

**WOLFRAM MAUSER**

„Die Freier“ von Joseph von Eichendorff

# „DIE FREIER“ VON JOSEPH VON EICHENDORFF

VON WOLFRAM MAUSER

Im Jahre 1833 erschien in Stuttgart Eichendorffs Lustspiel ‚Die Freier‘. Es fand bei den Zeitgenossen wenig Echo. Zu Lebzeiten des Dichters kam es nur zu einer öffentlichen Aufführung des Stückes, und diese fand erst viel später in einem Liebhabertheater statt (Graudenz, 2. 12. 1849). Die Tatsache, daß von Eichendorffs heiterem Spiel, in dem viel von der Atmosphäre seiner Gedichte, des Romans ‚Ahnung und Gegenwart‘ und der Novelle ‚Aus dem Leben eines Taugenichts‘ weiterlebt, nur geringe Wirkung ausging, erklärt sich nicht zuletzt daraus, daß man sich um 1830 von der romantischen Bewegung schon abgewandt hatte. Die Lustspiele von Tieck und Brentano waren etwa dreißig Jahre früher erschienen, und manche romantischen Dichtungselemente waren inzwischen Gegenstand des Spottes und der Ironie geworden. So steht in Eichendorffs Lustspiel eine späte Frucht romantischen Kunstwollens vor uns. Sie trägt, wie dies oft bei Werken einer Spätzeit der Fall ist, die Züge der Epoche rein und bestimmt und macht den Eindruck des Abgeklärten und Fertigen. Diese Tatsache überrascht nicht, wenn man bedenkt, daß das Werk eine für eine romantische Dichtung ungewöhnlich lange Entstehungszeit besitzt. Von den ersten Anregungen bis zur Fertigstellung vergingen fast zwanzig Jahre. Die stofflichen, geistigen und formalen Voraussetzungen für das Spiel wurden zweifellos in Berlin (Nov. 1809–März 1810) und Wien (Okt. 1810–April 1813) gelegt. Am 21. November 1809 sah Eichendorff im Königlichen Nationaltheater in Berlin die beiden Lustspiele ‚Die Ehemänner als Junggesellen‘ von Karl Theodor Küstner und ‚Maske für Maske‘ (1794), das Johann Friedrich Jünger nach Marivaux’ Komödie *Le jeu de l’amour et du hasard* eingerichtet hatte. Im Tagebuch notiert der Dichter dazu: „Meine Überraschung u. Freude zum 1tmale d(urch)aus vollkommne Schauspieler zu sehen.“ Und er fügt hinzu: „Mad. Bethmann ... als Kammerjungfer in M. f. M. himmlisch“<sup>1</sup>. Über die reine Freude am gelungenen Spiel hinaus muß das Motiv der Verkleidung, auf dem das Lustspiel von Marivaux beruht, auf Eichendorff einen besonderen Eindruck gemacht haben; er griff es spä-

<sup>1</sup> Eichendorff, Joseph von: Tagebücher. Regensburg 1908. (= Historisch-kritische Ausgabe [HKA], Bd. 11). S. 245.

ter wieder auf und machte es zum Handlungskern seines Lustspieles. Während seines Aufenthaltes in Wien wurde dann in vielen Gesprächen mit Friedrich Schlegel und Adam Heinrich Müller, den Eichendorff von Berlin her kannte, der Sinn des Dichters für das romantische Lustspiel, so wie es Schlegel sich vorstellte, geweckt. In Shakespeares ‚Was ihr wollt‘, das F. Schlegel für muster­gültig hielt und das Eichendorff gut kannte<sup>2</sup>, begegnete der Dichter wieder einer Verkleidungsszene. So überrascht es nicht, daß er schon in den Roman ‚Ahnung und Gegenwart‘ eine dem Drama von Marivaux ähnliche Fabel einfügte und daß er hier auch Erörterungen über das Wesen der Pantomime anstellte, die nach Inhalt und Diktion an die Ausführungen F. Schlegels erinnern.<sup>3</sup>

Vermutlich in das Jahr 1816 fällt dann der Beginn der eigentlichen Arbeit an Szenen zu einem Lustspiel.<sup>4</sup> 1822 veröffentlichte Eichendorff unter dem Titel ‚Liebe versteht keinen Spaß‘<sup>5</sup> einige Szenen eines Lustspieles. Diese bildeten, von einigen Abweichungen abgesehen, den ersten Akt des Lustspiel-Fragmentes ‚Wider Willen‘, das 1906 auf Grund der Handschriften herausgegeben wurde.<sup>6</sup> Ob nun die Handschrift des Fragmentes ‚Wider Willen‘ vor oder nach ‚Liebe versteht keinen Spaß‘ anzusetzen ist, kann mit Sicherheit nicht festgestellt werden. Es besteht aber kein Zweifel darüber, daß es sich bei beiden Werken um Vorstufen zu den ‚Freiern‘ handelt, die 1829 druckfertig vorlagen. Die Veränderungen, die Eichendorff auf dem Wege zur Niederschrift der Letztstufe vornahm, sind beträchtlich. Dabei erweist sich ein großer Fortschritt in der formalen und technischen Bewältigung und in der geistigen Durchdringung des vorgegebenen Stoffes.<sup>7</sup>

Die vielfach verschlungene Handlung des Stückes läßt sich in groben Zügen folgendermaßen darstellen: Der jugendliche Graf Leonard ist als reisender Schauspieler verkleidet auf dem Wege zum Schloß der Gräfin Adele, um deren Hand er anhalten will. Unterdessen wendet sich Leonards Onkel an den ihm befreundeten Hofrat Fleder mit der Bitte, seinerseits als Flötenspieler Arthur verkleidet zum Schloß zu reisen und nach dem Rechten zu sehen. Durch eine Indiskretion erfährt die Gräfin von der Verkleidung und der bevorstehenden An-

<sup>2</sup> Eichendorff, Joseph von: *Ahnung und Gegenwart*. Regensburg 1913. (= HKA, Bd. 3). S. 167.

<sup>3</sup> Ebd. S. 42 u. 153–157.

