigsten den *Darwinismus* und die lächerliche Theorie von der Affenabstammung des Menschen aufgegriffen, so wurden sie beinahe *schöpferisch* als Begründer jener *ökonomischen* Auffassung der menschlichen Geschichte, welche den Geist der Entwicklung des Menschengeschlechtes am vollständigsten streicht.“ (GuCh, 418) Die Parallelen ließen sich nach allen möglichen Richtungen hin weiterverfolgen. Und so würden eben nun die Juden wie Weiber gerade auch auf dem Gebiete der Ästhetik den „Geist“ der „Modernität“ beherrschen. Vergleiche dazu Weiningers Rundumschlag in *Geschlecht und Charakter*, S. 441. Ist nun sein Judenkapitel dem Buch in der Textgenese auch später zugewachsen, so wird es in der Endfassung doch ein wesentliches und für sein System konstitutives Element, speziell in Hinblick auf seine Relevanz für die (materialistische) Gesellschaftstheorie. Von hier aus zieht es sich dann natürlich nicht sonderlich weit hinüber zu Karl Marx und dessen „Lösung“ der „Judenfrage“. Dessen Rede vom „Schacher“ als dem Wesen des Juden mutet mitunter bei Weininger wie von ihm abgeschrieben an. Denn wie der Jude seines Judeseins, so müsste ja auch das Weib ihres Weibseins vergessen, um sich und die Menschheit zu „erlösen“.

Weininger sich da nicht zurückzunehmen, sprach er doch gleich lieber Klartext und kam er direkt auf des Pudels Kern zu sprechen: blinden Willen, die dunkle, sinnlose Kette der Geschlechter – wie des Geschlechts par excellence: des Weibes. Werden, Vergehen und Tod. Ein ewiges Koitieren. „Es gibt zweierlei Ethik“, hatte Weininger an Freund Swoboda in einem Brief vom 19.5.1902 geschrieben, „die eine: man muss coitieren, weil sonst die Menschheit ausstirbt – und noch eine.“ (HR, 119) Man bedarf keiner Phantasie, um sich auszumalen, wo Klimts „Philosophie“, „Medizin“ und „Jurisprudenz“ danach unterzubringen waren. Der darin niedergepinselte philosophische Determinismus Darwins, Haeckels und Ostwalds aber, sie waren Weininger die schrecklichste Vorstellung von einer Philosophie überhaupt, die Botschaft einer zukunftslosen Zukunft, die hier zu Bild geronnen war: nämlich der Gedanke, in der Gattung auf-, in ihr unterzugehen – „entsetzlich“ für einen, dem „das fürchterlichste Kapitel in dem trostärmsten unter den großen Büchern der menschlichen Literatur, in der ‚Welt als Wille und Vorstellung‘, das ‚Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich‘“ war, „wo diese Unendlichkeit des Gattungswesens als die einzig wirkliche Fortdauer hingestellt ist.“ (GuCh, 285 f.)

Hatte Klimt aber nun was anderes gemalt als diese „Gattungs- und Begattungsherrlichkeit unserer Zeit“? (GuCh, 210) Diese *Philosophie*, die er da vorstellte, das *war* doch genau „der Geist aus der Entwicklung des Menschen am vollständigsten“ gestrichen (GuCh, 418), der nackte Empirismus einer „mechanistisch-materialistischen Anschauung der Welt“ (GuCh, 418) auf vitalistischer Basis; das waren nichts anderes als ein *Darwinismus* (GuCh, 418) und eine „Deszendenzlehre“ (GuCh, 210), wie sie später die *Medizin* noch viel deutlicher im „schicksalhaften Strom menschlicher Leiber als dem unabänderlichen Naturgesetz von Werden, Fruchtbarkeit, Welken und Vergehen“ (WSch, 355) zum Ausdruck brachten und damit die Postulate menschlicher Höherentwicklung und Versittlichung in eine durch und durch biologisch unterfütterte, reaktionär-fatalistische Mystik der ewigen Wiederkehr umschrieben. Ja, hatte Klimt sich in der zeitlichen Parallelaktion seines Beethoovenfrieses nicht tatsächlich auch in trotziger Manier noch dazu entblödet, selbst die „lächerliche Theorie von der Affenabstammung des Menschen“ aufzugreifen?! (GuCh, 418). Und war für Weininger nicht allein schon die Tatsache, dass ausgerechnet das Weib und die alles Edle und Männliche hinabziehende und (wie in der *Jurisprudenz*) mit ihren Haaren umgarnende Macht des Weibes und der Sexualität die Idee der Fakultäten so dominant zum Ausdruck bringen sollten, das Wertvakuum leibhaftig, der Nihilismus auf die Spitze getrieben?!²⁷

Mit anderen Worten: die „entsetzlichste“ Philosophie hatte Klimt gemalt und alles andere denn eine Objektivation der praktischen Philosophie Kants und seiner *Kritik der praktischen Vernunft* als dem „erhabensten Buch der Welt“ (GuCh, 189), das je ge-

27 Verwiesen sei hier auch an einen anderen Jodl-Schüler und Neo-Kantianer, nämlich auf Hermann Broch und seine Theorie vom Zerfall der Werte im 3. Teil seiner Schlafwandler-Trilogie, *1918 – Hugueneau oder die Sachlichkeit*, wie seiner Studie *Hofmannsthal und seine Zeit*, worin Broch mit dem historisierenden Stilrelativismus wie seinen ideengeschichtlichen Voraussetzungen abrechnet.

schrieben wurde; und doch nur die Abgründe der Menschheit waren hier vom Künstler gestaltet worden, mitnichten der feste „Boden des Kantischen Indeterminismus“ (GuCh, 355), auf der die Philosophie Weiningers selbst ruhte!

