

CHRISTIAN NIKOLAUS OPITZ

DAS TOTENTANZ-MOTIV BEI JOSEPH VON EICHENDORFF
UND DIE BEHANDLUNG DES ALLEGORISCHEN
IN *AHNUNG UND GEGENWART*¹

DAS TOTENTANZ-MOTIV BEI EICHENDORFF

Sich mit dem Totentanz-Motiv im Schaffen Josephs von Eichendorff zu beschäftigen, scheint auf den ersten Blick müßig. Man möchte meinen, das Thema könne durch einen knappen Verweis auf das Gedicht *Der Kehraus*, das erstmals im *Deutschen Musenalmanach für das Jahr 1838* erschienen und wohl wenig zuvor entstanden war,² abgetan werden. In diesem nur mäßig originellen Text wird in fünf Strophen zu je sechs Versen das unerwartete Erscheinen des Todes auf einem Hochzeitsfest geschildert. Gelten die ersten beiden Strophen dem Tanz des Todes mit der Braut, so müssen in der dritten dann »die Spröde hinterm Fächer«, »der Zecher vom Becher« und »der Dichter so lind« ebenfalls am Tanz teilnehmen. Die vierte Strophe schildert, wie der ganze Reigen aus dem Saal hinauszieht und sich in der Nacht verliert, in der fünften schließlich wendet sich der Dichter direkt an den Leser und schließt mit der Mahnung »Hüt' dich, Gesell!«³

Zwar ist *Der Kehraus* so bekannt, daß er selbst auf der Homepage der »Europäischen Totentanz-Vereinigung« angeführt wird, wo er, zwischen literarischen Totentänzen aus verschiedensten Ländern und Epochen, offenbar stellvertretend für die Literatur der deutschen Romantik steht;⁴ doch hebt sich Eichendorffs Dichtung kaum von anderen romantischen

¹ Der Text basiert auf dem Vortrag »Gespenstische Pracht. Zum Totentanz-Motiv in Joseph von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*«, den ich im Mai 2004 auf der 10. Jahrestagung der Europäischen Totentanz-Vereinigung (ETV) in Wien präsentierte. Dass der vorliegende Aufsatz gegenüber der Vortrags-Version maßgeblich erweitert und verbessert werden konnte, verdanke ich nicht zuletzt den Anregungen von Seiten der damaligen Zuhörerschaft und der ETV. Für die kritische Lektüre meines Manuskripts und eine eingehende Diskussion meiner Thesen danke ich Michaela Zöschg, Wien.

² Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. I,2: Gedichte, Tl. 1, Kommentar, aufgrund v. Vorarb. v. Wolfgang Kron (†) hrsg. v. Harry Fröhlich, Stuttgart u.a. 1994, S. 695.

³ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. I,1: Gedichte, Tl. 1, Text, hrsg. v. Harry Fröhlich u. Ursula Regener, Stuttgart u.a. 1993, S. 409-410.

⁴ Vgl. <http://www.totentanz-online.de/medien/literatur/eichendorff.php> [25.1.2007].

Bearbeitungen des Totentanz-Motivs hervor. Insbesondere zum *Tanz mit dem Tode* (1818) von Otto Heinrich von Loeben, einem Jugendfreund Eichendorffs, lassen sich enge Beziehungen aufzeigen, vor allem in der Betonung des Tanzes von Tod und Braut.⁵ *Der Kehraus* bietet nicht viel mehr als eine Wiederholung von Althergebrachtem, schon Gehörtem, so daß man sich auch von einer eingehenden Textanalyse kaum tiefer reichende Erkenntnisse erhoffen kann. Von Interesse scheint allenfalls der Titel, den Eichendorff seinem Gedicht gegeben hat, verweist dieser doch, über die Texte seiner Zeitgenossen hinaus, auf die Behandlung des Themas in der Barockzeit zurück. Denn die Verbindung von Totentanz und Kehraus ist schon in der *Besonders meublirt und gezierten Todten-Capelle* des Abraham a Sancta Clara vorgegeben.

Abraham a Sancta Clara war der bedeutendste Prediger im barocken Wien, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts darum bemüht war, die Wiener zu Buße und gottgefälligem Leben zu bewegen. Wenige Jahre vor seinem Tod (1709) wurde nach seiner Anleitung die Toten-Kapelle in der Wiener Augustinerkirche mit einer Reihe emblematischer Wandbilder geschmückt, die allesamt das Thema Sterben, Tod und Vergänglichkeit zum Inhalt hatten. Reproduktionen dieser Bilder in Form von Kupferstichen bilden den Kern der 1710, also posthum, erschienenen *Todten-Capelle*,⁶ werden dort indes von erläuternden und ergänzenden Texten begleitet.⁷ Einer dieser Stiche (Num. 19) zeigt nun ein galantes Paar beim Tanz, gefolgt vom Flöte spielenden Todesgerippe. Im dazugehörigen Textabschnitt heißt es: »Tantz Dockele [Püppchen] tantz | und vertantz dein Crantz | spring | und verstolper die Ehr | der Tod ist Spielmann und Tantz-Meister«⁸. Und, einige Zeilen später: »Aber was ist das? der Pfeiffer macht zu letzt

⁵ Eichendorff, Werke I,2, Anm. 2, S. 698-699. Dort auch eine Auflistung weiterer motivverwandter Dichtungen der deutschen Romantik.

⁶ Zur »Totenkapelle« vgl. Stephan Kozáky, *Der Totentanz von heute*, Budapest 1941 (Geschichte der Totentänze, Bd. 3), S. 216-218, sowie jetzt grundlegend Uli Wunderlich, *Abraham a Sancta Clara und die »Besonders meublirt und gezierte Todten-capelle«*, in: *L'art macabre. Jahrbuch der Europäischen Totentanz-Vereinigung* 1, 2000, S. 186-210.

⁷ Barocke Embleme bestehen in der Regel aus drei Teilen: einem Bild (icon/pictura), einem meist lateinischen Sinnspruch (Lemma) und einem üblicherweise in der Volkssprache verfassten Epigramm, das die Deutung von Lemma und Icon liefert. Vgl. Hermann Bauer, *Barock. Kunst einer Epoche*, Berlin 1992, S. 196-202, bes. S. 199. Die Kupferstiche von Abrahams *Todten-Capelle* folgen diesem Schema; unter dem Bild (icon) steht immer ein lateinischer Bibelvers (Lemma), zuunterst dann ein deutsches Epigramm. Die den Emblemen zusätzlich beigefügten erläuternden Prosatexte nehmen ihren Ausgang dabei meist vom Epigramm, manchmal auch vom Bild.

⁸ *Abraham a Sancta Clara, Todten-Capelle oder Allgemeiner Todten-Spiegel*. Nachdr. der Ausg. Nürnberg 1710, Hildesheim, Zürich, New York 2003, S. 81.

eine Courante [...], laufft ! laufft! ruft der Tod | curre ciro. Der Tanz ist aus | fort mit mir nach Haus! wohin! ins Todten-Haus | ins Bein-Haus.«⁹ Auf diesen ausdrücklich so benannten »Todten-Tantz« folgt ein Kupferstich, der zeigt, wie der Tod einem Musiker ein Loch in den Dudelsack sticht (Num. 20); das dazugehörige Epigramm lautet: »Der Geist ist hinaus | Nun ist der Kehraus«.¹⁰ Der auf das Bild folgende erläuternde Text macht klar, daß dieses und das vorangegangene Emblem eine zusammengehörende Sinneinheit bilden, denn er beginnt: »Wie es denen Tantzern gehet | so gehets auch den Spielleuten [...]. Ehe sie sich's versehen | reisst der Tod die Saiten entzwey | sticht ein Loch in die Sack-Pfeiffen | zerbricht das Spiel«.¹¹ Totentanz und Kehraus sind somit in unmittelbare Beziehung, ja im Grunde gleichgesetzt.

Es ist bekannt, daß Eichendorff Schriften des Abraham a Sancta Clara spätestens seit seiner Wiener Studienzeit (1810-1812) kannte und schätzte;¹² ob er allerdings auch die *Todten-Capelle* gelesen hatte, läßt sich nicht mehr nachweisen. Die Fresken der Kapelle in der Augustinerkirche kann der Dichter jedenfalls nicht gesehen haben, denn als er 1809 erstmals nach Wien kam, waren sie bereits unter der Kalktünche des Klassizismus verschwunden.¹³ Möglicherweise aber war das Wissen um ihre einstige Existenz noch lebendig, und auch die gedruckte Version der Totenkapelle war in den Wiener Bibliotheken ohne weiteres greifbar. Bemerkenswert ist vor allem, daß Eichendorff ausgerechnet in seinen Wiener Jahren, in denen er sich offenbar mit Abraham a Sancta Clara auseinandersetzte,¹⁴ auch zum

⁹ Ebd., S. 82.

¹⁰ Ebd., S. 85. Auf dem Emblem selbst findet sich die Schreibweise »Köraus«, weiter unten im Text »Chöraus« (S. 87), daneben aber auch die heute geläufige als »Kehraus« (S. 85 u. S. 87).