<sup>4</sup> Vgl. Demuth, Otto: *Eichendorffs ‚Freier‘*. In: *Aurora* 4 (1934), S. 51. – Vom selben Verf.: *Das romantische Lustspiel in seinen Beziehungen zur dichterischen Entwicklung Eichendorffs*. Prag 1912. (= *Prager deutsche Studien* 20); *Der Dichter der ‚Freier‘ auf dem Wege zum romantischen Realismus*. In: *Der Wächter* 8 (1925/26), S. 451–459; *Der Angleichungsvorgang in Eichendorffs Lustspiel*. In: *Aurora* 6 (1936), S. 76–85; *‚Wider Willen‘ als Baustein in Eichendorffs Kunst*. In: *Aurora* 21 (1961), S. 71–77.

<sup>5</sup> Vgl. *Aurora* 8 (1938), S. 43–57.

<sup>6</sup> *Ungedruckte Dichtungen Eichendorffs*. Hrsg. v. Friedrich Castelle. Münster 1906 (Diss.).

<sup>7</sup> Einzelheiten bei Demuth in den oben genannten Studien.

kunft der beiden. Daraufhin entschließt sie sich, ihrerseits mit ihrem Kammermädchen Flora die Rollen zu tauschen. Indessen haben auch der Schauspieler Flitt und der Musiker Schlender, zwei herabgekommene Künstler und weinselige Abenteurer, die in einer Schenke in der Nähe des Schlosses ein Trinkgelage gehalten hatten, beschlossen, zum Schlosse zu ziehen, um dort aufzutreten. Im Walde verlieren sie einander. Schlender trifft auf den verkleideten Leonard, Flitt auf den verkleideten Hofrat Fleder, der den Schauspieler Flitt für Leonard hält. Als Leonard hört, daß ein Schauspieler namens Flitt auf dem Wege zum Schloß sei, beschließt er, nun als Sänger Florestin zu gehen. Damit sind alle Voraussetzungen dafür geschaffen, daß auch die Eingeweihten an der Nase herumgeführt werden. Der zweite Akt spielt auf dem Schlosse. Durch Entführungspläne Flitts, Intrigen und Anspielungen auf ein fingiertes Rendezvous am Abend wird die Erwartung gesteigert. Jeder glaubt es gescheiter als der andere eingefädelt zu haben, in Wirklichkeit wird jeder in die fortschreitende Verwirrung hineingezogen. Im dritten Akt tritt Flora als Offizier verkleidet auf und gibt sich als Nebenbuhler der Freier. Viktor überredet indessen Schlender, in der Travestie der Gräfin Adele zum Stelldichein mit der angeblich als Arthur (= der verkleidete Hofrat Fleder) verkleideten Gräfin zu kommen. Der Wirrwarr ist nicht mehr zu überbieten. Die Lösung erfolgt schrittweise. Zuerst findet das Stelldichein zwischen dem als Gräfin verkleideten Schlender und dem Flötisten Arthur (Fleder) statt. Es endet damit, daß der Hofrat die Verkleidung Schlenanders erkennt und empört ist. Inzwischen haben Flitt und seine Kumpane die Entführung der Gräfin vorbereitet. Ihnen läuft der als Gräfin verkleidete Schlender in die Arme. Sie bringen ihn in den bereitgestellten Wagen. Damit sind die reinen Abenteurer Opfer ihrer eigenen Intrigen geworden. Im letzten Auftritt geraten Flora, immer noch als Offizier verkleidet, und Leonard fechtend aneinander. Die Gräfin tritt dazwischen, was dazu führt, daß sie und Leonard einander erkennen. Einer Verbindung steht nichts mehr im Wege. Indessen wurde der fliehende Hofrat Fleder gefangen. Er wird Zeuge des Geschehens, begreift aber nicht, was vor sich geht. Viktor erhält die Hand Floras.

Der Aufbau des Spieles ist klar und übersichtlich. Die allgemeine Verwirrung durch Verkleidung und Verwechslung ist geschickt angelegt. Eichendorff hat dabei die Möglichkeiten, die der Stoff und das Motiv der Travestie bieten, bis zum Letzten ausgenützt. Die Maskerade fliegt im Augenblick der höchsten Spannung auf, in der Stunde, in der das Rendezvous stattfinden soll. Die Akteinteilung entspricht der Absicht des Dichters und bringt diese auch schön zur Geltung: Im ersten Akt (Exposition) werden Pläne und Absichten mitgeteilt, die Verkleidungen motiviert. Im zweiten Akt steigt die Spannung mit der im ersten Akt angelegten und nun fortschreitenden Verwirrung. Im dritten Akt wird die Spannung noch weiter erhöht, nun aber schon mit Mitteln, die bewußt auf deren

Lösung abzielen (Verkleidung Floras als Offizier, Schlenders als Gräfin); in der zweiten Hälfte dieses Aktes erfolgen die Lösung und der Sieg der Liebe. Angesichts dieser dem Inhalt und der Absicht des Dichters angemessenen Ordnung des Stoffes ist nicht recht einzusehen, warum die Bearbeiter des Lustspieles nicht nur in den Text, sondern auch mehr oder weniger stark in die Akteinteilung und Szenenführung eingegriffen haben. Die Bühnenwirksamkeit mag durch eine Straffung in mancher Hinsicht gewinnen, ob dabei aber dem eigentlichen Anliegen des Dichters entsprochen wird, erscheint fraglich.<sup>8</sup>

Verkleidung und Verwechslung spielen in Eichendorffs Lustspiel die entscheidende Rolle. Sie werden so weit getrieben, daß Verkleidete sich nochmals verkleiden und so auch von den Eingeweihten verkannt werden. Es wäre aber verfehlt, in diesem so überreich verwendeten Motiv nur ein Mittel zu sehen, mit dessen Hilfe komische Situationen und Lacherfolge erzielt werden können. Wäre es Eichendorff nur darum gegangen, so hätte er es wohl nicht gewagt, eine so bekannte Fabel, die im Grunde keine große Variation des Komischen zuläßt, einfach zu übernehmen. Aber nicht auf billige Bühneneffekte kam es dem Dichter an, sondern darauf, den Geist der Romantik, wie *er* ihn sah, in einem heiteren Spiel festzuhalten. Und dazu schienen ihm sowohl die Handlung, als auch das Verkleidungs- und Verwechslungsmotiv bestens geeignet zu sein. Der Gedanke, daß es nicht auf den Stoff, sondern auf den Geist ankomme, der sich Fabel und Form anverwandelt, war Eichendorff aufs engste vertraut; er wurde von Friedrich Schlegel immer wieder, ganz besonders in der Wiener Zeit, geäußert.<sup>9</sup>

Ein Lustspiel im Geiste der Romantik zu schaffen, bedeutete für Eichendorff zweierlei: Es waren *Personengruppen* zu finden, die seiner dichterischen Welt und im weiteren Sinne der Romantik entsprachen, und es mußte das ganze eine dichterische *Behandlung* erfahren, wie sie sich in ‚Ahnung und Gegenwart‘ und in anderen Dichtungen schon bewährt hatte.