Vor allem aber, die Dinge näher besehen, *welche* Weiber waren das, die Klimt da in unmittelbarer Verlängerung und Abwandlung seiner Femmes fatales und Nackten Wahrheiten der Fakultät nun aufschwätzen wollte? Das war für Weininger doch der Hohn auf die Philosophie per se und in höchster Potenz! Nur allzu penetrant blickten ihm da immer wieder diese „Massenverschlingungen des Venusberges“ durch: jene „*Idee der Gemeinschaft*, ... welche die *Grenzen* der Individuen, durch *Vermischung*, am weitesten aufhebt.“ (GuCh, 383) Von einer Idee der menschlichen Individualität, einer Persönlichkeit gar, wie der Kantianer Weininger sie forderte, war da jedenfalls nicht viel zu sehen. Vielmehr bloß Weiber, „wahllos“ (GuCh, 314) austauschbare Pluralwesen, waren das, die sich dem Auge Weiningers da boten: Musterbilder von „*Grenzüberschreitung*“ (GuCh, 289) und „*Verschmolzenheit*“ (GuCh, 248; 249) – ein Hexensabbath vager Schemen und also purer „*Objekte*“ (GuCh, 386) der Sexualität, auf denen der „*Fluch*“ ihres Geschlechtes „*lastete*“ (GuCh, 396): „... *zermalmt, zernichtet, zu nichts, bewusstlos*“ geworden „*vor Wollust*“ (GuCh, 299), koitierend und kuppelnd über und über ihr ganzer Körper, ob nun Weib-, „Dirne“ oder auch Mutter-, „Fruchtknoten“, schwanger und aufgelöst – nur „*ekelhafte*“ „*Fecondite*“ (GuCh, 458): ein „fortlaufender Wurzelstock der Gattung [...] das nie endende und mit dem Boden verwachsene Rhizom“ (GuCh, 285), im Clinch mit dem Tod und mit ihnen untergehender gesichtsloser Männer, bullig, die Rücken behaart, reißend und deckend – wie „*schuldig*“ geworden: den Kopf mit den Händen bedeckt und dem Betrachter den Rücken zugewandt ...²⁸ Und wie direkt Klimt in diese Nacktheit wiederum sah und in ihrer Nacktheit zeigte! Nach der Logik von Weiningers System würde der wahre Mann da nun doch gerade wegschauen – und nicht förmlich hinstarren wie der Künstler selber, der nun auch noch den Betrachter (und Voyeur) seiner Bilder verstohlen und schuld bewusst mit dieser unappetitlich-unästhetischen Direktheit und Deutlichkeit konfrontiert. Was anders denn als der gänzliche Verlust der Scham, und also abermals: eine eminente Charakterdomäne des Mannes war da nach dem Schnittmuster der Ästhetik Weiningers an den Pranger seiner literarischen Schelte zu stellen!²⁹

28 Wie Schorske mit Rekurs auf Alice Strobels Studie „Zu den Fakultätsbildern von Gustav Klimt“ (In: *Albertina-Studien*, Jg. 2, 1964, S. 138–169) dokumentiert hat, waren es ja vor allem zwei Figuren der *Medizin*, die der Öffentlichkeit in besonderer Weise zu schaffen machten: Die *Nuda Veritas*, welche die ganze linke Bildhälfte beherrscht, wie die – förmlich expressionistisch gesteigert – hochschwängere Frau in der rechten Bildhälfte oben (Sch, 242). Weininger hat also auch letzteres Bild wiederum nur *abschreiben* müssen.

29 Man darf sich also fragen, ob Weininger dem Künstler nicht auch entscheidende Patenhilfe geleistet hat in der (Wieder-)Gewinnung der Dezenz, die sein späteres Schaffen doch auszeichnet und die seine späten Bilder, selbst dort, wo sie den Menschen in seiner Nacktheit zeigen, von den Werken der Phase der Fakultätsbilder augenfällig abhebt. Man halte sich sein Bildnis *Der Kuss* (1907–1908) oder sein *Bildnis Emilie Flöge* (1902) vor Augen – oder vergleiche seine *Nuda Veritas* (1899) mit *Adam und Eva* (1917/18)! Denn dass der Künstler *Geschlecht und Charakter* gekannt haben musste, davon

Sehen wir uns da bei Weininger nicht pausenlos geradezu einer Beschreibungs-Obsession gegenüber, die sich ihrerseits an der Obsession des Malers und notorisch bekannten Weiberhelden festbeißt und an ihm ihr ideales Feindbild gefunden hat? An Bildern, die ihn nicht mehr loslassen, so eingerastert, dass sich die Rhetorik oft nur mehr im Kreise dreht? Und die sich gar nicht anders denn im Kreise drehen muss, weil ihm damit eben gerade „das Wesen des Weibes und sein Sinn im Universum“ (GuCh, XII. Kapitel) so sehr auf den Punkt gebracht schienen. Und war schon die „Philosophie“ in ihrer Deutlichkeit ekelhaft genug, speziell die „Medizin“ mochte für Weininger deren Philosophie dahinter endgültig transparent gemacht haben. Die „feindlichen Kräfte“, wie in Klimts „Jurisprudenz“ schließlich zum Ausdruck gebracht, sie hatten sich allesamt verschworen gegen den Mann – ja man darf sich fragen, ob der unter seinem „infantilen Kastrationskomplex“ leidende „Neurotiker“ Weininger (Freud, zitiert nach LR, 11) die Bilder, die er da sah, von seiner Selbstbefindlichkeit noch ganz klar auseinander gehalten hatte.³⁰

Aber noch einmal spitzt sich, wie gar nicht anders zu erwarten, die für Weininger perverse Symbolik Klimts zu, wenn der Künstler zusehends direkt die Genitale ins Bildzentrum rückt. Schon seine „Pallas Athene“ (1898) und „Nuda Veritas“ (1899) hatten hier den Anfang gemacht, wenn Klimt Haare und Behaarung des Schamhügels in giftig-provokanter Rothaarigkeit als Lichtpunkte herausarbeitet, um das Motiv später in „Judith“ (1901) wieder aufzunehmen. In der „Philosophie“ ist es schließlich der Phallus des Mannes, der sich dem Auge des Betrachters in Frontalansicht bietet und der denn auch der Öffentlichkeit abermals prompt zum Anstoß geworden war. Aber Klimt war mit seiner „Medizin“ ja noch viel weiter gegangen! In den Augen seiner Zeitgenossen überbot seine „Medizin“ nun doch alles bis dahin Dargebotene: Sollte dem Künstler da noch einer kommen und Mangel an perspektivischer Gestaltungskraft vorwerfen – die Flaschenpost an seine Kritiker, die er dann ja auch in seinen „Goldfische[n]“ (1901/1902) an den Mann brachte, war denn ebenso angekommen wie Entrüstung und Häme darüber

können wir mit Bestimmtheit ausgehen. Und auch die Schüsse vor den eigenen Bug, ja in die Breitseite, konnten ihm dabei nicht entgangen sein.

- 30 Man ist hier natürlich vor allem an Weiningers Gedicht „Verse“ erinnert, das wir von einer handschriftlichen Niederschrift Weiningers auf der Rückseite einer Ende Juli 1901 datierten Einladung „zum ersten Ballonaufstieg des Weininger Aero-Clubs“ kennen und das von Karl Kraus dann im Jahre 1923 veröffentlicht worden war.

Sieh mich gebeugt mit lockerm Schritte
In Mauernähe ängstlich gehen,
Verhöhnd dein Gebot der Sitte
Nach Füßchen und nach Busen spähn.