¹¹ Ebd., S. 85.

¹² Vgl. Anm. 14.

¹³ Die Totenkapelle wurde 1784 zur Loretokapelle umgestaltet, die Fresken dabei über-tüncht. Einige wenige Fragmente der Wandmalereien wurden 1998 im Eingangsbereich der Kapelle aufgedeckt. Vgl. Dehio-Handbuch Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien, I. Bezirk – Innere Stadt, Horn, Wien 2003, S. 31.

¹⁴ So wird der Prediger in dem in Wien entstandenen Roman *Ahnung und Gegenwart* zweimal namentlich genannt (S. 104 u. S. 205) und als »jener geniale Schalk, der mit einer ernsthaften Amtsmiene die Narren auslacht, denen er zu predigen vorgibt« charakterisiert (S. 104); vgl. Joseph von Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart. Ein Roman*, hrsg. v. Gerhart Hoffmeister, Stuttgart 1984 (mit umfangreichem Anmerkungsapparat und Dokumenten zur Entstehung und Rezeption des Romans). Vgl. auch Eichendorffs Tagebucheintrag vom 19. Januar 1812: »Abends zu Adam Müller (...). Später kommt der gute Baron Buhle mit dem Gespräch über Abraham à St. Clara«. Zitiert nach Dieter Martin, *Barock um 1800. Bearbeitung und Aneignung deutscher Literatur des 17. Jahrhunderts von 1770 bis 1830*, Frankfurt/M. 2000, S. 424, Anm. 53.

ersten Mal auf das Totentanz-Motiv zurückgriff, nämlich in der Ballszene im 11. Kapitel von *Ahnung und Gegenwart*. Zwar hat schon Jochen Hörisch zu dieser Szene bemerkt, »aus dem Maskenball droht ein Totentanz zu werden«,¹⁵ doch wurde diesem Auftritt des Todes von Seiten der Forschung noch nicht die Aufmerksamkeit zuteil, die er verdient hat. Nach wie vor denkt man beim Thema »Totentanz im Schaffen Eichendorffs« so gut wie ausschließlich an den *Kehraus*. Zu Unrecht, wie ich meine. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, stellt gerade der Tanz mit dem Tod in *Ahnung und Gegenwart* eine ausgesprochen originelle Bearbeitung des alten Motivs dar. Mehr noch: Es kommt ihm eine zentrale Rolle im Gesamtgefüge der Erzählung zu, so daß eine Analyse der Totentanz-Szene auch wesentlich zum Verständnis des Werkganzen beitragen kann.

EIN MASKENBALL ALS TOTENTANZ: DAS 11. KAPITEL VON *AHNUNG UND GEGENWART*

Der Roman *Ahnung und Gegenwart*¹⁶ erschien 1815 im Druck, war jedoch bereits in den Jahren 1811-12 in Wien entstanden.¹⁷ Die Entstehungszeit ist insofern von Bedeutung, als die Handlung nicht, wie bei den Romantikern häufig, im Mittelalter, sondern im »Hier und Jetzt« angesiedelt ist, also im Deutschland bzw. Österreich nach der Niederlage gegen Napoleon (1809), aber noch vor Beginn der Befreiungskriege (1813). Der Roman lie-

¹⁵ Jochen Hörisch, »Larven und Charaktermasken«. Zum 11. Kapitel von »Ahnung und Gegenwart«, in: Hans-Georg Pott (Hrsg.), Eichendorff und die Spätromantik, Paderborn 1985, S. 27-38.

¹⁶ Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14. Alle direkten Zitate aus dem Roman entnehme ich dieser Ausgabe, wobei ich mich darauf beschränke, im Text die entsprechenden Seitenangaben einzufügen, ohne jedes Mal eigens auf die Edition zu verweisen. Vgl. daneben auch die historisch-kritische Ausgabe: Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. III: *Ahnung und Gegenwart*, hrsg. v. Christiane Briegleb u. Clemens Rauschenberg, Stuttgart u.a. 1984. – Sekundärliteratur in Auswahl: Walter Killy, *Der Roman als romantisches Buch. Über Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«*, in: ders., *Wirklichkeit und Kunstcharakter. Neun Romane des 19. Jahrhunderts*, München 1963, S. 36-58; Heide-Lore Schafer, *Joseph von Eichendorff »Ahnung und Gegenwart«*, Diss. Freiburg 1972; Detlef Schumann, *Rätsel um Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«*. Spekulationen, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft* 18, 1977, S. 173-202; Egon Schwarz, *Joseph von Eichendorff: »Ahnung und Gegenwart« (1815)*, in: Paul Michael Lützeler (Hrsg.), *Romane und Erzählungen der Romantik. Neue Interpretationen*, Stuttgart 1981, S. 302-324.

¹⁷ Vgl. Dokument 1 in Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 351, sowie das Nachwort ebd., S. 384.

fert, in Eichendorffs eigenen Worten, »ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit der Erwartung, der Sehnsucht u[nd] Verwirrung«. ¹⁸

Eichendorff war damals gerade 24. Nach Studienjahren in Halle und Heidelberg war er 1810 nach Wien übersiedelt, um hier sein Jura-Studium mit einem Referendarexamen abzuschließen. Bei einem Aufenthalt in Berlin durch die Begegnung mit Achim von Arnim und Clemens Brentano entscheidend geprägt, pflegte er auch in Wien bald Umgang mit dem romantischen Kreis um Friedrich und Dorothea Schlegel. Diese wenigen Hinweise mögen an dieser Stelle genügen, um die Entstehungsumstände von *Ahnung und Gegenwart* zu skizzieren. ¹⁹ Die komplexe Handlung im Detail nachzuerzählen, ist im gegebenen Rahmen nicht möglich. Nur soviel sei gesagt: Es handelt sich um einen Entwicklungsroman in der Nachfolge von Goethes *Wilhelm Meister*, in dessen Zentrum der junge Graf Friedrich steht. Nach dem Abschluß der Universität begibt er sich auf Reisen, wo er bald auf den sonderbaren Grafen Leontin trifft und auch dessen schöne Schwester Rosa kennen und lieben lernt. Nachdem Friedrich auf Leontins Landschloß einige Wochen lang das junge Glück mit Rosa genossen hat, bricht die ganze Gesellschaft zu einem Jagdausflug auf. Dieser führt in die Nähe der Residenz, und kurzentschlossen verläßt Rosa Bruder und Geliebten, um in die Stadt zu ziehen. Friedrich hingegen genießt noch einige Zeit die freie Natur und das erbauliche Landleben, bis ihn schließlich ein Brief Rosas erreicht, in dem sie ihn bittet, ihr doch endlich in die Residenz zu folgen, denn, so schreibt sie: »Diesen Winter wird es hier besonders brillant werden« (S. 112). Wurde Rosa zu Beginn des Romans noch als schamhaft und tugendsam beschrieben (S. 24), so erkennt Friedrich – und mit ihm der Leser – aus dem Inhalt des Briefes, daß sie sich mittlerweile zu einer feinen, aber oberflächlichen Dame der Gesellschaft entwickelt hat. In der Stadt eilt sie von einer Lustbarkeit zur nächsten und freut sich zügellos des Lebens. ²⁰ Für den aufmerksamen Leser ist diese Entwicklung wenig überraschend, denn sie wird von Anfang an durch verschiedene An-

¹⁸ So die Formulierung im Vorwort zur Erstausgabe des Romans; zitiert nach Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 364. Zu den Zeitbezügen des Romans vgl. H. Jurgen Meyer-Wendt, Eichendorffs »Ahnung und Gegenwart«: »Ein getreues Bild jener gewitterschwülen Zeit«, in: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), *Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen*, Bern u. München 1977, S. 158-174, sowie Alfred Riemen, *Adelsleben und Zeitgeschehen. Beobachtungen Eichendorffs zur napoleonischen Zeit*, in: *Aurora* 58, 1998, S. 68-88.

¹⁹ Ausführlich zu Eichendorffs Wiener Zeit: Robert Mühlher, *Eichendorff in Wien*, in: *Aurora* 41, 1981, S. 55-74.