So stellte Eichendorff in seinem Lustspiel vier Personengruppen einander gegenüber, die kontrastierten und damit eine gewisse Bühnenwirksamkeit sichern, und an denen zugleich Vorliebe und Abneigung der Romantiker dargestellt werden konnten. Nicht als Menschen im psychologisch-realistischen Sinne stehen die Vertreter dieser Gruppen vor uns, sondern als Repräsentanten einer fiktiven Welt: der dichterischen Welt der Spätromantik, im besonderen jener Eichendorffs.

Adele und Leonard verkörpern den Idealtyp der Liebenden. Schon auf Grund ihres inneren Adels (der sich im äußeren spiegelt)<sup>10</sup> sind sie füreinander be-

<sup>8</sup> Die Bearbeitungen von Otto Zoff (1908), Alfons Hayduk (1934) und Ernst Leopold Stahl (1938) wurden vielfach aufgeführt.

<sup>9</sup> Vgl. Schlegel, Friedrich: Deutsches Museum. Bd. I. Wien 1812. bes. S. 192–193.

<sup>10</sup> Vgl. Eichendorffs Interesse für Fragen einer geistig-sittlichen Rechtfertigung des Adelsstandes

stimmt. Das Wohlwollen des Schicksals gestattet es ihnen, über diese Vorherbestimmung hinaus das Glück echter Liebe zu erfahren. Ihre Ehrfurcht vor der Zartheit des Empfindens im Anderen ist so groß, daß sie sich scheuen, ihre Zuneigung mit Worten des platten Alltags auszusprechen. Bis zur Stunde der gegenseitigen Erklärung erhalten sie sich die Reinheit und Unberührtheit ihrer Liebe. Adele und Leonard sind so die Verkörperung der Sehnsucht im Bereich des romantischen Lebensideals. Die Gräfin hat sich auf ihr „einsames Waldschloß“ zurückgezogen, „weil ihr die Residenz zu langweilig ist“, Leonard hat sich „vor der Langweiligkeit der Welt in die Residenz geflüchtet“ (S. 392)<sup>11</sup>. Das Wort *Langeweile* läßt das Gesagte erst in der Fülle der Bedeutung erscheinen: *langweilig* ist alles, was dem romantischen Empfinden, ganz besonders aber der romantischen Sehnsucht Abbruch tut; in den literarhistorischen Schriften erscheint das Wort meist zur Bezeichnung des Rationalismus und alles dessen, was daraus folgte.<sup>12</sup>

Neben den sehnsüchtig und rein Liebenden steht das Paar Flora – Viktor, die in robuster Sinnenfreudigkeit dadurch zueinander finden, daß sie *das* unverhohlen äußern, was das andere Paar nicht auszusprechen wagt. Den Phasenunterschied in der Liebe der beiden Paare deutet Eichendorff auch in Gebärden an. Während Leonard am Ende des Stückes verworren fragt, ob die Entdeckung, daß er der Graf sei, nun Hochzeit bedeute, und Adele zögernd und leise die Frage bejaht, hebt Viktor seine Geliebte „hoch auf seinen Arm“ (S. 469) und trägt sie fort.

Auch die alkoholfreudige, im Grunde aber doch sympathische Welt der Gaukler fehlt nicht. Flitt und Schlender sind verkommen, aber ihr Lebenswandel wird nicht im Gefängnis enden. Sie scheuen vor keinem Abenteuer zurück, schon gar nicht, wenn es um eine Frau geht. Im Grunde ihres Wesens sind sie aber gutmütig und menschlich. In vieler Hinsicht stellen sie eine Variation auf den Taugenichts dar, freilich auf einer tieferen Stufe.

Die Reihe der Romantiker-Gestalten wäre unvollkommen, wenn der Philister fehlte. Zwei Abwandlungen des Philisters führt Eichendorff vor: den todernsten Gärtner Friedmann, dem die Ordnung im Garten und im Leben über allem steht, und den Hofrat Fleder, eine der amüsantesten Gestalten, die Eichendorff geschaffen hat. Die „Harmonie der Kräfte“ (S. 389) und die „allgemeine Sache der Menschheit“ (S. 393) sollen sein Handeln bestimmen. In Wirklichkeit

in ‚Der Adel und die Revolution‘ (= HKA, Bd. 10), und in den lit. hist. Schriften (bes. HKA, Bd. 8/1, S. 75–76, 95).

<sup>11</sup> Seitenzahlen nach: Eichendorff, Joseph von: Dramen. Regensburg 1950. (= HKA, Bd. 6). S. 387–469.

<sup>12</sup> Eichendorff, Joseph von: Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christenthum. Leipzig 1851. bes. S. 261.

sind es aber nicht hohe Ideale, die ihn auf seinem Lebensweg führen; er bedient sich nur ihrer Schlagworte. Seine naive Freude am Turnen (Jahn, Basedow) und sein Ideal der Menschheitsveredlung erscheinen erst dann im rechten Licht, wenn man erfährt, daß er nichts daran findet, im Hinblick auf eine Stelle, die mit jährlich tausend Talern und einer freien Wohnung dotiert ist, das Kuppel-spiel, wenn auch in guter Absicht, als verkleideter Musikus mitzumachen. Er ist kein Intrigant, glaubt aber, daß Eifer und Dienstfertigkeit, die allgemeinen Ideale der Zeit und persönlicher Vorteil in schönen Einklang gebracht werden könnten. Am Ende ist er, wie alle Philister bei Eichendorff, der Düpierte, nicht aber in so drastischer Weise wie die Wirtshauskumpane.