Das ist der Weg, der längst bekannte,
Zu ihr, der Göttin ohne Scham,
Den ich so oft zu gehen brannte
Und reuig weinend wiederkam.

O Gott, in alle Spiegel schlage
Vernichtend deine Faust hinein,
Das klare Licht entzieh dem Tage,
Dem Bache nimm den Widerschein!

– Und höhnisch schleicht das alte Bangen
Der heißbegehrten Lust voran.
– Oü! Gib dem Laster rothe Wangen,
Daß ich ihm angstlos fröhnen kann!

Weininger soll das Gedicht [aus mir wenig plausiblen Gründen] aber bereits im Alter von neunzehn Jahren, also zwei Jahre zuvor, verfasst haben. – (Zit. nach Waltraud Hirsch: Eine unbescheidene Charakterologie. Geistige Differenz von Judentum und Christentum. Otto Weiningers Lehre vom bestimmten Charakter. Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 288.)

nicht lange auf sich warten ließen: Er hatte nun sogar das weibliche Becken mit perspektivischer Raffinesse in den Blickfang des Betrachters gerückt: der Venushügel, förmlich reliefartig herausgearbeitet, als die Spitze seines Bildes, „*häßlich*“, „*direkt*“ und „*unverdeckt*“ – das war doch „*die Hölle*“ leibhaftig für Weininger!

Wie *unendlich* weit ab davon aber war da doch wieder das hohe und hehre Ideal Weiningers?! Gemessen am Maßstab einer „Ästhetik“ als „Geschöpf der Ethik“, wie er sie forderte, war ihm in Klimts Bildern absolut nichts zu erkennen, von einer „Schönheit“ gar als „verwirklichte Sittlichkeit“ weit und breit keine Spur. (GuCh, 320).

Nein, noch einmal: „Hie Venus, hie Maria“! (GuCh, 312) – Wahre Schönheit war für Weininger Idealismus, ob nun christlicher oder deutscher: kantianisch, platonistisch überformt. (GuCh, 313) *Madonnen* mussten die Frauen werden, *Beatricen* – zu *ehren* war das Weib, ja *angebetet* musste es werden, nicht *begehrt*, *herab-* und *in den Schmutz* gezogen.

Ich schließe den Reigen meiner Betrachtung hier ab, und für meine Überlegungen sollte das ja damit auch längst sein Genügen haben. Schriftlich explizit belegbar für Weininger ist lediglich die Kenntnis von Klimts „Philosophie“, die er in der internationalen Gemälde-Ausstellung in Dresden gesehen und mit einem knappen Kommentar bedacht hatte. Aber dass ihn deswegen „das Gemälde wenig beeindruckt zu haben scheint“ und auch „die von der Ästhetik-Sektion der Philosophischen Gesellschaft veranstalteten Vorträge und Diskussionen keine Spuren in seinen Schriften hinterlassen“ haben sollten, wie Hannelore Rodlauer schreibt (HR, 29), ist rekursbedürftig. Ich denke, vielmehr genau das Gegenteil ist hier der Fall: Es ist mir einfach unmöglich, diese enge morphologische Verwandtschaft von Jodls Klimt- und Sezessionistenschelte mit Weiningers Kritik an der Dekadenz in *Geschlecht und Charakter* nur dem Zufall einer zeitgleichen Parallelaktion überlassen zu wollen und das ganze Grundkonzept der Charakterologie Weiningers – dermaßen zentral sind die ästhetischen Anregungen für seine Philosophie doch – nicht unmittelbar damit in Zusammenhang zu bringen. Weininger hatte sie radikalisiert, diese Kritik, keine Frage, und ihr seine „systematische“ Grundlage gegeben, die ihm seinen Rundumschlag überhaupt erst ermöglichte: Denn für ihn standen die „Kunst“-Kaiser seines Tages doch letztlich alle ohne Unterhosen da.

Woher aber hatte Weininger seine *Bilder*? Diese kamen bestimmt nicht von Jodl. Vielmehr Klimt hatte sie ihm vorgemalt – und die Wiener Öffentlichkeit sich das Maul darüber zerrissen. Ihre Sprüche waren in aller Munde, man musste nicht einmal suchen danach, man brauchte sich, um den Volksmund beim Wort zu nehmen, doch ihrer „leckeren Kost“ nur zu bedienen. Sie lagen auf der Straße und hingen in der Luft. Und man überbot sich an Hetz, schwarzem Humor und plastischer Formulierungskunst.

Und ich möchte post scriptum unter dieses Kapitel und ohne das hier nun im Einzelnen auch noch weiter belegen zu können, zumindest die Spekulation in den Raum gestellt haben, dass diese Kritik, die Jodls wie die Weiningers nicht ausgenommen, auch an Klimt selbst dann nicht spurlos vorübergegangen und für seine weitere künstlerische Entwicklung weichenstellend geworden war. Allein die Stilentwicklung, die er innerhalb

seiner Fakultätsbilder durchläuft, zeigt, wie brüchig und unsicher der Boden unter ihm geworden war.

IV

Also sprach Weininger – oder der antisezessionistische Stil von *Geschlecht und Charakter*

Wir können unsere Analyse hier nicht zum Abschluss bringen, ohne nicht auch noch ein letztes Problemknäuel aufzulösen oder vielmehr zu durchschlagen: Wir haben es bislang mit Weiningers *Behandlung* der Ästhetik in *Geschlecht und Charakter* zu tun gehabt – wie aber verhält sich denn nun *Geschlecht und Charakter* als Text selbst zur Ästhetik? Denn da gehen die Ansichten in der Forschung wieder reichlich auseinander. Ich möchte meinen Standpunkt dazu noch einmal präzisieren:

„Literarisch“, schreibt Hannelore Rodlauer im dritten und letzten Kapitel ihres Vorberichts, „wird *Geschlecht und Charakter* auch als Experimentalroman betrachtet“ und führt als Beleg dazu das kritische Verdikt Harald Leupold-Löwenthals an, wonach Weininger sich darin „ähnlich wie gewisse Autoren der Trivialliteratur, etwas von der Seele zu schreiben versucht“: Es handle sich danach wohl nicht um eine Untersuchung „streng wissenschaftlichen Charakters“, „aber es kann dem Autor eine hohe literarische Qualität zugesprochen werden.“ (V, 133 f.) Noch dicker garniert und zugleich kritischer sieht dies Jacques Le Rider, der Weiningers Werk unter dem Titel „Ein ‚Experimentalroman‘“ dann gar ein eigenes Kapitel widmet. (LR, 59–77) Speziell für den ersten Teil von *Geschlecht und Charakter*, dessen Ausführungen sich „als ‚objektiv‘“ ausgeben, ortet Le Rider aller Orts nur den „Dämon Metaphysik“ (LR, 59) und „schlecht beherrschte metaphysische Spekulation“ (LR, 76); er stehe darin „der Literatur näher als der Wissenschaft, und die Themen, die Weininger klären möchte, sind von der Literatur vorgeformt“ (LR, 76). So dass das abschließende Urteil Jacques Le Riders darüber, und was schon Bahr bemerkt und als Weiningers Tragik ausgemacht haben wollte – „dass“ dieser nämlich selbst „sein wissenschaftlich gemeintes Werk als Dichtung erkannte“ –, vernichtend ausfallen muss: „Weininger stützt sich auf Untersuchungen, die in den Laboratorien angestellt wurden, und bringt letzten Endes einen ‚Experimentalroman‘ hervor.“ (LR, 76) Und nicht genug damit vermeint Le Rider denn im letzten Kapitel seiner Untersuchung, des Titels „Otto Weininger und die Nachwelt“ (LR, 220–243) denn auch schon eine genauere Einordnung in den epochalen literarischen Zusammenhang des Fin-de-Siecle-Wien vornehmen zu können, wenn *Geschlecht und Charakter* schließlich zu einem frühen und wirkungsmächtigen „Manifest... expressionistischen Geistes“ (LR, 223), ja zu einem Manifest eines spezifisch österreichischen Expressionismus (LR, 223) im Besonderen erklärt werden.

Nun, ich selbst halte diese Aussage wiederum für eine ebenso falsche wie überzogene Weichenstellung und hatte meinerseits dafür eine dialektische, vermittelnde Ver-

sion angeboten: Ich sehe nirgendwo auch nur die Spuren von einer bewusst literarischen Inangriffnahme seines Themas – als hätte Weininger je an einer streng literarischen Form seines Werks gearbeitet. Das Oszillieren zwischen einer Dissertation und einer Publikation mag ihm zuweilen größere Freiheiten in der Formulierung gegeben haben, aber der harsche wissenschaftliche Anspruch eines „Systematikers“ auf seine „prinzipielle Untersuchung“, wie der Untertitel von *Geschlecht und Charakter* festhält, bleibt Konstante und Kulminationspunkt in der ganzen Textgenese und wird auch noch in der „Selbstanzeige“ des Werks festgehalten. Und so sind es denn auch die Schübe und Schritte an Erkenntnis, nicht die Gewinne an literarischer Formulierungsqualität, die im Brennpunkt der eigenen Kommentare zur Metamorphose seines Werks stehen. Wenn die beiden Dissertationsbegutachter „Spuren jugendlicher Unfertigkeit“ (Jodl, zitiert nach HR, 212) sehen: formale Mängel in der Bewältigung der Überfülle empirischen Materials, das da „nicht geordnet geboten, nicht methodisch entwickelt“ würde, wie Müllner (HR, 214) konstatiert, oder wenn Jodl Weininger die „Straffung“ und „Teilung“ seiner Arbeit vorschlägt (HR, 122) – letztere führt er in der Buchfassung ja tatsächlich dann auch durch, so sieht Weininger sich, soweit ich sehe, damit nicht ungerecht beurteilt und mit falschen Maßstäben gemessen: Die unzähligen Redundanzen mussten ihm ja doch selbst zu schaffen gemacht haben und waren wohl zum Teil in der Textgenese wie in seiner eigenen Transformation vom Wissenschaftler hin zum Philosophen begründet, der wohl noch halb Wissenschaftler sein und, die Leiter des ersten Teils von *Geschlecht und Charakter* hinaufgestiegen, sie wegwerfend diesen als Philosoph im selben Zuge in sich überwunden haben wollte. Ich sehe somit keinen Grund zu irgendeiner Hagiographie, sondern halte es da, zumal wir die Dissertation selbst ja nicht kennen, instinktiv mehr mit Müllner: „Die Abhandlung macht mehr den Eindruck einer durch starke Persönlichkeitsakzente wirksamen Rhapsodie als den einer wissenschaftlichen Gedankenentwicklung.“ (HR, 214) Also der *Mangel* an wissenschaftlicher Bewältigung wird hier primär doch beklagt, nicht etwa eine literarische Form gepriesen oder gar aus der Not eine Tugend gemacht. Und in diesem Sinn haben denn auch Jodl wie Müllner schon zuweilen einen „Mystiker“ hinter dem Philosophen gesehen und dies als den Betriebsunfall einer ins „Phantastische“ (Jodl, siehe G, 225), in „eine grund- und bodenlose Metaphysik“ (Müllner, siehe G, 230) abdriftenden Philosophie diagnostiziert.³¹ Das Ganze war

31 In der Forschung herrscht meines Erachtens daher in völlig unbegründeter Weise zuweilen eine sehr übertriebene Verwunderung über Jodls und Müllners „Zuspruch“ zu Weininger vor. Einmal abgesehen allein von deren doch in vieler Hinsicht vervehten Kritik, mit der sie auf Weiningers Stil reagiert hatten, auch der Vorwurf letztlich nur „Metaphysik“ geboten zu haben, ist ja alles andere als schmeichelhaft zu verstehen. Er erinnert uns vielmehr bereits ans Carnapsche Koordinatensystem einer „Metaphysik“-Kritik, wie sie uns Stegmüller in einer treffenden Kurzformel wiedergegeben hat und die geradezu auf Weininger gemünzt sein hätte können: „Die Wissenschaft bildet nicht die einzige geistige Betätigung von Menschen; Kunst und Religion z. B. sind andere. Metaphysische Systeme sind unklare Mischgebilde aus diesen drei Bereichen. Metaphysiker haben ein starkes Bedürfnis, ihr Lebensgefühl auszudrücken, besitzen jedoch nicht die Fähigkeit, dies in adäquater Weise durch die Schaffung von Kunstwerken zu tun; sie haben zugleich eine Vorliebe für das Operieren mit Begriffen und suchen häufig eine Art von religiöser Erbauung. So greifen sie zur Wissenschafts-

Weininger einfach mehrfach über den Kopf gewachsen. Und so bestätigt denn auch noch Jodls Urteil über die Buchfassung das subjektiv geprägte philosophische Anliegen seines Dissertanten, da capo: „Was bei einem poetisch veranlagten Menschen ein Drama oder eine Novelle geworden wäre, wird hier zu einer psychologischen Construction, welche das Leben der Gattung im Lichte der inneren Erlebnisse des Autors erblickt.“ (G, 237) Wollte der Autor doch auch selbst genau in dieser *differentia specifica* seines *systematisch-wissenschaftlichen* Zugangs sein Verdienst gesehen haben: „Darum ist die Hoffnung wohl begründet“, schreibt Weininger,