²⁰ Als Friedrich Rosas Brief gelesen hat, kommt ihm unvermittelt der Gassenhauer »Freut euch des Lebens« in den Sinn (S. 112)!

deutungen vorbereitet.²¹ Sie entspricht einem Dualismus von Stadt und Land, der sich durch den ganzen Roman zieht: Wird die Natur, insbesondere der Wald, ausgesprochen positiv dargestellt, so erscheint die Residenz als ein Ort moralischen Verfalls, wo »treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt« (S. 62) nichts mehr gelten.²²

Trotz aller Bedenken folgt Friedrich der Bitte Rosas und zieht nun seinerseits in die Residenz. Dort angelangt macht er sich unverzüglich auf zur Wohnung der Geliebten. Seine Enttäuschung ist groß, als er Rosa dort wider Erwarten nicht antrifft – sie ist zu einem Maskenball gegangen. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als sich ebenfalls dorthin zu begeben, doch wird er auch dort Rosa unter all den Kostümierten nicht finden.²³ Dennoch, oder vielleicht gerade deshalb, ist die Beschreibung des Maskenballs in der Residenz eine Schlüsselszene des Romans; ich will sie daher ausführlich zitieren:

Gewöhnliches Volk, Charaktermasken ohne Charakter vertraten auch hier, wie draußen im Leben, überall den Weg: gespreizte Spanier, papierne Ritter, Taminos, die über ihre Flöte stolperten, hin und wieder ein behender Harlekin, der sich durch die unbehülflichen Züge hindurchwand und nach allen Seiten peitschte. Eine höchst seltsame Maske zog indes seine [Friedrichs] Aufmerksamkeit auf sich. Es war ein Ritter in schwarzer, altdeutscher Tracht, die so genau und streng gehalten war, daß man glaubte, irgend ein altes Bild sei aus seinem Rahmen ins Leben

²¹ So etwa durch das in die Handlung eingeschobene »Märchen vom Wassermann« (S. 39–44), von dem weiter unten noch die Rede sein wird. Oder wenn Friedrich voller Vorahnung zu Leontin spricht, als Rosa ihn in Richtung Residenz verlassen hat: »Siehst du dort (...) die dunklen Türme der Residenz? Sie stehen wie Leichensteine des versunkenen Tages. Anders sind die Menschen dort, unter welche Rosa nun kommt; treue Sitte, Frömmigkeit und Einfalt gilt nicht unter ihnen. Ich möchte sie lieber tot, als so wieder sehen« (S. 62).

²² Darin spiegelt sich wohl eine Eigenheit Eichendorffs, dem selbst zeit seines Lebens das Stadtleben nicht recht behagte, und der in seinen späteren Berliner Jahren stets bemüht war, wenn schon nicht am Land, so doch zumindest am Stadtrand zu wohnen. Auch in Wien manifestierte sich dieses Bedürfnis nach Natur deutlich; sein Sohn Hermann berichtet in der Biographie des Vaters: »Freunde erzählen, wie namentlich in Wien winzige Zaunkönige und eine kleine giftlose Schlange seine beständigen frei herumlaufenden Stubenkameraden waren; letztere pflegte er sogar bei Ausgängen in der Brusttasche mit sich zu führen, was oft zu den ergötlichsten Überraschungen Anlaß gab« (zit. nach. Paul Stöcklein, Joseph von Eichendorff, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 101).

²³ Die Episode erinnert an eine Tagebucheintragung Eichendorffs vom 3. Februar 1812: »Abends nach 9 Uhr kamen wir beim ›Lothringer‹ zusammen u. gingen zu dem Balle. Ziemlich voll. Hure Babylon etc. Eggers, wütend verliebt u. doch ein bescheidener Jüngling, zieht mit Wilhelm [Eichendorffs Bruder] überall einer tanzenden Eule nach. Ich streiche mit Philipp Veit im Saale u. den Stuben, wo ich vorigen Winter so glücklich, herum. Vergebnes Suchen der Choristin, die nicht gekommen«, zit. nach Stöcklein, Anm. 22, S. 108.

hinausgetreten. Die Gestalt war hoch und schlank, sein Wams reich mit Gold, der Hut mit hohen Federn geschmückt, die ganze Pracht doch so uralt, fremd und fast gespenstisch, daß jedem unheimlich zumute ward, an dem er vorüberstriefte. Er war übrigens galant und wußte zu leben. Friedrich sah ihn fast mit allen Schönen buhlen. Doch alle machten sich gleich nach den ersten Worten wieder von ihm los, denn unter den Spitzen der Ritterärmel langten die Knochenhände eines Totengerippes hervor (S. 118-119).

Wenig später gibt sich der wunderliche Fremde dann als »der Tod von Basel« zu erkennen.²⁴ Die schwarze Gestalt des Todes inmitten des bunten Treibens des Maskenballs – eindrucksvoller hätte Eichendorff dieses geradezu barocke *memento mori* gar nicht inszenieren können.²⁵ An wen sich die Mahnung richtet, ist klar: Es sind die sinnesfrohen Damen, die der personifizierte Tod hier umgarnt. Von den typischen Figurenpaaren der »klassischen« spätmittelalterlichen Totentänze ist es ja gerade das Thema »Tod und Frau«, das oft als Einzelmotiv herausgegriffen wird und eine eigenständige Tradition entwickelt.²⁶ Friedrich Kasten schreibt dazu: »Die in den Darstellungen formulierte Mahnung an die Vergänglichkeit des Lebens entwickelt sich aus der Spannung über die Freude an der leiblichen Schönheit und an der Trauer über ihren unaufhaltsamen Verfall.«²⁷

Ganz besonders gilt die Warnung natürlich der schönen Rosa, die sich ganz den sinnlichen Genüssen zugewandt hat und dem Leser mehr und mehr als moralisch verkommen präsentiert wird. Tatsächlich hat das Totentanz-Motiv an dieser Stelle des Romans einen durch und durch religiös-moralisierenden Beigeschmack. Es ist die Aufforderung zu Reue und Buße, zur Abkehr von den falschen Lockungen der Welt. Ganz deutlich

²⁴ »Der schwarze Ritter war indes bei dem Fenster angelangt. Er blieb vor Friedrich stehen und sah ihm scharf ins Gesicht. Dem Grafen grauste, so allein mit der wunderbaren Erscheinung zu stehn, denn hinter der Larve des Ritters schien alles hohl und dunkel, man sah keine Augen. Wer bist du? fragte ihn Friedrich. Der Tod von Basel, antwortete der Ritter und wandte sich schnell fort« (S. 120). – Auch für den Auftritt des Todes als »schwarzer Ritter« findet sich ein Vorbild bei einem Zeitgenossen Eichendorffs, nämlich in Ludwig Uhlands Totentanz-Gedicht »Der schwarze Ritter« von 1806. Vgl. Uhlands Werke, Bd. 1: Gedichte, hrsg. v. Ludwig Fränkel, Leipzig u. Wien 1893, S. 131-139.

²⁵ Vgl. auch Eichendorffs Gedichtzyklus »Auf meines Kindes Tod« (1832-34), wo ein ähnlich starker Kontrast zwischen dem fröhlich spielenden Kind und dessen unerwartetem Tod erzeugt wird; dazu Elizabeth Stopp, *The Metaphor of Death in Eichendorff*, in: *Oxford German Studies* 4, 1969, S. 67-89, bes. S. 67-68.

²⁶ So eben auch im »Kehraus« oder in Loebens »Tanz mit dem Tode«; vgl. oben.

²⁷ Friedrich W. Kasten, *Gründerzeit, Kaiserreich und Weimarer Republik – Totentanzdarstellungen zwischen 1871 und 1933*, in: *Ausstellungskatalog Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute*, Mannheim 1987, S. 43-229, hier S. 87.

wird diese christliche Dimension in den Worten, die Friedrich unmittelbar nach dem Ball an Marie, ein weiteres »gefallenes Mädchen«, das ehemals Rosas Kammerdienerin gewesen war, richtet:

Du hast dich in mir geirrt [...], viel schwerer und furchtbarer irrst du dich im Leben, leichtsinniges Mädchen! Wie der schwarze Ritter heute auf dem Balle, tritt überall ein freier, wilder Gast ungeladen in das Fest. Er ist so lustig aufgeschmückt und ein rüstiger Tänzer, aber seine Augen sind leer und hohl, und seine Hände sind totenkalt, und du mußt sterben, wenn er dich in die Arme nimmt, denn dein Buhle ist der Teufel (S. 123).

Wiederum fühlt man sich an Abraham a Sancta Clara erinnert. Denn das oben schon erwähnte Bild mit dem vom Tod verfolgten Tanzpaar wird von folgendem Epigramm begleitet: »Sie sind so sehr vermessen | weil sie des Tods vergessen«. Auch diese Kritik richtet sich in erster Linie an das weibliche Geschlecht, wird dieses doch in der darauf folgenden Erläuterung direkt angesprochen: »Tantz Dockele [Püppchen] tantz [...]. Setz die Füß fein zierlich | [...] wende kein Aug von deinem Spaß-Galan | [...]. Trag den Kopff wie ein Pfau in der Höhe«. ²⁸ Und, wie Friedrich gegenüber Marie, bringt auch Abraham den Teufel mit dem Tanz in Verbindung: »Daß aber | wo Üppigkeit | Geilheit und Hoffart mittantzet | nicht allein der Tod | sondern auch der Teuffel mit tantze | daran ist gantz kein Zweiffel«. ²⁹ Überhaupt nimmt die Kritik an der Vergnügungs- und Putzsucht der Frauen, die lieber auf Bälle und ins Theater als in die Kirche gehen und mehr Zeit mit Schönheitspflege als mit häuslichen Verrichtungen zubringen, in der *Todten-Capelle* breiten Raum ein; ganze Kapitel sind diesem Themenkomplex gewidmet. ³⁰ Eines davon ist überschrieben: »O wie so kurtz ist doch die Zeit | und aller Lust ein Nichtigkeit«.