Diese vier Menschengruppen stehen nicht gleichwertig nebeneinander. Obwohl sie alle Träger von Eichendorffs dichterischer Welt und seiner geistig-menschlichen Anliegen sind, stuft der Dichter ab. Eine Welt der Seele, der Liebe und der naiv gutgläubigen Zuneigung steht einer solchen gegenüber, in der Verstand, Pseudoideal, Eigennutz und Abenteuer herrschen; der Verinnerlichung die Veräußerlichung in allen Lebensbereichen. Im Spiel geht es nun aber nicht darum, Gutes und Böses, Edles und Unedles, Seele und Verstand, Recht und Falsch gegeneinander auszuspielen, sondern darum, die menschliche Überlegenheit und den Sieg des Gefühls, der Sehnsucht und der reinen Liebe darzustellen. Ein Autor des 18. Jahrhunderts hätte in einem solchen Stück wohl nicht darauf verzichtet, Charaktere zu prüfen, Tugenden auf die Probe zu stellen, Laster anzuprangern und menschliche Gebrechen dem Verlachen preiszugeben. Aber nicht darum ging es Eichendorff. Er will nicht moralisieren und nicht rühren. Es liegt ihm fern, Sitten bessern oder Tugenden festigen zu wollen. Nicht auslachen oder verlachen soll der Zuschauer, sondern aus ganzem Herzen fröhlich und unbeschwert lachen. Der Geist der Heiterkeit soll vermittelt werden, der Geist leichten und scherzhaften Spiels, das seinen Sinn und seine Bedeutung in sich trägt. Er verzichtet auf Spott und Satire, nur da und dort (wie bei Fleder) wird feine Ironie mit ins Spiel gebracht. Alles, was auf die Schwere und Unerbittlichkeit des Schicksals im menschlichen Dasein hinweisen könnte, läßt der Dichter beiseite. Es hat somit einen tieferen Sinn, daß er in diesem romantischen Lustspiel zu Verkleidungs- und Verwechslungsmotiven greift. In ihnen erscheint (abgesehen von den unverbesserlichen Gauklern) keiner als der, der er wirklich ist. Während in der Tragödie, die vor allem in Deutschland in der klassischen Zeit als Ideen- und Bekenntnisdrama erscheint, jeder als Vertreter seiner Überzeugung, seiner Weltanschauung, des Besten seiner Existenz auf der Bühne steht, wird hier jedes ideologische und bekennnerhafte Pathos vermieden. Daher wird auch keinem zu nahe getreten, im Grunde auch nicht dem Hofrat Fleder, dessen Mission ja nicht unter seinem eigenen Namen, sondern unter dem des Flötisten Arthur scheitert. Sicher, Leonard hat unter der Maske des Florestin ein tiefes menschliches Anliegen. Ent-

scheidend ist aber für die Atmosphäre des Stückes, daß überall dort, wo jemand getroffen wird, er nie in seiner wirklichen Existenz bedroht erscheint, sondern nur in der von ihm angenommenen, oder in der, die andere in ihm vermuten. Auf diese Weise gelingt es Eichendorff einerseits, jene Atmosphäre der Unbeschwertheit, der Unbelastetheit von Schicksal, Pathos und Tragik zu schaffen, die, wie er glaubt, ganz besonders zum romantischen Lustspiel gehöre, und andererseits das eigentliche menschliche Anliegen des Stückes, die Reinheit und Unberührtheit der Liebe zwischen Adele und Leonard, zur Geltung zu bringen.

Das Verkleidungsmotiv zielt also nicht nur auf das Lustspielhafte ab. Es findet auch, wie hier nur andeutungsweise gezeigt werden kann, in der großen Scheu des Dichters, über das Eigenste und Tiefste im seelischen Erleben etwas auszusagen, seine Erklärung. Es besitzt, strukturell gesehen, eine ähnliche Funktion wie das eingeschobene lyrische Gedicht, das nicht nur als Spiegel und Ausdruck gesteigerten seelischen Erlebens verstanden werden darf. In ihm geht es meist auch darum, ganz persönliches Empfinden und überschwängliches Gefühl dadurch zu verdecken, daß man es in einer Form mitteilt, die nichts mehr vom Charme der Persönlichkeit an sich trägt und die zarte Seele des Gegenüber nicht direkt anspricht. Gedicht und Verkleidung ermöglichen es dem bewegten Inneren, das bei Eichendorff die Gegenüberstellung und die offene Aussprache mit dem Partner nicht leicht erträgt, durch die Maske der Anonymität (ein Gedicht ist Allgemeinbesitz) oder durch eine andere Gestalt jene Worte zu sagen, die mithelfen können, die rechte Beziehung herzustellen. Leonards frechfröhliches Liebeslied am Ende des 1. Aktes (S. 422–23) und das Liebesgeständnis der verkleideten Adele in Gegenwart des Sängers, den sie nicht bemerkt (S. 423–24), sind in diesem Zusammenhang zu sehen.

Die hier aufgezeigte Struktur des Spieles kommt auch in der dichterischen Behandlung einzelner Elemente zum Ausdruck. Die Zweiteilung in der Gruppierung der Menschen, mit Abstufungen in beiden Bereichen, die durch den Ausgang des Spieles erhärtet werden, macht der Dichter durch den Wechsel von Vers und Prosa und durch eine besondere Sprachgebung sichtbar. Die Liebenden (Adele, Leonard, Flora) bedienen sich einer gewählten Ausdrucksweise und sprechen meist in gebundener Rede, in der sich weder Wortwitz noch ironische Anspielungen finden. Geist und Sprache dieser verinnerlichten Welt sind dem komischen Effekt enthoben. Wortschatz, Bilder und Ton entsprechen in vieler Hinsicht der lyrischen Dichtung Eichendorffs; so etwa im Gespräch zwischen Adele und Flora:

Flora:

Die Jäger kehren heim schon von den Bergen  
Wie lustig geht der Widerhall durchs Tal

Adele:

Aus der Verwirrung dieser Töne taucht  
 Ein langversunknes Bild mir wieder auf. –  
 Denkst du des Abends noch in Heidelberg?  
 So standen auf dem Söller wir der Burg,  
 Bis alles Still, und nur die Wälder rauschten  
 Noch über uns und unter uns der Neckar.  
 Da kam ein Schiffein auf dem Strom gezogen  
 Mit Waldhornsklang und Fackelschein, der seltsam  
 Sich spiegelt' rings am Fels und in der Flut – (S. 420)

Oder in Leonards Worten:

Das ist die rechte Zeit, just, wenn die Rehe  
 Noch sorglos grasen in dem stillen Grund  
 Und alle Wälder, wie in Träumen, rauschen. (S. 425)

Darüber hinaus finden sich noch viele Anklänge an Stellen in den Gedichten oder in den Erzählungen, die aufs neue beweisen, wie durchgängig und gleichförmig die sprachliche Gestaltung von Eichendorffs dichterischer Welt ist. Daß diese Welt aber, da sie Ausdruck seiner Sehnsucht darstellt, dem Bereich der Phantasie und der Illusion angehört, darüber war sich Eichendorff im klaren; selten kommt diese Erkenntnis deutlicher zum Ausdruck als in der 3. Szene des 1. Aktes, wo Leonard in „etwas phantastischer Reisekleidung“ (S. 401) auftritt und in einem Monolog alles, was zum Bild dieser romantischen Welt gehört, in so gedrängter Form mitteilt, daß es einem schwer fällt, hier nicht eine feine Parodierung der eigenen romantischen Manier herauszuhören, – dazu in scharf kontrastierender Weise, die an die romantische Ironie Heinrich Heines erinnert, das Auftreten Schlenders: „Laß die Narrenspassen und hilf mir lieber hier aus der Verwicklung! Hagebutten, Pfingstrosen, Stachelbeeren, alles niederträchtige Gewächs stichelt auf meine neue Kleidung.“ (S. 403).

Alle, außer den eben genannten Personen (auch Leonard, wenn er mit den Kumpanen ist, oder Flora mit Viktor), sprechen in Prosa. Flitt und Schlender, die beiden herabgekommenen Komödianten, der Wirt Knoll und der Bote des Hofrats Fleder scheuen eine derbkräftige Ausdrucksweise nicht. Durch zahlreiche Verballhornungen von Fremdwörtern sorgen sie dafür, daß der Zuschauer herzlich lacht: turnieren (S. 390) statt: turnen; Bon schnur (S. 396) statt: Bonjour; Bon Pakage (S. 401) statt: Bon voyage; champs de canaille (S. 464) statt: champs de bataille u. v. a. Aber Eichendorff macht sich nicht nur über die Manier, um jeden Preis Französisch zu reden, lustig, er bringt auch im Deutschen eine Reihe von Wortspielen: An die Äußerung „– ich will mich ganz umwenden“ (S. 396), im Sinne von bessern, meint Flitt: „Lohnt nicht, bist schon von beiden Seiten verteufelt abgetragen“ (S. 396), und etwas später: „Mein Kol-

lege da hat beschlossen, sich ganz umzuwenden; wir wollen ihm helfen auf dem Wege der Besserung – erst die Taschen!“ (S. 398). – Die Gräfin Adele wird zur „Gräfin Krudele“ (S. 398) und von Schlender sagt Flitt: „Du bist mein Blitzableiter, in den alle Blitze einschlagen“ (S. 441). Hofrat Fleder wirkt nicht durch Effekte dieser Art komisch, sondern durch sein schon erwähntes philisterhaftes Bemühen, geistig dadurch auf der Höhe der Zeit zu stehen, daß er ihre Schlagworte verwendet: „Harmonie der Kräfte ist das erste Gesetz“ (S. 389), „Menschheitsveredlung“ (S. 393), „des Mannes Antwort ist die Tat“ (S. 393), „heilige Pflicht“ (S. 393), „allgemeine Sache der Menschheit“ (S. 393) u. a. m. Der Widerspruch (den er gar nicht bemerkt) zwischen den Idealen, die hinter seinen Schlagworten stehen sollten, und seinen eigentlichen Handlungen, die ganz auf Nützlichkeit abzielen, macht ihn nicht nur zu einer spassigen Figur, sondern läßt ihn auch in ironischem Lichte erscheinen. Darüber hinaus überhörte es der zeitgenössische Leser sicher nicht, daß es hier Eichendorff zugleich um eine Parodierung des aufgeklärt-rationalistischen und idealistischen Wortschatzes und darum ging, sich über die vielfachen Bemühungen um das Heil der Menschheit im 18. und 19. Jahrhundert lustig zu machen. Dieser parodistische Zug läßt sich im ganzen Werk des Dichters, von ‚Ahnung und Gegenwart‘ bis zu den literarhistorischen Altersschriften, verfolgen.

Neben dem Gegensatz von höherem und alltäglichem Menschentum, der im Wechsel von Vers und Prosa zum Ausdruck kommt, steht ein solcher von gebildet und ungebildet, der dem anderen nur teilweise entspricht. Er gibt Eichendorff die Möglichkeit, auch in reinen Expositionsszenen durch die oben ange deuteten sprachlichen Mittel den Zuschauer oder Leser zu erheitern. Denn so wie der Gegensatz der Typen nicht dazu verwendet wird, Spott und Mißachtung auszuteilen, ebensowenig dienen ihm sprachliches Unvermögen des einen oder anderen oder die philisterhafte Beschränktheit des Hofrates dazu, den einen oder anderen der Lächerlichkeit preiszugeben. Hier wie dort geht es dem Dichter in erster Linie um eine Steigerung des lustigen Effekts.

Die Grundstruktur des Lustspieles wird auch in den vielen sprechenden Namen sichtbar. Adele, Leonard, Viktor, Flora stehen Flitt, Schlender, Knöll und Fleder gegenüber. Das ganze Wesen wird im Namen zusammengefaßt. Dabei geht es aber nicht so sehr um die Charakterisierung als solche und nicht nur um die lustige Wirkung (wie bei den Namen der zweiten Gruppe), sondern vielmehr um eine Typisierung mit harmlosen Mitteln, die für den Zuschauer und Leser auch durch die Verkleidung hindurch vernehmbar bleiben soll.