„welche von dem Prinzip der sexuellen Zwischenformen die stärkste Förderung für die noch ungelöste Aufgabe einer wissenschaftlichen Charakterologie erwartet, und der Versuch berechtigt, es methodisch zu dem Range eines *heuristischen Grundsatzes* in der „Psychologie der individuellen Differenzen“ oder „differenziellen Psychologie“ zu erheben. Und seine Anwendung auf das Unternehmen einer Charakterologie, dieses bisher fast ausschließlich von Literaten bepflügten, wissenschaftlich noch recht verwahrlosten Feldes, ist vielleicht umso freudiger zu begrüßen, als es unmittelbar aller quantitativen Abstufungen fähig ist, indem man sozusagen den Prozentgehalt an M und W, den ein Individuum besitzt, auch im Psychologischen aufzusuchen sich nicht wird scheuen dürfen.“ (GuCh, 61)

Könnte man deutlicher den *Gegensatz* zu einer bloß literarischen Beackung seines Forschungsfeldes zum Ausdruck bringen?

Und doch muss etwas daran sein, wenn so viele Weininger-Rezipienten, und nicht irgendwelche, Literarisches an *Geschlecht und Charakter* wahrhaben wollen! Wie dies?

Ich denke, dieses Formparadox lässt sich anders lösen, nämlich auf der Grundlage einer differenzierteren Stilistik, und zwar einer, die die Ästhetik nicht vorweg aus dem Reich der funktionalen Texte verbannt. Das bringt uns auf den Ausgang meiner Untersuchung hier zurück.

Weininger kritisiert, wie ich eingangs festgestellt hatte, den Verfall der zeitgenössischen Psychologie, ihren Methodenmonismus wie ihre Auflösung in den „*Empfindungskleister*“ (GuCh, 97) einer „Mosaik-Psychognomik“ (GuCh, 95) – und damit das Zerbröckeln jeglicher fester Strukturen, für das er speziell Ernst Mach – als den großen Dritten im Bunde der Wiener Philosophie seiner Zeit“ – verantwortlich gemacht hatte. Die Psychologie, die ihm selber vorschwebt, versteht sich daher als das gegenreformatorische Anliegen ihrer wieder *philosophischen* Begründung. Der harte, grelle Zugriff in der jeweiligen Synthesis der Urteilsbildung eines noch ungebrochenen *Ich* ist gewissermaßen funktional und autosuggestiv gesteuert: ist *bewusst* so „instrumentiert“ (GuCh,

sprache und drücken darin völlig unangemessen ihr Welterleben aus. Für die Wissenschaft leisten sie überhaupt nichts und für das Lebensgefühl – im Vergleich zu den großen Kunstwerken – etwas Unzulängliches. „Metaphysik ist der inadäquate Ausdruck des Lebensgefühls“; Metaphysiker sind Musiker ohne musikalische Begabung oder Dichter ohne dichterische Fähigkeiten.“ (Wolfgang Stegmüller: Ludwig Wittgenstein. In: derselbe: Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie. Eine kritische Einführung. Vierte, erweiterte Auflage. Stuttgart 1969, S. 526–696; S. 585 f.) – Diese Janusgesichtigkeit von *Geschlecht und Charakter* im Schnittfeld von Literaturwissenschaft und Philosophie spiegelt sich dann ja auch in der Weininger-Rezeption wieder – und sie rechtfertigt ja schließlich auch unseren eigenen interdisziplinären Forschungsansatz.

X) und der in der Forschung mitunter gezogene Vergleich mit den so definitiven und apodiktischen Abrechnungen in Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* ist hier tatsächlich nicht so abwegig, wenn auch auf einer *anderen* Grundlage zu ziehen. (Ich erlaube mir, hier also ein bisschen Schleichwerbung zu machen – ich habe das in meiner Dissertation *Form als Dementi. Text- und Strukturanalyse des Tractatus logico-philosophicus* vorexerziert³²: So wie bei Wittgenstein die völlig *andere* Natur der Philosophie und Logik auf der Gegenfolie der Wissenschaft auch *konkret* in der Form zum Ausdruck gebracht wird – also im Sinne einer Ästhetik von Funktionaltexten auch *formal* umgesetzt wird –, so schreibt Weininger seine *antisezessionistische Psychologie* und gibt ihr auch die konkrete *Form* einer antisezessionistischen Psychologie.

Und es ist dabei ja auch nicht irgendeine Philosophie, die ihm dabei Vorbild ist und Pate steht: am „meisten Einfluss“ hätte auf ihn, schreibt er in seinem Curriculum vitae, „in philosophischer Beziehung die praktische Philosophie von Nietzsche und Kant“ (G, 204) ausgeübt.

Es ist vor allem Prinz Vogelfrei Nietzsche mit seiner Artistenmetaphysik, der da formal als Leitstern auch über dem Fin-de-Siecle-Wien steht; ein ganzes Schock von Gründersöhnen, Originalgenies und Übermenschlichen imitiert und kultiviert da nun im Kulturleben mit Gott-Vater-Gehabe den nassforschenden Manierismus des „Ich!-und-wieder-Ich!“ – Weininger ist da nicht allein, der sich da im „starken Ton manch hitziger Ausführungen“ (HR, 132) übt und die „Moral“ wieder auf das „intelligible **Ich**“ als ihren Gesetzgeber zurückführt (GuCh, 189). Diese so antiakademische Lust am Endgültigen, Gottesrichterlichen, das da in seinem alles, jede und jeden erledigenden literarischen Schlachtfest hineingreift in die Tabus der Zeit, dass es nur so spritzt, erweist sich durchaus angesteckt von der literarischen Epidemie der Zeit.³³

Ja, ich möchte behaupten, dass es für *Geschlecht und Charakter* gerade Nietzsches Formverständnis des Philosophierens ist, das über Weininger mehr und mehr Einfluss gewinnt. Wo er sich einmal des leidlich empfundenen Korsetts der Wohlanständigkeit in seiner Dissertation entledigt hatte und entledigen konnte – und mitgetragen von seiner Theorie der Genialität, konnte er sich nun austoben und freischreiben, der Zarathustra der neuen, biologisch untermauerten Geist- und Herrenmoral: Denn bei allem „nicht gewöhnlichen kritischen Scharfsinn“ und bei aller „originellen Schlagkraft des sprachlichen Ausdrucks“ (Müllner, G 230) – diese geradezu erschreckend ungenierten „Burschikositäten“ (Jodl, HR, 106), Weiningers würdelose Direktheit und seine Über-„Deutlichkeit“ (Jodl, HR, 213), „die Dinge beim rechten (wahren) Namen zu nennen“ (Jodl, siehe G, 226; 229); diese „zuweilen in Ungeschliffenheit“ „ausartende“ „satyrisch zugeschliffene Polemik des Verfassers“, ja nicht selten das „geradezu“ ins „Rohe“ „Ausarten“ seiner „fortlaufenden Insulte“ und „Invektiven“ (Müllner, siehe G, 231) gegen die Frauen wie