Auch Rosa in *Ahnung und Gegenwart* ist »des Todes vergessen« und gibt sich unbekümmert der irdischen Lust hin, die aber doch nur »ein Nichtigkeit« ist. Eben daran will der Tod durch sein Auftreten beim rauschenden Ball erinnern, doch bleibt die eindringliche Mahnung ungehört. Rosa wird im weiteren Verlauf der Handlung vollends den Lockungen der Welt erliegen und später den Erbprinzen heiraten, der bis dahin nur als skrupelloser Verführer von sich reden gemacht hat. Friedrich aber wird

²⁸ Sancta Clara, Anm. 8, S. 81.

²⁹ Ebd., S. 84.

³⁰ Vor allem Num. 28 (»O wie so kurtz ist doch die Zeit / und aller Lust ein Nichtigkeit«, S. 114-118), Num. 59 (»Der Mensch ist in dem Tod verführt / wenn er auf Erd und Asch stolzirt«, S. 258-264) u. Num. 68 (»Ich komm in aller Still / Und das erfahren will«, S. 312-316). Die Seitenangaben beziehen sich jeweils auf: Sancta Clara, Anm. 8.

sich mehr und mehr nach innen wenden und seine Bestimmung nach langem Suchen schließlich in der Religion finden. Am Ende des Romans wird er in ein Kloster eintreten.

Eine derart starke christlich-moralisierende Konnotation des Totentanz-Motivs mag im frühen 19. Jahrhundert auf den ersten Blick verwunderlich erscheinen. Denn im späten 18. Jahrhundert, zur Zeit der Aufklärung, war diese für Totentänze eigentlich unabkömmliche religiöse Komponente mehr und mehr in den Hintergrund gerückt. Das Totentanzbild wurde damals, so Richard Gassen, »zum reinen Genrebild, zum zeitgenössischen Sittenbild und zum aktuellen politischen Bild.«³¹ Der knöcherne Sensenmann lebte in jener Zeit fast ausschließlich – oft genug mit ironischem Beigeschmack – in der Gebrauchsgraphik weiter; aus dem Reich der »hohen« Kunst verschwand er mehr oder weniger. Das entsprach den Anliegen der Aufklärung, hatten ihre Vordenker, insbesondere Lessing, doch die Darstellung des Todes als »scheußliches Gerippe« abgelehnt und eine Rückkehr zum »alten, heiteren Bild des Todes« – dem antiken Genius-Knaben mit erloschener Fackel – gefordert.³²

Nun wandten sich aber die Dichter der Romantik bekanntermaßen gegen die rationalistisch geprägte Grundhaltung der Aufklärung, was sich nicht zuletzt in einer erneuten Hinwendung zur Religiosität manifestierte. Viele deutsche Protestanten und Juden traten in den Jahren bald nach 1800 auch zum als authentischer empfundenen Katholizismus über, unter ihnen Eichendorffs Wiener Mentoren Friedrich und Dorothea Schlegel. Eichendorff selbst hatte es als geborener Katholik gar nicht erst notwendig zu konvertieren, doch wurde er durch den Umgang mit den Schlegels in seiner religiösen Grundhaltung sicher noch bestärkt. So verkehrte im Schlegel-Kreis damals auch der später heilig gesprochene Redemptoristenpater Clemens Maria Hofbauer, dem im Frühjahr 1812 auch Eichendorff nachweislich begegnete.³³ Eichendorffs Kritik an der Aufklärung war denn auch »so rigoros wie unerbittlich.«³⁴

Gerade die Totentanz-Sequenz der Ballszene läßt sich als direkte Entgegnung auf das »heitere« Todesbild der Aufklärung lesen. Denn der

³¹ Richard W. Gassen, *Pest, Endzeit und Revolution – Totentanzdarstellungen zwischen 1348 und 1848*, in: *Ausstellungskatalog Totentanz*, Anm. 27, S. 11-26, hier S. 23. Zu den Totentänzen der Aufklärung vgl. auch Kozáky, Anm. 6, S. 218-224.

³² Hans Joachim Hahn, *Venus versus Virgin: The Relationship between Classical and Christian Mythology in German Romantic Literature*, in: *Oxford German Studies* 22, 1993, S. 111-133, hier S. 113-114.

³³ Stöcklein, Anm. 22, S. 106-110.

³⁴ Helmut Koopmann, *Eichendorff und die Aufklärung*, in: *Aurora* 48, 1988, S. 27-42, hier S. 28.

schwarze Ritter benennt sich selbst als »Tod von Basel«, eine Bezeichnung, die zwar sprichwörtlich war,³⁵ aber doch einen direkten Rückgriff auf den seinerzeit berühmten *Almanach* Friedrich Nicolais darstellen dürfte, in dem der »Tod von Basel« ebenfalls einen Auftritt hat. Nicolai, einer der wichtigsten Vertreter der Berliner Aufklärung, hatte 1777/1778 eine Sammlung alter Volkslieder herausgegeben, die sich schon allein durch die »krause Graphie«³⁶ ihres Titels als Parodie auf die Volkslied-Begeisterung der Sturm-und-Drang-Bewegung zu erkennen gab: *Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vndtt kleglicher Mordgeschichte*.³⁷ Die polemische Absicht dieses Buches war auch Eichendorff wohl bewußt; in seiner *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1857) schreibt er: »Kaum war Goethe's Werther erschienen, so bewarf er [Nicolai] ihn in seinen ›Freuden des jungen Werther's‹ mit dem Schmutz der widerwärtigsten Gemeinheit; Herder's Völkerstimmen suchte er sofort in seinem ›Kleynen feynen Almanach‹ durch Hohngelächter wieder zum Schweigen zu bringen.«³⁸ Überhaupt wird Nicolai bei Eichendorff zur Verkörperung von allem, was an der Aufklärung bemängelnswert ist, zum »dickköpfigen Meister« der reinen Verstandes-Dichtung, der der deutschen Literatur »sieben magere Jahre« bescherte.³⁹

Nicolais *Almanach* enthält u.a. ein Schwanklied aus dem 16. Jahrhundert,⁴⁰ das von einem jungen Mann erzählt, der eine alte Frau nimmt, dieser aber bald überdrüssig wird. Also bittet er den »liben Tod von Basel«, das Eheweib doch zu holen, was auch prompt erfüllt wird. Der Mann heiratet daraufhin ein zweites Mal, diesmal ein junges Mädchen, muß aber rasch feststellen, daß diese noch weit schlimmer als die Alte ist, so daß er schließlich den Tod bittet, ihm die Verstorbene doch zurückzubringen. Der Text behandelt also das in Spätmittelalter und früher Neuzeit beliebte Thema des zänkischen Weibes, was uns an dieser Stelle aber nicht weiter zu interessieren braucht. Wesentlicher ist, daß der Grundton ein schwankhafter ist und daß der Knochenmann komplizenhaft als »liber Tod von Basel« apostrophiert wird, so daß er am Ende vermenschlicht, ja geradezu ver-

³⁵ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd. 8: Silber-Vulkan, Berlin u. New York 1987, Sp. 1099 (s. v. »Totentanz«).

³⁶ Martin, Anm. 14, S. 452.

³⁷ Neu abgedruckt in: Friedrich Nicolai, *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Bernhard Fabiau u. Marie-Luise Spieckermann, Bd. 4, Hildesheim, Zürich, New York 1985.

³⁸ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. IX: *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*, hrsg. v. Wolfram Mauser, Regensburg 1970, S. 239.

³⁹ Ebd., S. 238-240.

⁴⁰ Nicolai, Anm. 37, S. 147-149.

niedlich erscheint. Hat der Tod dadurch schon einiges von seinem Schrecken eingeübt, so wird er durch die Aufnahme in den *Almanach* vollends in die literarische Mottenkiste verbannt und der Lächerlichkeit preisgegeben. Wenn Nicolai den »Tod von Basel« somit als ein harmloses, der aufgeklärten Neuzeit nicht mehr entsprechendes Schreckgespenst abtut, so gibt Eichendorff der Figur ihre ursprüngliche Kraft und Wirkung zurück. Der Tod wird bei ihm wieder zu dem, was er schon bei den Barockautoren war: eine entsetzliche, unberechenbare Gewalt, die unversehens mitten ins volle Leben tritt und den Menschen die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge ins Gedächtnis ruft.

TOTENTANZ ALS »TABLEAU«:
ZUM PROBLEM DES ALLEGORISCHEN
IN *AHNUNG UND GEGENWART*

Im Handlungsverlauf von *Ahnung und Gegenwart* ist der Auftritt des Todes am Maskenball als eine Schlüsselszene zu bezeichnen. Sie schildert gleichzeitig Pracht und Verkommenheit der Residenz, sie kontrastiert Lebensgenuß mit christlicher Weltabgewandtheit, sie zeigt den Weg, den Rosa wählen wird, ebenso wie jenen Friedrichs.⁴¹ Möglich wird diese Gegenüberstellung zweier Lebenskonzepte durch die Verwendung des mittelalterlich-barocken Totentanz-Motivs. Dadurch wird der Maskenball in der Residenz nachgerade zu einer *vanitas*-Allegorie in bester barocker Tradition.