Alle hier angeführten Dichtungs- und Formelemente helfen mit, Eichendorffs Lustspiel zu dem zu machen, was es ist. Sie waren für den Dichter aber nicht Sinn und Zweck seines Versuchs, eine Komödie zu schreiben, sondern stellen nur Mittel zur Erreichung einer höheren Wirkung dar: zur Vermittlung romantischen

Geistes. Es gibt nur *ein* Wort, das diesem Geiste gerecht werden kann, und das lautet: *Scherz*. Das ganze Spiel ist ein scherzhaftes Unternehmen, ist Ausfluß einer Heiterkeit und eines Frohsinns, wie sie nur in einem innerlich ausgewogenen und glücklichen Menschen lebendig sein können. Auf diesen Geist kam es Eichendorff in den ‚Freiern‘ an. Daß dieses Anliegen des Dichters letztlich tief in der Weltanschauung und im Kunstwollen seiner Romantik begründet lag, geht aus einer Gegenüberstellung dessen hervor, was Scherz und Humor für Eichendorff und viele seiner Zeitgenossen bedeuteten. Der heutige Leser sieht den Gegensatz zwischen Scherz und Humor kaum. Eichendorff und seine Zeit hatten für die Unvereinbarkeit der beiden Begriffe ein scharfes Empfinden. In seinen literarhistorischen Schriften kommt der Dichter immer wieder darauf zu sprechen. Die Tatsache, daß diese Äußerungen aus späteren Jahren stammen, besagt wenig, da kein Zweifel darüber besteht, daß sie auf ältere Auffassungen zurückgehen.

Georg Gottfried Gervinus setzte sich schon in der ersten Auflage seiner ‚Poetischen National-Literatur der Deutschen‘ mit Bedeutung und Wesen des Begriffes ‚Humor‘ auseinander. In dem Abschnitt ‚Humoristische Romane‘ faßte er die Romanliteratur von Moritz, Hippel, Hermes, Musäus, Thümmel, Jean Paul u. a. zusammen. Einführend dazu schreibt er:

Jene tieferen Naturen unter den Kraftgenies verschmähten alles Halbe, sie wollten, wie wir es ausdrücken hörten, Alles oder Nichts, sie sahen in dem Menschengeschlechte nur das verachtete Kleine und das bewunderte Große; diese ihre Gegenfüßler aber (d. s.: Verfasser humoristischer Romane) ziehen das Große herab, rücken das Kleine hinauf, und heben den Unterschied zwischen beiden auf. Es entsteht eine heitere Weltanschauung, die sich in die Dinge schickt, die das Lächerliche ihrer kontrastirenden Außenseiten in der Ordnung findet, die, weit entfernt von dem sogenannten Weltschmerz jener Genialen, einen universalen Weltscherz an die Stelle setzt. Dieser ‚Humor‘, der ebenso von der Apotheose des Kleinen ausgeht, wie jener Weltschmerz von der Verehrung des Dämonischen und Großen im Menschen, liegt bei uns in Deutschland damals gleich krankhaft und hypochonder diesem letzteren gegenüber ... die Kleingeisterei und Pusillanimität ... ist eben so sehr Krankheit, wie auf der anderen die Starkgeisterei und Großmannsucht.<sup>13</sup>

Solche Ideen waren Eichendorff aus der Seele gesprochen. In ihnen fand er sein Anliegen formuliert. Und bei seinem vorwiegend religiös ausgerichteten Gesichtspunkt der Betrachtung überrascht es nicht, daß er den Humor in weltanschaulichem und religiösem Zusammenhang deutet. Krankhaft war für ihn der Rationalismus in seiner Einseitigkeit und Dürre; den Ausgangspunkt des modernen Rationalismus sah er im kritischen Geiste des Protestantismus. So heißt es in seiner Literaturgeschichte im Zusammenhang mit Hippel u. a.:

<sup>13</sup> Gervinus, Georg Gottfried: Neuere Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen. Bd. 5. Leipzig 1842. S. 162.

Aber die Langeweile<sup>14</sup>, wie sie diese Stagnation (durch den Rationalismus verursachte Reduzierung aufs Kleine) nothwendig über Deutschland verbreiten mußte, ist stets das unerträglichste aller Übel. Um ihr zu entgehen, entstand daher bei reicher begabten Geistern eine andere Art, die Zeit zu betrachten und darzustellen, nämlich die *humoristische*, indem der Gegenwart ein poetischer Vexierspiegel vorgehalten wird, in welchem *dieselben* Züge durch ihre kühn verwechselte und veränderte Combination auf einmal überraschend fremd und neu erscheinen. Der *Humor* ist durchaus ein modernes Erzeugniß, das die Reformation zwar nicht geschaffen (denn er ist von jeher tief in der menschlichen Natur begründet), ihn aber erst zur vollen Geltung und Gestaltung herausgebildet hat. Denn er ist eben nichts Anderes, als das erwachende wehmüthige Gefühl von der Unzulänglichkeit der innersten Zustände; der, seine eigene usurpirte Alleinherrschaft verspottende Verstand, eine Art von Weltschmerz, der das Leben der Gegenwart nicht als Ein abgeschlossenes Bild, sondern in seinen Widersprüchen und Dissonanzen auffaßt, und mit der wachsenden Unruhe, Verwirrung und Trostlosigkeit sich in unseren Tagen bis zur modernen Zerrissenheit gesteigert hat.<sup>15</sup>

Im Gegensatz dazu weist das Wort 'Scherz' auf die Heiterkeit einer innerlich ungebrochenen, harmonischen, gesunden und vitalen Persönlichkeit, die mit sich selber und der Welt ausgeglichen lebt. Aus diesem Geist sagt Leonard zu Flitt, der störend auftritt:

Dort schleicht der Komödiant, was will die Eule  
In diesem Frühlingsglanz? Ich prügelt' ihn,  
Wär's eben nicht so fröhlich mir im Herzen! (S. 426)

Die Heiterkeit, die Eichendorff mit dem Frühlingsglanz vergleicht, ist nicht etwas, was die Vernunft zustandebringt (wie das Glück im 18. Jahrhundert), sie quillt vielmehr im Herzen über. Eichendorff wählt den unpersönlichen Ausdruck: Es ist mir im Herzen fröhlich, und deutet damit die innere Gelöstheit dieser Heiterkeit und ihre Teilhabe an einem überpersönlichen Lebenselement an.