32 Siehe Fußnote 4.

33 Von hier aus erklärt sich natürlich auch die enge Wahlverwandtschaft Weiningers zu Karl Kraus. Weiningers Moralismus und dem penetranten Gottvatergehabe in der Kritik der Sittlichkeit und Sexualität haftet ja bis in die Gestik hinein unleugbar der Stallgeruch der *Fackel* an.

das förmlich „Gewaltsame und Unziemliche“, wenn er „in Bausch und Bogen“ „über manche hervorragende Vertreter der Wissenschaft“, ja gar Professorenkollegen! herzieht (Jodl, siehe G, 205) – wo denn sonst, als bei Nietzsche und seiner so gewalttätig *Fröhlichen Wissenschaft* war dieses Verhalten geschult worden? Es ist die Idee dieses monumentalischen „mit dem Hammer Philosophierens“, dass es sich über die Kleinbürgerlichkeiten und Pedanterien der Philosophieprofessoren und die „ganze Erbärmlichkeit der Mikroskoper“ (HR, 110) lustig macht und seiner grenzenlosen Verachtung des schalen Empirismus und der Naturwissenschaften freien Lauf gibt.

Und auch die Frage der *Stilschicht* spielt hier eine entscheidende Rolle mit. Weininger gibt uns eingangs selbst einen Fingerweis darauf, dass er in seiner Untersuchung von „*Begriffen mittlerer Allgemeinheit... und Abstraktheit*“ (GuCh, 3) ausgeht – er sich also dabei vom eigentlichen Fachgott mitunter bewusst entfernt.³⁴ Und er will es ja selbst am liebsten „frisch“ von der Leber haben – d. h. die Formulierungen dort, wo ihnen die Hitzigkeit der ersten Empfindung und Eingebung des Gedankens im *Procedere* der Textgenese wie der wissenschaftlichen Systematisierung verloren gegangen sein würde, wieder auf diese Hitzigkeit und Frische hinfrisieren: Er wolle „versuchen“, schreibt er an Freund Swoboda in Hinblick auf die ihm von Jodl aufgezwungenen Umarbeitungen, „das Ganze auf einen Grundton noch gleichmäßig zu stimmen, und jene gewisse Frische der Darstellung wenigstens zu imitieren.“ (G, 205) Und es ist das alles zudem dabei durchaus auch vorweg mitgesteuert von der eigentlichen Textintention; man halte sich da wieder die offene Deklaration der performativen Äußerung und pragmatischen Ebene des Textes vor Augen: „Denn es liegt diesem Werke eminent an einer unmittelbaren kulturellen Wirkung“, schreibt Weininger in seiner „Selbstanzeige“ in den Kant-Studien: – *Wirken* also sollen die Sätze, *how to do things with words*, auch und doch gerade auch durch die Sprache!

Aber nicht erst Jodl und Müllner, schon und gerade Freund Swoboda hatte diese Stärke wie Achillesferse in ihm bemerkt – den Anlass dazu hatte Weininger mit seiner parallel zur Dissertation konzipierten Peer-Gynt-Studie geliefert: „Wie wär’s, wenn man sich den leidenschaftlichen Ton Deines Aufsatzes so erklärte: Du willst Dir eine Persönlichkeit *einreden*. Du halluzinierst davon wie Nietzsche vom Übermenschen.“ (HR, 134) „Du redest von den großen Männern wie ihr Kammerdiener; Eingeweihtheitsdünkel. Den übelsten Eindruck machen mir die unzähligen Superlative – zähl nur, wie oft das Wort großartig vorkommt. Wie ich Dir schon gesagt habe: die Manier des Untergymnasiasten, das Thema mit lauter Superlativen aufzupeitschen. Aufdringliche Begeisterung, aus der man immer das Etsch! heraus hört.“ (HR, 134) Und auch Swobodas psychologische Wurzelbehandlung des Problems sei dem noch nachgetragen, zumal sie doch so treffsicher (und verletzend) so nebenbei auch den Verdacht einer literarischen Überkompensation mit ins Spiel bringt:

34 Wo er nicht, tragen wir wiederum paraphrasierend nach, seinen Begutachtern eigens damit imponieren will, irgendwelche Begriffe zu schaffen und zu benutzen, „die kein Mensch kennt“. (R, 65)

„Es liegt so eine nervöse Hast im Urtheilen, im ‚Werthen‘ darin, ein so gieriges Beutemachen wies nur beim ärmsten Soldaten verzeihlich ist – ich stelle mich da natürlich für den Augenblick auf *Deinen* Standpunkt. Ich werte Dich mit *Deinen* Werten. Ruhe, Ruhe! Jemand der etwas ist, der einen solchen ICH-Kern hat, der haut nicht so blind um sich. Scheelsüchtig möchte ich Deinen Stil nennen.“ (HR, 133; siehe dazu G, 206–208)

Genialität als Zwangsvorstellung? „Starker Ton“ als die formale adäquate Umsetzung der Idee einer Psychologie, die wieder philosophisch zupackt? Konkordanz von Ideologie, Form und Inhalt? „Grelle“ (GuCh, 136) Darstellung und (überzogene) „Instrumentierung“, um den Thesen ihre Schlagkraft zu verleihen? Und sind es nicht gerade die unter die Haut gehenden Formulierungen, der selbst die neurotischsten Hirnrissigkeiten seiner Schmähungen von Juden und Weib ihr Überleben verdanken?

„Man sagt hundertmal aus tiefstem Herzen nein, um ebenso oft mit voller Überzeugung ja zu sagen; man revidirt Schritt für Schritt alle möglichen Aufstellungen seiner geistigen Bilanz, um da und dort einen zweifelhaften Posten hinauszuerwerfen, dafür aber dasjenige, was dieser ätzenden Säure standhält, hinfort als ein unverlierbares Eigentum zu besitzen. Man muss, um mit Nietzsche so verkehren zu können, Denken gelernt haben, wie Tanzen gelernt sein will, als eine Art Tanzen mit Begriffen, mit Worten, ‚mit jenem feinen Schauder, den die leichten Füße auch im Geistigen in alle Muskeln überströmen.““

So Friedrich Jodl über das Nietzsche-Problem.