Auf die grundsätzliche Verwandtschaft dieser und anderer Szenen in *Ahnung und Gegenwart* zur barocken Emblematik wurde seit den 1960er Jahren in der Forschung immer wieder hingewiesen.⁴² Manche Literaturwissenschaftler gingen sogar soweit, den Roman als ganzes allegorisch zu deuten. Die Protagonisten, allen voran Friedrich und Rosa, seien demnach nicht als individuelle Charaktere zu verstehen, sondern verkörperten lediglich verschiedene allegorische Prinzipien. Wenngleich einige Interpre-

⁴¹ Eine ähnlich programmatische Gegenüberstellung bietet schon die Eingangsszene des Romans.

⁴² Vgl. z.B. Günther Weydt, *Der deutsche Roman von der Renaissance und Reformation bis zu Goethes Tod*, in: Wolfgang Stammler, *Deutsche Philologie im Aufriß*, Bd. 2, 2. Aufl., Berlin 1960, Sp. 1217-1356, zu Eichendorff: Sp. 1334-1335; Stopp, Anm. 25, S. 75-80; Horst Meixner, *Romantischer Figuralismus. Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann*, Frankfurt/M. 1971.

ten dabei wohl etwas übers Ziel hinaus schossen,⁴³ so spricht im Großen und Ganzen doch vieles für eine solche Auslegung, nicht zuletzt der Umstand, daß Eichendorff selbst seinen Roman offenbar auf diese Weise verstanden haben wollte. Das belegt eine Randnotiz des Autors in einem Brief, den er von seinem Jugendfreund Otto Heinrich von Loeben erhalten hatte. Loeben äußert sich darin zu dem Gedicht *Der armen Schönheit Lebenslauf*, das in *Ahnung und Gegenwart* unmittelbar nach der Maskenball-Szene als Einschub erscheint.⁴⁴ Geradezu archetypisch wird dort das im Roman so wichtige Motiv des »gefallenen Mädchens« behandelt. In Loebens Brief heißt es dazu: »Rosas Verderbnis ist tief rührend und sehr sinnvoll in bezug auf unsere Zeit – das mir schon bekannte, ewig rührende Lied: der armen Schönheit Lebenslauf ist der Text und Rosas, Romanas, Angelinas und Mariens Verirrung sind die Variation darauf.«⁴⁵ Mit anderen Worten: Die Frauengestalten des Romans exemplifizieren nur auf jeweils unterschiedliche Weise die bekannte allegorische Figur der »Armen Schönheit«, wie sie ja z.B. im – von Eichendorff übersetzten – *Großen Welttheater* Calderons auftritt.⁴⁶ Eichendorff kommentierte Loebens Analyse in einer Randglosse mit »Bravo«.⁴⁷

Es scheint also, daß Eichendorff tatsächlich eine Darstellungsform im Sinn hatte, die man mit Meixner als »allegorischen Figuralismus«⁴⁸ bezeichnen könnte. Eine Darstellungsform, in der »das durchgehends Allego-

⁴³ Ich denke hier v. a. an Thomas A. Riley, der in den Hauptfiguren Personifikationen von Katholizismus und Protestantismus, Phantasie und Verstand, und dergleichen mehr zu erkennen glaubte. Vgl. Thomas A. Riley, *Die Allegorie in Ahnung und Gegenwart*, in: *Aurora* 44, 1984, S. 23-31.

⁴⁴ Das Gedicht wurde auch in die 1841 erschienene, von Eichendorff selbst redigierte Gesamtausgabe seiner Lyrik aufgenommen. Dass es auch dort ausgerechnet auf einen Totentanz, eben den eingangs zitierten *Kehraus*, folgt, dürfte wohl schwerlich ein Zufall sein.

⁴⁵ Brief vom 20. Oktober 1814. Zit. nach Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 360. Vgl. dazu auch Schwarz, Anm. 16, S. 311-312.

⁴⁶ Vgl. Calderon de la Barca, *Das große Welttheater*. In der Nachdichtung von Joseph von Eichendorff, Stuttgart 1970. Vgl. auch Ansgar Hillach, »Welttheater« und seine Wiederkehr in der Romantik, in: Klaus Garber (Hrsg.), *Europäische Barock-Rezeption*, Tl. I, Wiesbaden 1991, S. 491-511, bes. S. 507-511. Allerdings setzte Eichendorffs Beschäftigung mit Calderon wohl erst nach der Vollendung von *Ahnung und Gegenwart* ein. Zahlreiche Details lassen erkennen, dass Eichendorff das Motiv der »Armen Schönheit« nicht direkt von barocken Vorbildern übernahm, sondern von Achim von Arnims Roman *Gräfin Dolores*, der seinerseits barocke Vorlagen verarbeitet. Hier zeigt sich ein Grundsatzproblem, das in der Beschäftigung mit Eichendorffs Barockrezeption immer wieder begegnet: Vieles, was in seinem Werk an die Dichter des 17. Jahrhunderts erinnert, dürfte wohl bloß indirekt, über die Werke der ersten Romantikergeneration, vermittelt worden sein.

⁴⁷ Vgl. Eichendorff, *Ahnung und Gegenwart*, Anm. 14, S. 360.

⁴⁸ Meixner, Anm. 42, S. 131.

rische in wirklichen Gestalten persönlich und lebendig wird.«⁴⁹ Ganz so klar liegt der Fall dann aber doch nicht. Vor allem Gottfried Willem hat nachdrücklich darauf hingewiesen, daß eine solche Deutung von *Ahnung und Gegenwart* zwar »mehr oder weniger wichtige Aspekte des Darstellungsstils«⁵⁰ aufdecke, als Erklärungsmodell für den Roman als Ganzes jedoch zu kurz greife. Denn wer eine allegorische Lesart des Textes propagiert, sieht sich, so Willems, »genötigt, an den Figuren einen Widerstreit zwischen ihrem angeblichen allegorischen Charakter und den Momenten ihrer Verlebendigung als Individuum zu konstatieren. Ist dieser Widerspruch aber nicht allererst durch den Interpretationsansatz selbst erzeugt?«⁵¹ Um diesem Dilemma zu entgehen, bietet Willems folgenden einleuchtenden Lösungsvorschlag: Das allegorische Moment sei auf eine Reihe »allegorischer Tableaus« beschränkt, »in die die Figuren nur eintreten, um sich wieder aus ihnen zu entfernen, so daß bestimmte allegorische Sinnbezüge hinter ihnen zwar aufleuchten, sich aber nicht bleibend mit ihnen verbinden.«⁵² Als Beispiele dafür seien die Anfangsszene (S. 3-4), das Lebende Bild mit dem Triumph der Religion (S. 134-137), Friedrichs Traum (S. 176-177) und das steinerne Grabmal (S. 271-272) anzusehen.

Im Prinzip trifft dieser Deutungsansatz meiner Ansicht nach das Richtige, doch scheint er mir im Detail revisionsbedürftig. Denn Willems erkennt die wahre Dimension und Bedeutung des Allegorischen in Eichendorffs Roman, ist dieses doch keineswegs bloß auf einige wenige »Tableaus« beschränkt. Vielmehr bilden in die Handlung eingeschobene, oft unscheinbare Bilder und Texte den ganzen Roman hindurch eine allegorische Metaebene. Prominentes Beispiel dafür ist das bereits erwähnte Gedicht *Der armen Schönheit Lebenslauf*, welches das Verhalten Rosas, aber wie erwähnt auch anderer Frauengestalten im Text, reflektierend und verallgemeinernd betrachtet und zugleich auf ihr weiteres Schicksal vorausweist. Das Gedicht macht auch deutlich, daß die Figuren – anders als Willems postuliert – nicht immer in die Allegorien »eintreten«. Denn die arme Schönheit begegnet nicht leibhaftig, tritt in keinem »Tableau« auf, das für die Romanfiguren tatsächlich zugänglich ist, existiert nicht auf derselben Ebene wie Friedrich und Rosa, sondern bloß als Gedankenfigur in einem Stück reflektierender Lyrik, das mit der eigentlichen Handlung nur da-

⁴⁹ So eine Formulierung Eichendorffs bezüglich Wolframs *Parzival*. Vgl. Eichendorff, Werke IX, Anm. 38, S. 55.

⁵⁰ Gottfried Willems: Das Problem des »sich selbst überlassenen Lebens« und seine Darstellung im Roman. Über den Darstellungsstil von Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*, in: *Aurora* 48, 1988, S. 43-66, S. 47.

⁵¹ Ebd., S. 48.