Um die Bedeutung des Scherzhaften für Eichendorff und die romantische Lustspieltheorie, sowie dessen tiefere geistige Verankerung aufzeigen zu können, ist es nötig, auf Friedrich Schlegels und Adam Heinrich Müllers Gedanken zum Lustspiel hinzuweisen.<sup>16</sup> Grundlegend, auch noch für die späteren Jahre und im besonderen für Eichendorff, ist F. Schlegels Aufsatz ‚Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie‘ (1794). Danach ist die Seele der Komödie die Fröhlichkeit, die unbeschwerte Freude.

Die Griechen hielten die Freude für heilig, wie die Lebenskraft; nach ihrem Glauben liebten auch die Götter den Scherz. Ihre Komödie ist ein Rausch der Fröhlichkeit, und zugleich ein Er-

<sup>14</sup> Vgl. oben S. 49.

<sup>15</sup> Eichendorff, Joseph von: Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. T. 1. Paderborn 1857. S. 281; vgl. auch Anm. 12, S. 69, 73, 150.

<sup>16</sup> Zu Friedrich Schlegels Lustspieltheorie vgl. bes.: Niedrig, Kurt-Heinz: Die Lustspieltheorie Friedrich Schlegels – ihre Stellung und Wirkung in der Romantik. Diss. Heidelberg 1950.

guß heiliger Begeisterung ... Diese Vermählung des Leichtesten mit dem Höchsten, des Fröhlichen mit dem Göttlichen, enthält eine große Wahrheit.<sup>17</sup>

Damit ist der weitere Schluß gegeben:

Die Freude ist an sich gut, auch die sinnlichste enthält einen unmittelbaren Genuß höhern menschlichen Daseins ... Weil reine menschliche Kraft sich in Freude äussert, so ist sie ein Symbol des Guten, eine Schönheit der Natur. Sie verkündigt nicht bloss Leben, sondern auch Seele. Leben und unbeschränkte Freude bedeuten Liebe.<sup>18</sup>

Die Komödie also, die Freude vermittelt, ist ein schönes Kunstwerk, das nicht nur schön an sich ist, sondern auch das Vermögen des Schönen im Aufnehmenden ausbildet. Da im erreichten Guten die höchste Bestimmung und wahre Vollkommenheit liegt, und das in der Freude vermittelte Schöne diese gewährt, liegt in der Freude zugleich die höchste Tugend. Voraussetzung dafür ist höchste gesammelte Lebenskraft, die zum Höhepunkt ihrer Empfindung strebt. Nicht aber mit Hilfe des Humors kann diese Freude vermittelt werden, sondern nur durch den an sich harmlosen Scherz, der nicht verletzt und gerade deshalb reine Freude auszulösen imstande ist. Die Komödie, die nach F. Schlegel diese Forderung erfüllt, ist jene des Aristophanes und in gewissem Sinne auch jene Shakespeares. Schlegel hat seine Auffassung von der Komödie in den nachfolgenden Jahren nicht wesentlich geändert; eine gewisse Entschärfung mancher überspitzter Formulierung ist jedoch in den Wiener Vorlesungen und in späteren Schriften festzustellen.

Adam Heinrich Müller befaßte sich in seinen Vorlesungen ‚Ueber die dramatische Kunst‘, die zur Zeit von Eichendorffs Aufenthalt in Wien erschien, ausgiebig mit der Komödie. Seine Ausführungen gipfeln in der prägnanten Formulierung: „... der Scherz von der Ironie entblößt, gibt das *lächerliche* und so die Satyre; der Scherz im Bunde mit der Ironie ... das ächte, reine, unschuldige, *komische*.“<sup>19</sup> – wobei Müller die Ironie als „Offenbarung der Freyheit des Künstlers oder des Menschen“<sup>20</sup> definiert. Über Aristophanes urteilte Müller zurückhaltender als Schlegel. Im übrigen betonte er, dessen Vorlesungen von einem starken politisch-soziologischen Interesse getragen sind, die gesellschaftlichen Grundlagen des Lustspieles viel stärker als Schlegel und Eichendorff.

Die Tatsache, daß F. Schlegel, A. H. Müller und andere<sup>21</sup> reges Interesse an der Komödie nahmen, legt die Vermutung nahe, daß Eichendorff in Wien viel über die Frage sprechen hörte, wie ein romantisches Lustspiel aussehen solle. Die Jugendeindrücke, die der Dichter in Wien sammeln konnte, wurden jedenfalls

<sup>17</sup> Schlegel, Friedrich: Seine prosaischen Jugendschriften. Hrsg. v. Jakob Minor. Bd. 1. Wien 1882. S. 11–12.      <sup>18</sup> Ebd. S. 12.

<sup>19</sup> Müller, Adam Heinrich: Vermischte Schriften über Staat, Philosophie und Kunst. T. 2. Wien 1812. S. 177 (die Vorlesungen wurden 1806 in Dresden gehalten).      <sup>20</sup> Ebd. S. 167.

aus seiner Vorstellungswelt und seinem Urteil nicht mehr verdrängt. Dem eigenen Lustspiel, aber auch den literarhistorischen Altersschriften liegen sie zugrunde. So zeigt sein Urteil über Aristophanes, wie sehr ihn vor allem F. Schlegel beeinflusst hatte:

Es geht vielmehr mitten durch diesen sprühenden Funkenregen von Phantasie, Witz und sinnreichen Erfindungen eine höhere Sittlichkeit, die ethische Entrüstung und poetische Reaction gegen alles Gemeine, wo und wie es damals irgend auftauchte ... Es ist die glänzendste Schlacht, die jemals die Poesie gegen das Philisterthum des Lebens gewonnen.<sup>22</sup>

Und seine Definition des Lustspieles könnte, wenn man davon absieht, daß sie weniger philosophisch-theoretisch als praktisch gefaßt ist, bei F. Schlegel stehen:

Das eigentliche Wesen des Lustpiels ist, wie schon der Klang des Namens andeutet, eben nichts Anderes, als die Lustigkeit, die momentane Befreiung von allen kleinlichen, spießbürgerlichen Rücksichten und Banden des Alltagslebens, indem wir dieselben ignorieren oder humoristisch (hier gemeint im Sinne von: scherzhaft) auf den Kopf stellen; gleich der Luft ein Gemeingut aller gesunden Seelen.<sup>23</sup>