War nicht auch Weininger zutiefst davon angesteckt? Genau das ist meine These – und schon Jodl, um nun auch noch die äußerte Klammer meines Argumentationsbogens zu schließen, dachte ähnlich von Weiningers „psychologischer Construction“: „... auch wenn sie, wie ich überzeugt bin, von der Wissenschaft wird revidirt werden müssen, bleibt ihr Wert bestehen: die lebensweckende, lichtbringende Kraft großer, aber energisch durchdachter Paradoxien lehrt die Geschichte der menschlichen Erkenntnis auf jedem Blatte.“ (G, 206)

Warum aber Weininger heute noch? Und sollte man denn nicht lieber davon lassen, um nur ja nicht in den Verdacht zu kommen, auch ...?

Nun, für den Forscher ist es zunächst nicht so sehr die Frage, ob Weininger Recht oder Unrecht gehabt hat. Allein dessen enorme „Wirkungsmächtigkeit“ (J. Holzner), die ihn zu einem Worldplayer der Wiener Kulturkritik des Fin de Siecle gemacht hat, und zwar dies wörtlich: in ganz Europa und über Europa hinaus, rechtfertigt, ja, *fordert* die eingehende Beschäftigung mit ihm, und dies nicht nur anlässlich der Jahrhundertfeier des Erscheinens von *Geschlecht und Charakter* (1903) oder auch seines spektakulären Freitods im Jahre 1904.³⁵

35 Verwiesen sei hier auf die beiden Weininger-Symposien, am Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck („100 Jahre ‚Geschlecht und Charakter‘. Eine Bilanz“) wie an der Universität

Weininger ist aber auch sonst nicht einfachhin in Schwarz-Weiß zu zeichnen, man mache es sich da nicht zu billig! Denn selbst das Terzerol der Frage nach Wahr und Falsch seines Systems an die Brust gesetzt, darf man es nach wie vor mit dem zutiefst *ambivalenten* und in Vielem durchaus auch zusprechenden Urteil seiner Dissertationsväter halten, wie es denn eine maßlose Verkürzung wäre, wie Le Rider und seinesgleichen in Hinblick auf Freud dies tun, nur dessen ablehnende Stellungnahmen zu Weininger sprechen zu lassen. Bei aller Forderung nach „Beweisen“ – „Er hat mir sehr viel Schönes, ja Preisendes gesagt“, schreibt Weininger an Freund Swoboda immerhin (HR, 87), und selbst seine „letztlich ablehnende Haltung“ (Rodlauer, HR, 87), kann nicht das ganze Wort dazu gewesen sein: Denn abgesehen von der notgedrungen sichtlichen Befangenheit Freuds in Anbetracht der von Weininger so harsch abgekanzelten und umgeschriebenen Theorie des Unterbewussten, Weiningers so diametral anders angelegter Analyse der Hysterie wie vor allem dessen vernichtendem Scherbengericht über das psychoanalytische Instrumentarium der Hypnose, mit denen ein verfehmter „Jude“ Freud obendrein mehrfach ins Schussfeld Weiningers geraten war –, auch der Vorwurf des „Plagiats“ wie der „Einbrüche“ darf doch nicht überhört werden: Dieser Diebstahl wird ja nicht *auf einen wissenschaftlichen Mist* hin reklamiert, und die von Weininger herangezogenen Quellen, ob nun genannt oder ungenannt, werden ja auch andershin nicht einfach allesamt in Bausch und Bogen nur als metaphysischer Quatsch mit Soße abzutun sein.

„... es kommt hauptsächlich auf den ‚Apparat‘ an, den Du bebringst. Du musst möglichst viele Bücher, die kein Mensch kennt, zitieren; das ist die Hauptsache“ (HR, 65), hatte Weininger seinem mit der Dissertation etwas ins Schleudern geratenen (und um die eigenen Ideen geprellten) Freund Swoboda geraten – das spricht Bände, vor allem auch für das wissenschaftliche Verfahren Weiningers selbst, der er doch nicht einmal davor halt gemacht hatte, selbst seinen Freund anzuzapfen. M. a. W.: Weininger hatte nicht nur gestohlen, sondern auch quick und gut gestohlen, und beileibe nicht nur die Einbrüche in die wissenschaftliche Küche des Wilhelm Fließ³⁶ waren da zu beanstanden: Weininger hatte alles Mögliche in sich hineingefressen – die Arbeit bewegt sich ja auch sonst auf einer enormen Bandbreite der zeitgenössischen wissenschaftlichen Literatur, wie Allan Janik nicht müde wird zu zeigen, und auch die Anleihen aus den Grauzonen der Kunst und Belletristik im Speziellen, wie ich hier nur angetippt habe, sind nicht zu verachten. Es macht somit auch so Sinn, Weininger erst einmal ernst zu nehmen, erst einmal zu analysieren, zu differenzieren – und *dann* zu urteilen. Und es wäre vor allem eine wissenschaftliche Torheit erster Güte, sich mit diesem Schmelztiegel von *Geschlecht und Charakter* die einzigartige Goldquelle der Mentalitätsgeschichte der Jahrhundertwende zu verschenken, die er doch darstellt.

Sussex („Otto Weininger’s Sex and Character: A Centenary Re-evaluation“).

36 Im Übrigen spricht Weininger hier selbst just im Zusammenhang der Ablehnung seines Buches durch Freud von seiner Angst vor „unbewusste[n] Plagiate[n]“. (HR, 91) – Ob Freud ihn vielleicht doch auf die mögliche Urheberschaft von Fließ aufmerksam gemacht hatte? Ich möchte hier lediglich auf diese augenfällige zeitliche Koinzidenz verwiesen haben.

Aber eben, es macht Sinn zu differenzieren auch *anders*, und auf der Hut zu sein und also nicht blindlings in die Schlingen zu torkeln, die Weininger sich zu seinem Unglück einst doch selbst schon ausgelegt hatte. Und so gesehen können wir in unserem abschließenden Urteil natürlich auch nicht einfachhin in die Elogen des Weininger-Kults einstimmen, und will ich für mich selbst zumindest erheblich kritischere Distanz gewahrt wissen als etwa ein Heimito von Doderer in seinem Kotau von einer „Rede auf Otto Weininger“ (LR, 247–249) noch im Jahre 1963! Ich halte es da mit Jodl und Müllner, die bei Licht besehen doch schon dem Blöf von Weiningers Dissertation nicht einfach auf den Leim gegangen waren. Gerade bei Jodl kommt zur Kritik an der Metaphysik Weiningers auch dessen notorische Reserviertheit allen Systembildungen der neueren Philosophie hinzu, der er als geradezu fanatischer Proponent einer offenen Philosophie (wie offenen Gesellschaft) höchst skeptisch gegenüberstehen musste – Weiningers System konnte da für ihn keine Ausnahme bilden.³⁷ Und so sehe ich denn auch selbst *Geschlecht und Charakter* mit all seinen unzähligen Erregungen und provokanten Überdrehungen natürlich zutiefst ambivalent und in einem Kontinuum von Wahr und Falsch – und also im Fadenkreuz von Gewiss, Wahrscheinlich und Unmöglich, wie mehr oder weniger doch alles in der Welt.