⁵² Ebd., S. 48.

durch verbunden ist, daß Friedrich als sein Autor auftritt. Diese Verbindung ist freilich nicht unwesentlich, denn sie macht das Lied von der armen Schönheit zur »Erzählung einer handelnden Figur«. Damit zählt es zu einer Kategorie von »Erzählungen in Erzählungen«, die im Allgemeinen, so Harald Haferland und Michael Mecklenburg, nicht auf der Ebene der Handlung, sondern auf der Ebene der Narration interessiert.⁵³ Derartig in einen narrativen Text eingebettete »Subtexte« greifen nicht eigentlich in das Geschehen ein, sondern »können Informationen für den Handlungsverlauf bereitstellen, Retardation bewirken, die erzählten Ereignisse aus der Sicht einer Figur perspektivieren oder Exemplifikationen liefern. [...] Sie lenken die Aufmerksamkeit auf einen Aspekt des Erzählten.«⁵⁴ Solche »micro-narratives« erlauben es dem Leser, das Geschehen vor dem Hintergrund anderer Geschichten abzuwägen und zu bewerten.⁵⁵ Sie bilden eine übergeordnete Sinnebene, von der aus die eigentliche Handlung und das Verhalten der Figuren reflektiert werden kann und soll. Gerade in Hinblick auf *Ahnung und Gegenwart* ist dabei die Feststellung wichtig, daß dieselbe Funktion auch von Bildbeschreibungen im Text übernommen werden kann.⁵⁶

Das wichtigste dieser Bilder in Eichendorffs Roman ist sicherlich das bekannte *tableau vivant* mit dem Triumph der Religion (S. 134-137), dem Friedrich am Tag nach dem Maskenball in einem literarischen Salon beiwohnt.⁵⁷ Unter allen anderen »Tableaus« des Textes ist es nicht nur durch seine zentrale Position im zwölften Kapitel (von insgesamt vierundzwanzig) hervorgehoben, sondern auch dadurch, daß es hier einige der Romanfiguren selbst sind, die in die Rolle allegorischer Gestalten schlüpfen. Nirgendwo sonst ist die Verknüpfung von allegorischer und Handlungsebene so eng wie hier: Während die sinnliche Gräfin Romana in dem Lebenden Bild die heidnische Liebesgöttin verkörpert, stellt Rosa, im makellos weißen Kleid, ein Kreuz in der Hand, die triumphierende christliche Religion dar. Wie in der Totentanz-Szene wird auch hier irdische Lebenslust geist-

⁵³ Vgl. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996, S. 11-25, bes. S. 15-16.

⁵⁴ Ebd., S. 16.

⁵⁵ Vgl. Harald Haferland u. Michael Mecklenburg, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 1996, S. 11-25, bes. S. 15-16.

⁵⁶ Haferland/Mecklenburg, Anm. 53, S. 15.

⁵⁷ Zu dem Tableau vgl. Helmut Börsch-Supan, *Die bildenden Künste – nur ein Dialekt der Poesie? Eichendorff und die Malerei seiner Zeit*, in: Michael Kessler u. Helmut Koopmann (Hrsg.), *Eichendorffs Modernität*, Tübingen 1989, S. 21-35, bes. S. 23-28. Für die hier interessierende Fragestellung relevanter sind die Ausführungen bei: Hahn, Anm. 32, S. 124-128.

licher Weltabgewandtheit exemplarisch gegenübergestellt. Wiederum werden Friedrich (und dem Betrachter) zwei mögliche Lebenswege vor Augen geführt, von denen es einen zu wählen gilt. Die Aussage des *tableaus* bezieht sich jedoch nicht nur auf die Zuschauer, sondern auch, ja mehr noch auf die Darstellenden, weist sie doch sowohl Romana als auch Rosa eine bestimmte Rolle zu. Dabei ist mit H. J. Hahn festzuhalten, daß die zügellos erotische Romana den ganzen Roman hindurch tatsächlich wesentliche Merkmale der Venus aufweist, während Rosa dem Part als christlich-reine Jungfrau im wirklichen Leben nicht gerecht wird und sich stattdessen als oberflächliches »society girl« entpuppt.⁵⁸

Dieses »Versagen« Rosas wird im Lauf der Erzählung auch durch andere eingeschobene Bilder und Texte unterstrichen, zum ersten Mal bereits im fünften Kapitel. Dort erzählt Friedrich der Geliebten, wie er als Kind die alten Rittergeschichten in den Volksbüchern des 16. Jahrhunderts gelesen und wie diese Lektüre seine Phantasie beflügelt hatte. Einige dieser Romane werden auch namentlich erwähnt, nämlich der *Gehörnte Siegfried*, die *Haimonskinder*, die *Genoveva* und die *Schöne Magelone*. Auf das letztgenannte Werk geht Friedrich genauer ein:

Selbst die ungeschickten Holzstiche [sic.]⁵⁹ dabei waren mir lieb, ja überaus wert. Ich erinnere mich noch jetzt mit Vergnügen, wie ich mich in das Bild, wo der Ritter Peter [die männliche Hauptfigur in der *Schönen Magelone*] von seinen Eltern zieht, vertiefen konnte, wie ich mir den einen Berg im Hintergrunde mit Burgen, Wäldern, Städten und Morgenglanz ausschmückte, und in das Meer dahinter, aus wenigen groben Strichen bestehend, und die Wolken drüber, mit ganzer Seele hineinsegelte (S. 53).

Das Bild wird für Friedrich also zur Projektionsfläche seiner eigenen Wunschträume, der Ritter Peter zur Vorbild- und Identifikationsfigur. Schon zu Beginn des Romans, im zweiten Kapitel, vergleicht der Autor Friedrich mit den auf Aventure ziehenden Rittern des Mittelalters. Als er allein durch einen nächtlichen Wald reitet, sagt Friedrich zu sich selbst: »so muß vor vielen hundert Jahren den Rittern zumute gewesen sein, wenn sie bei stiller, nächtlicher Weile über diese Berge zogen und auf Ruhm und große Taten sannen« (S. 13). Die »adelige Gesinnung« der alten Recken

⁵⁸ Hahn, Anm. 32, S. 126.

⁵⁹ Offenbar ein Irrtum des Autors, denn die Technik des *Holzstichs* wurde erst um 1800 erfunden (vgl. Walter Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, München 1999, S. 64-65). Bei den Illustrationen der frühneuzeitlichen Volksbücher handelt es sich dagegen um *Holzschnitte*.

wird in Friedrichs darauf folgendem Monolog dann auch zum Leitbild für sein eigenes Leben erklärt:

Was mühn wir uns doch ab in unseren besten Jahren, lernen, polieren und feilen, um uns zu rechten Leuten zu machen, als fürchteten oder schämten wir uns vor uns selbst, und wollten uns daher hinter Geschicklichkeiten verbergen und zerstreuen, anstatt daß es darauf ankäme, sich innerlichst nur recht zusammenzunehmen zu hohen Entschlüssen und einem tugendhaften Wandel. Denn wahrhaftig, ein ruhiges, tapferes, tüchtiges und ritterliches Leben ist jetzt jedem Manne, wie damals, vonnöten (S. 13).

Indem Eichendorff Friedrich mit den alten Rittern im Allgemeinen und dem Ritter Peter im Besonderen in Beziehung setzt, bietet er dem Leser einen intertextuellen Bezugspunkt, mit dem er das Verhalten Friedrichs, aber auch Rosas, vergleichen kann. Die Handlung der *Magelone*⁶⁰ wird zur Hintergrundfolie, vor der sich das Geschehen von *Ahnung und Gegenwart* kontrastierend abhebt. Denn auch in dem Volksbuch bildet die Trennung der Liebenden ein zentrales Motiv, wird sie zur entscheidenden Probe für die junge Liebe. Doch in all seinen jahrelangen, abenteuerlichen Irrfahrten ist der Sinn des ritterlichen Helden stets nur darauf ausgerichtet, die Geliebte wiederzufinden und das verlorene Glück wiederzugewinnen. Magelone dagegen zieht sich nach der erzwungenen Trennung ganz aus dem weltlichen Leben zurück, pilgert nach Rom und gründet schließlich eine Kirche und ein Spital. Auf diese Art bestehen Peter und Magelone trotz aller Beschwerden die Prüfung, die das Schicksal ihnen auferlegt hat, und werden am Ende glücklich wiedervereint.

Gerade im Vergleich mit diesem Rollenmodell wird Rosas Versagen erst recht deutlich.⁶¹ Nicht nur, daß sie, ganz anders als Magelone, die Trennung leichtfertig selbst verschuldet hat, gibt sie sich in der Residenz überdies den irdischen Gelüsten und Genüssen hin. Und auch dort wird ihr an späterer Stelle noch einmal eine Figur der spätmittelalterlichen Volksbücher gegenübergestellt, deren Vorbild sie abermals nicht entspricht: Im vierzehnten Kapitel macht sich Friedrich auf, die Geliebte in ihrer Wohnung zu besuchen, um sich mit ihr an einer »Sammlung alter Bilder [...],

⁶⁰ Erstdruck: Augsburg 1535. Vgl. Die Schön Magelona. Ein fast lustige vnd kurtzweylige Histori vonn der schönen Magelona, mit e. Nachw. v. Renate Noll-Wiemann, Hildesheim u. New York 1975 (Deutsche Volksbücher in Faksimile-Drucken, Reihe A, Bd. 6).