Und wie stellt sie Eichendorff in seinen *„Freiern“* auf den Kopf! – Und mit dem Hinweis auf Shakespeare, aber wohl auch mit einem Seitenblick auf sein eigenes Lustspiel fährt er fort:

Man könnte sich, wenn in einem solchen Staat im Staate und seinem Verhältniß zur Wirklichkeit nicht schon in sich etwas ideal Komisches läge, sehr wohl ein Lustspiel ohne eigentliche Komik denken, wie denn auch in der That Shakspeare einige solche Stücke hat, wo die Menschen wie freie Waldvögel sich in unverwüstlicher Heiterkeit unter einem ewigblauen Himmel bewegen. Das specifisch Komische ist nur die Folge, ein weiterer Ausdruck dieser Lustigkeit, die sich muthwillig wohl auch daran ergötzt, die Kehrseite des gewöhnlichen Lebens aufzudecken.<sup>24</sup>

Eichendorff hat es nicht übersehen, daß in Schlegels Auffassung des Lustspieles im Laufe der Zeit eine fortschreitende religiöse Vertiefung des Scherzhaften vor sich gegangen ist. Sie war schon in dessen Aufsatz von 1794 angelegt, in dem er die Komödie nicht nur von den Bacchus-Festen ableitete, sondern auch schrieb:

Es giebt für jedes empfindende Wesen eine Freude, welche keinen Zusatz zu leiden scheint, weil sie keine Grenzen hat, als die beschränkte Empfänglichkeit des Subjekts. In dem Höchsten, was er fassen kann, erscheint dem Menschen das Unbedingt-Höchste; seine höchste Freude ist ihm ein Bild von dem Genusse des unendlichen Wesens.<sup>25</sup>

So wird das Göttliche nicht nur als Urbild des Schönen aufgefaßt, sondern auch die Freude als gut, schön und göttlich. Die Freude wird zum Spiegel des Göttlichen in der lichtvollen Heiterkeit des Augenblicks. Von dieser Einsicht her

<sup>21</sup> Vgl. u. a. den Aufsatz von Steigentesch, A. von: Über das deutsche Lustspiel. In: Deutsches Museum. Bd. 3. Wien 1813. S. 247–257.

<sup>22</sup> Eichendorff, Joseph von: Zur Geschichte des Dramas. Leipzig 1854. S. 7–8.

<sup>23</sup> Ebd. S. 206.

<sup>24</sup> Ebd. S. 206–207.

<sup>25</sup> Anm. 17, S. 12.

konnte Schlegel leicht zum christlichen Lustspiel gelangen, wofür er in den späteren Jahren in Calderon ein Vorbild sah. Die Religion war nun nicht nur der Kernpunkt des Daseins, sondern zugleich die Vermittlerin vom Endlichen zum Unendlichen, wie er es in den Wiener Vorlesungen eindringlich darlegte. So überrascht es nicht, hier im Bereich des positiven Glaubens wiederum auf das Schlüsselwort 'Scherz' zu stoßen:

So wie im wirklichen Leben, bei der Liebe, die auf einen irdischen Gegenstand gerichtet ist, der gutmütige und leise Scherz über eine scheinbare oder wirkliche kleine Unvollkommenheit des andern, gerade da an seiner Stelle ist, und eher einen angenehmen Eindruck macht, wo beide Teile ihrer gegenseitigen Liebe gewiß sind, und die Innigkeit dieser Liebe keinen Zusatz mehr leidet, ebenso gilt dies auch von jeder andern, und selbst von der höchsten Liebe, und kann auch hier der scheinbare oder wirkliche aber unbedeutende und geringfügige Widerspruch die unendliche Idee, welche einer solchen Liebe zum Grunde liegt, nicht aufheben, sondern dient ihr im Gegenteile nur zur Bestätigung und Verstärkung.<sup>26</sup>

Von hier aus erschließt sich der tiefere Sinn von Eichendorffs Lustspiel. Zugleich wird deutlich, daß das eigentliche Anliegen des Dichters nicht im literarischen Experiment im Umkreis romantischer Dichtungsstrukturen zu suchen ist. Was Eichendorff kurz vor seinem Tode niederschrieb, war in jüngeren Jahren gedanklich noch nicht voll ausgereift und abgeklärt, bestimmte aber schon damals sein Denken, sein Empfinden und sein dichterisches Wollen:

Die Poesie ist ... nur die indirecte, d. h. sinnliche Darstellung des Ewigen und immer und überall Bedeutenden, welches auch jederzeit das Schöne ist, das verhüllt das Irdische durchschimmert. Dieses Ewige, Bedeutende ist aber eben die Religion, und das künstlerische Organ dafür das in der Menschenbrust unverwüsthliche religiöse Gefühl.<sup>27</sup>

In jugendlichen Jahren und in der Vollkraft seines schöpferischen Talents führte der Drang zur Gestaltung den Dichter dazu, sich in Bildern, in Gestalten, in Geschehen und nicht in Begriffen auszusprechen. Hinter dem vordergründigen Spiel, dem unbeschwerten Lustigsein und der scherzhaft-frohen Sinnfreude der ‚Freier‘ stand aber schon damals jene später geforderte poetische Atmosphäre, in der Irdisches und Ewiges verschmolzen erscheinen. Durch die sich im Scherz äußernde Lebensfreude schimmert „unendliches Wesen“. In dieser religiös-sittlichen Bestimmung hat die Romantik für Eichendorff ihren tieferen Sinn. In ihr finden die ‚Freier‘ ihre innere Rechtfertigung. Und so gilt auch im Hinblick auf Eichendorffs scheinbar unverbindliches, scherzhaftes Spiel und auf dessen Bedeutung für die Welt- und Kunstauffassung des Dichters das Wort, das Hofmannsthal prägte: „Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche“<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> Schlegel, Friedrich: *Philosophie der Sprache und des Wortes*. Wien 1846. S. 56 (= *Sämtliche Werke*. Bd. 15).

<sup>27</sup> Anm. 15, S. 20–21.

<sup>28</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Aufzeichnungen*. Frankfurt/Main 1959. S. 47.