Nein, wir „verhüllten“ nicht, „trügen wir noch die alte Tracht des Redners“, „unser Haupt“ (Doderer, LR, 249); man schlägt vielmehr zu oft die Hände über dem Kopf zusammen und greift sich, in Anbetracht des wieder und wieder Zugemuteten, nicht selten schlicht ans Hirn.

37 Gut nachzuvollziehen in Friedrich Jodls frühem Aufsatz „Neuere Versuche der Systembildung in der deutschen Philosophie.“ In: derselbe: *Vom Lebenswege*, Bd. I, S. 363–380.

Anhang

Weininger, Otto, Dr. Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien: W. Braumüller 1903. (XIII und 599 S.)*

Thema des Buches ist die Frauenfrage, nicht als eine Frage des wirtschaftlichen Lebens oder der sozialen Politik, sondern als theoretisches Problem des geschlechtlichen Gegensatzes zwischen Mann und Weib im Zusammenhange mit allen Problemen, die sich daran knüpfen. Diese größere Weite des Gesichtsfeldes umspannt nach und nach alle tieferen Rätsel des menschlichen Daseins; und so gewinnt die Darstellung in gewisser Beziehung den Charakter eines philosophischen Systemes, das in eigentümlicher Weise von einem scheinbar begrenzten speziellen Thema aufsteigt, um bei den letzten Fragen zu endigen.

Denn es liegt diesem Werke eminent an unmittelbarer kultureller Wirkung. Die Frauenfrage, die es aufwirft, erweist sich zuletzt als identisch mit dem Problem der Menschheit überhaupt. Darum liegen ihm alle Erörterungen über weibliche Lohnarbeit und Frauenstudium, soziale Unterdrückung und freie Liebe ferne. Doch wird eben darum die Rolle und der Wert der Sexualität im ganzen der Kulturzwecke abzugrenzen und zu bestimmen getrachtet.

Das Thema wird in zwei Teilen abgehandelt, einem psychophysischen oder biologisch-psychologischen und einem philosophischen oder psychologisch-transscendentalen Teile. Im ersten Teile wird ein neues Grundprinzip einer Charakterologie entwickelt, und in Verbindung damit die Aussichten einer an die Verbindung von Morphologie und Psychologie sich anschließenden wissenschaftlichen Physiognomik erörtert. Der Hauptgedanke ist, dass, wie in allen Männern etwas vom Weibe, so in allem Frauen immer etwas (mehr oder weniger) vom Manne stecke – ein Gedanke, der anatomisch und psychologisch parallel durchgeführt wird. -

Der zweite Teil untersucht zunächst die Unterschiede im psychischen Charakter des Sexuallebens bei Mann und Frau, vor allem das Verhältnis dieser Vorstellungsweise zum übrigen Inhalte des Bewusstseins. Hierdurch wird eine Analyse des männlichen und weiblichen Denkens und Fühlens notwendig. Resultat der Untersuchung: beim Manne ist Gedanke und Gefühl unterschieden, beim Weibe nicht. Die Grundbegriffe der Psychologie, Empfindung und Gefühl, gelangen hier zu kritischer Prüfung. Übergang zum Problem der Bewusstheit und, indem die Erlebnisse von Mann und Weib auf ihre unterschiedliche Deutlichkeit und Distinktheit geprüft werden, zum Problem der Begabung und der Kompliziertheit eines Individuums. Das Wesen der Genialität, Gedächtnis und Genialität, Universalität und Genialität. Das Genie lebt mit Seele, in Wahrheit. Hiermit sind das Problem der Begabung und das Problem der Frau wieder zur Berührung gebracht. In der Männlichkeit der Wahrheit, in der Weiblichkeit der Lüge liegt der Beweis, dass der Frau sowohl Ethik als Logik mangelt. Analyse der organischen Verlogenheit des Weibes. Neuartige Deduktion der Hysterie. Hier ist die philosophische Untersuchung in

ihr volles Recht getreten. Im Anschlüsse an die Grundgedanken der Kantischen und Fichteschen Philosophie, mit denen die ethische Lehre Christi zum großen Teil übereinkommt, wird dem absoluten Weibe die Seele (das „intelligible Ich“ Kants) abgesprochen, eine Art Surrogat für Seele hingegen zuerkannt: in Übereinstimmung mit dem Sinne von Fouques Undine-Märchen. Eine Wiederaufnahme des Problems der Liebe in Verbindung mit dem Problem der Schönheit führt zur Konstatierung der Undenkbarkeit unsinnlicher Liebe bei der Frau, womit zugleich ihr das Bedürfnis nach Schönheit ab-erkannt ist. Genialität, als eine Männlichkeit höherer Ordnung, ist der Frau versagt, die vornehmste Eigenschaft, zu der sie gelangen kann, ist Geschmack in höchstem und weitestem Sinne.

Die Einführung des Ich-Begriffes zwingt zur Auseinandersetzung mit der modernen Leugnung der Seele durch den Positivismus, Empirismus und die Naturphilosophie, zur Zurückführung der allgemeinen Verwirrung in den psychologischen Prinzipienfragen auf die mangelhafte Unterscheidung zwischen männlicher und weiblicher Psychologie. Das Problem der Individualität ist identisch mit dem Problem des Individualismus. Die aus Unverständnis entspringende Missachtung der Kantischen Ethik. Gegenüberstellung von Kant und Nietzsche; Nietzsches Missverständnis des Individualismus ...

Abweisung des asiatischen Standpunktes Nietzsches. Das Weib als Schöpfung und Funktion des Mannes, als der objektivierte Gegenstand seines sexuell gewordenen Triebes. Problem des zwiefachen Lebens, des irdischen und höheren Lebens. Das Weib an sich ohne ewiges Leben und wirkliche Realität und ohne Verlangen nach Zeitlosigkeit. Neue psychologische Analyse des Unsterblichkeitsbedürfnisses.

O. Weininger

* Wir lehnen, wie überhaupt immer, so in diesem Falle ausdrücklich, jede Verantwortung für den Inhalt der Selbstanzeigen ab. Der Verfasser hat übrigens seitdem in Folge von nervöser Überreizung seinem Leben freiwillig ein Ende gesetzt. Anm. der Red.

[Für den Hinweis auf diese Selbstanzeige danke ich Herrn Dr. Thomas Brose (Berlin) sehr herzlich.]