⁶¹ In der Vorrede zur *Magelone* wird eigens darauf hingewiesen, dass das Buch zur züchtigen Unterhaltung der Frauen, denen damit ein Exempel moralisch richtigen Verhaltens gegeben werden soll, gedacht ist. Vgl. Die Schön Magelona, Anm. 60, Vorrede des Georgius Spalatinus, o.S.

die er unlängst aufgekauft« zu ergötzen und »ihr die Bedeutung und die alten Geschichten dazu zu erzählen« (S. 183). Eines dieser Bilder wird näher beschrieben, es zeigt die Heilige Genoveva in der Waldeinsamkeit. Dem Volksbuch nach war Genoveva die Gattin des Pfalzgrafen von Trier. Unschuldig als Ehebrecherin verleumdet und von ihrem Mann mit dem Tod bedroht, floh sie mit ihrem kleinen Sohn in den Wald, wo sie dank der Hilfe einer wundersamen weißen Hirschkuh überlebte, bis sie schließlich, nach langen Jahren, rehabilitiert wurde und in die Gesellschaft zurückkehren konnte. Bis es so weit war, führte sie jedoch ein frommes Einsiedlerleben, ergab sich ganz der geistlichen Kontemplation und erzog auch ihr Kind zu einem guten Christen.⁶² Auch das Gemälde der Heiligen Genoveva soll also wohl Rosa mit einem nachahmenswerten Vorbild konfrontieren.

Aus der gemeinsamen Betrachtung des rührigen Bildes wird indes nichts. Friedrich trifft Rosa abermals nicht an, bleibt allein mit seinem Ideal-Bild der *mulier christiana*, dem Rosa immer weniger gerecht wird. Denn abermals ist sie zu einem Ball gegangen, in ihrem Zimmer findet Friedrich nur noch den Spiegel auf der Toilette, künstliche Blumen, goldene Käämme und Kleider auf den Stühlen – alles Attribute der eitlen Schönheit. Vor den Augen Friedrichs und des Lesers fügen sich auch diese Elemente zu einem Bild, zu einem *vanitas*-Stilleben in der Tradition barocker Emblematis, das Friedrichs (Wunsch-) Bild der Heiligen Genoveva kontrastierend gegenübergestellt wird.

Doch wie schon erwähnt öffnen nicht nur Bilder, sondern auch eingeschobene Texte als »micro-narratives« zusätzliche Bedeutungsebenen. So wird das Thema der hochmütigen Schönheit und ihres Falles nicht nur im Gedicht von der Armen Schönheit abgehandelt, sondern bereits zuvor, im eingeschobenen *Märchen vom Wassermann*, exemplarisch vorweggenommen (S. 39-44). Bei diesem Märchen, das Leontins Freund Faber während eines gemeinsamen Ausritts erzählt, handelt sich um eine Variation des Geisterbräutigam-Motivs.⁶³ Die Handlung bietet wenig Überraschendes:

⁶² Vgl. Die deutschen Volksbücher. Gesammelt und in ihrer ursprünglichen Echtheit wiederhergestellt von Karl Simrock, Bd. 1, Basel 1892, S. 371-429. Ähnlich wie die Magelone wurde auch dieses Volksbuch von den Romantikern intensiv rezipiert, etwa von Ludwig Tieck, der den Stoff in einem Drama (1800) bearbeitete. Besonders beliebt war das Sujet der »Heiligen Genoveva in der Waldeinsamkeit« bei den romantischen Malern; allein von Ludwig Richter existieren mehrere Versionen des Themas, deren berühmteste wohl das Gemälde in der Hamburger Kunsthalle (1841) darstellt. Vgl. Karla Eckert, Die heilige Genoveva von Ludwig Richter, Berlin 1946.

⁶³ Motivische Parallelen finden sich in Eichendorffs Gedichten *Die Saale*, *Die Hochzeitsnacht*, *Der Reitersmann*.

Das hoffärtige Töchterlein eines frommen Ritter weist hochmütig alle Freier ab und ruft stattdessen »Wassermann soll mein Bräutigam sein«. Natürlich kommt es, wie es kommen muß, und am Ende erscheint tatsächlich der Wassermann auf des Fräuleins Schloß, um sie in einem prächtigen Fest zu seiner Frau zu nehmen. Am nächsten Morgen aber, »sah man den Schloßgarten auf dem Berge verwüstet, im Schlosse war kein Mensch zu finden, und alle Fenster standen weit offen. Die Reisenden, die [...] an dem Flusse vorübergingen, sahen oft ein junges Mädchen sich mitten im Strome mit halbem Leibe über das Wasser emporheben. Sie war sehr schön, aber totenblaß« (S. 44). Als die Geschichte damit zu Ende ist, zeigt sich Friedrich tief davon beeindruckt, denn bezeichnenderweise konnte er »sich nicht enthalten, während der ganzen Erzählung mit einem unbestimmten, schmerzlichen Gefühle an Rosa zu denken« (S. 44-45). Auch Rosa selbst erscheint nach dem Märchen auffallend still und in sich gekehrt – sie hat wohl verstanden, daß Faber seine Märe nicht zuletzt in mahnender Absicht an sie gerichtet hatte (S. 44-45). Die Wirkung hält allerdings nicht lange; schon am Tag darauf verläßt Rosa die Gesellschaft Leontins und Friedrichs, um der Gräfin Romana in die Residenz zu folgen. In der Stadt angekommen verhält sich Rosa dann genauso wie die Hochmütige im Märchen, indem sie »all ihr Trachten [...] nur auf weltliche Dinge« (S. 39) richtet. Die im *Märchen vom Wassermann* ausgesprochene Warnung vor einem zügellosen Lebenswandel wird indes auch in der Residenz noch einmal wiederholt, eben in der Totentanz-Szene am Maskenball. Denn das Erscheinen des Todes im Ballsaal ist in vielen Details ähnlich gestaltet wie der Auftritt des Wassermanns am Hochzeitsfest. Die Gestalt des Todes ist »ein Ritter«, »hoch und schlank« (S. 118), den Wassermann erblicken wir als »einen schönen, hohen Ritter« (S. 42); der Tod ist galant, weiß zu leben und buhlt »mit fast allen Schönen« (S. 119), der Wassermann erheitert das Herz der Braut »durch seine anmutigen und süßen Reden« (S. 43); jedoch, jedem, an dem der Tod vorüberstreift, wird es unheimlich zumute, die Damen machen sich erschrocken »gleich nach den ersten Worten wieder von ihm los« (S. 119) und auch Friedrich graust es vor der wunderbaren Erscheinung (S. 120); dem Wassermann geht es wiederum ähnlich: während die Braut mit ihm herumwalzt, bemerkt sie »mit Grausen, daß er immer blässer ward« und will sich loswinden (S. 44).

Ein entscheidender Unterschied zwischen der Totentanz- und der Wassermann-Sequenz besteht jedoch in der Art, wie sie in die Haupthandlung des Romans eingebunden ist. Denn wie auch die eingestreuten Gedichte ist das Märchen vom Wassermann eindeutig als von der eigentlichen Erzählung abgehobene Binnenerzählung zu erkennen, ebenso wie das *tableau vivant* von vornherein als ein künstlich generiertes (Sinn-) Bild definiert

ist. Anders die Ballszene: Hier tritt der Tod leibhaftig mitten unter den Handelnden des Romans auf, steigt von der allegorischen Metaebene herab ins narrative Geschehen. Im Text heißt es an der Stelle ja auch, »man glaubte, irgend ein altes Bild sei aus seinem Rahmen ins Leben hinausgetreten« (S. 118). Damit ist aber die Todesfigur doch wieder als eine bildhafte Erscheinung beschrieben; ganz explizit wird der schwarze Ritter ja auch als »seltsame Maske«, somit als ein »Bild« in die Szene eingeführt. Den personifizierten Tod aus heiterem Himmel im Wien des Jahres 1810 auftreten zu lassen, eine rein allegorische Figur unter die Wiener Damen aus Fleisch und Blut zu mengen, schien dem Dichter – bei allem Sinn fürs Allegorische – offenbar undenkbar.⁶⁴ Auch der Auftritt des Todes mußte daher als ein künstliches »Tableau« inszeniert werden und findet dementsprechend im Rahmen eines Maskenballs statt.

TOTENTANZ ALS MASKENSCHERZ: ZUR AMBIVALENZ DES PHANTASTISCHEN BEI EICHENDORFF

Bekanntlich beruht die ganze Totentanz-Episode auf einem sehr realen Maskenschertz: Eichendorffs Freund, der Maler Philipp Veit,⁶⁵ hatte sich auf einem Ball in den Redoutensälen der Wiener Hofburg wirklich den Spaß gemacht, als Tod aufzutreten.⁶⁶ Im Roman hingegen bleibt die Identität des ungeladenen Gastes bis zuletzt verborgen. Zwar gibt es Hinweise darauf, daß sich unter der Maske Rosas Bruder Leontin verbirgt,⁶⁷ doch

⁶⁴ Hier trifft zu, was Helmut Koopmann über Eichendorffs Verhältnis zur Aufklärung gesagt hat: bei aller Ablehnung ist der Dichter doch auch stark von ihren rationalistischen Ansätzen geprägt und kann nicht mehr ohne weiteres »vor« die Aufklärung zurück. Vgl. Koopmann, Anm. 34.

⁶⁵ Veit war der Sohn Dorothea Schlegels aus ihrer ersten Ehe mit dem Bankier Simon Veit. 1810 trat er in Wien zum Katholizismus über (Taufe am 9. Juli), ab 1811 hatte er seinen festen Wohnsitz in der Stadt an der Donau. Vgl. Norbert Suhr, Philipp Veit (1793-1877). Leben und Werk eines Nazareners, Weinheim 1991 (zu Veits Freundschaft mit Eichendorff bes. S. 17-18 u. S. 21-22). Vgl. außerdem Konrad Feilchenfeldt, Eichendorffs Freundschaft mit Benjamin Mendelssohn und Philipp Veit. Aus teilweise unveröffentlichten Quellen, in: Aurora 44, 1984, S. 79-99.

⁶⁶ Vgl. Konrad Weichberger, Gräfin Zichy in Eichendorffs Roman »Ahnung und Gegenwart«, in: Euphorion 13, 1906, S. 785-787, hier S. 787.

⁶⁷ Dafür lassen sich u.a. folgende Argumente anführen: als Friedrich den leeren Ballsaal verläßt, glaubt er »mit einem flüchtigen Blicke Leontin totenblaß und mit verwirrem Haar in einem fernen Winkel schlafen zu sehen« (S. 121). An einer anderen Stelle begrüßt Leontin den ankommenden Faber »wie die Stimme in der Wüste (...) mit einer langen Anrede über die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge« (S. 161-162), bezieht sich also explizit auf die auch in der Totentanz-Szene anklingende *vanitas*-Thematik; auch die altdeutsche Tracht des

bleibt es dem guten Willen des Lesers überlassen, ob er dem Glauben schenkt oder nicht. Die Behandlung des Totentanz-Motivs bleibt also ambivalent; man kann es aufgeklärt-rationalistisch als Maskenscherz erklären, doch bleibt zugleich die Möglichkeit bestehen, daß es sich bei dem seltsamen Gast tatsächlich um eine überirdische Erscheinung handelt.

Diese Ambivalenz bei der Schilderung des Phantastischen läßt sich als typisch für die Romane Eichendorffs charakterisieren. Anders als in seinen Versromanzen, Gedichten und Novellen vermeidet der Dichter es hier, offensichtlich übernatürliche Elemente in die Handlung einfließen zu lassen.⁶⁸ So berichtet in der 1832 verfassten Erzählung *Viel Lärmen um nichts*, die eine Art späte Fortsetzung von *Ahnung und Gegenwart* darstellt, Prinz Romano von seiner Begegnung mit einer »Leichenbraut« – einer in einem alten Schloß aufgebahrten Schönen, die in einer gespenstischen

schwarzen Ritters würde zu ihm passen, denn sein Schloss wird folgendermaßen beschrieben: »Er [Friedrich] erstaunte über das Altrränkische der Bauart und der Einrichtung. Die Gänge waren gewölbt, die Fenster in der dicken, dunklen Mauer alle oben in einem Bogen zugespitzt und mit kleinen runden Scheiben versehen. Wunderschöne Bilder von Glas füllten oben die Fensterbogen, die von der Morgensonne in den buntesten Farben brannten. (...) Gleich am Fenster, über der schwindlichten Tiefe war ein Ritter, der sein Schwert in den gefalteten Händen hielt, in Riesengröße, wie der steinerne Roland, in die Mauer gehauen. Friedrich glaubte jeden Augenblick, das Burgfräulein, den hohen Spitzenkragen um das schöne Gesicht, werde in einem der Gänge heraufkommen« (S. 18). Zu all dem kommt, dass v. a. die ältere Literatur in Leontin ein »Porträt« Philipp Veits erkennen wollte; vgl. Martin Spahn, Philipp Veit, Bielefeld u. Leipzig 1901, S. 21-22, sowie Weichberger, Anm. 66. Wesentlich überzeugender ist allerdings die heute allgemein anerkannte These, dass Clemens Brentano das Vorbild für den Leontin abgegeben habe. – Nicht undenkbar erscheint mir indes auch, dass sich unter der Maske des Todes gar nicht Leontin, sondern Friedrichs älterer Bruder Rudolf verbirgt, denn dieser sieht Leontin zum Verwechseln ähnlich (S. 277, 282), könnte also durchaus der in einem Winkel des Ballsaals Schlafende sein. Dass die Stimme des Maskierten für Friedrich etwas »Altbekanntes und Anklingendes aus längstvergangener Zeit« (S. 120) hat, deutet überdies eher auf den lang verschollenen Bruder denn auf Leontin hin. Zudem hat Rudolf in dem Roman gleich zwei Auftritte, die jenem des »Todes von Basel« auf frappierende Weise ähneln (S. 276-278 u. S. 282, bzw. S. 301-306). Abgesehen davon könnte die Figur des Rudolf, viel eher als Leontin, zumindest in einzelnen Zügen von Veit inspiriert sein. Denn in seiner Jugend versucht Rudolf sich als Maler, jedoch, so klagt er: »Meine Skizzen waren immer besser als die Gemälde, weil ihre Ausführung meistens unmöglich war. Gar oft in guten Stunden ist mir wohl eine solche Glorie von nie gesehenen Farben und unbeschreiblich himmlischer Schönheit vorgekommen, daß ich mich kaum zu fassen wusste. Aber dann war's auch wieder aus, und ich konnte sie niemals ausdrücken« (S. 291); mit ähnlichen Problemen hatte, wie es scheint, auch der junge Veit zu kämpfen. Vgl. Spahn, a.a.O., S. 15-20.

⁶⁸ Eine Ausnahme bildet das vom Erbprinzen verführte Bürgermädchen in *Ahnung und Gegenwart*, das nach seinem Tod als Geistererscheinung auftritt (S. 181-182, 187 u. 208-210).

Sturmnacht plötzlich wieder zu Leben erwacht.⁶⁹ Bezeichnenderweise unterbricht ihn einer seiner textinternen Zuhörer dabei mit dem Ausruf »Wahrhaftig! [...] Sie hoffmannisieren recht wacker«. ⁷⁰ Anders als in den berühmten phantastischen Geschichten E. T. A. Hoffmanns, auf den hier angespielt wird, entpuppt sich der Spuk bei Eichendorff bald als reine Einbildung. Die vorgebliche »Leichenbraut« war am Ende doch nur eine reisende Dame, die in dem alten Schloß einen Unterschlupf für die Nacht gesucht hatte.⁷¹

Am deutlichsten wird das Phänomen freilich, wenn wir die beiden Gestaltungen des Venus-Motivs in der Erzählprosa Eichendorffs betrachten. Da ist zum einen die sehr bekannte Novelle *Das Marmorbild* (1819).⁷² Darin stößt der Jüngling Florio im verwilderten Garten einer Ruine auf ein Standbild der Venus. Was er nicht ahnt: dieses erwacht jeden Frühling zu Leben, und die Liebesgöttin

läßt das Andenken an die irdische Lust [...] immer wieder in die grüne Einsamkeit ihres verfallenen Hauses heraufsteigen und durch teuflisches Blendwerk die alte Verführung üben an jungen sorglosen Gemütern, die dann vom Leben abgeschieden, und doch nicht aufgenommen in den Frieden der Toten, zwischen wilder Lust und schrecklicher Reue, an Leib und Seele verloren, umherirren und in der entsetzlichsten Täuschung sich selber verzehren.⁷³

Natürlich verfällt Florio den Verführungskünsten der Frau Venus und wird erst in letzter Sekunde durch ein altes frommes Lied vor dem verderblichen heidnischen Zauber gerettet. Eichendorff läßt hier keinen Zweifel daran, daß es tatsächlich die wiedererwachte Göttin Venus ist, die den Jüngling in

⁶⁹ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. V,3: Erzählungen, Tl. 2, Fragmente und Nachgelassenes, Text und Kommentar, hrsg. v. Heinz-Peter Niewerth u.a., Tübingen 2006, S. 73-156, bes. S. 118-124.

⁷⁰ Ebd., S. 121.

⁷¹ Diese realistische Auflösung einer vermeintlichen Geistererscheinung erinnert an die Kurzgeschichten Washington Irving, etwa an *The Legend of Sleepy Hollow* oder *The Spectre Bridegroom*, letzteres geradezu eine Parodie auf Gottfried August Bürgers *Lenore* (vgl. Walter A. Reichart, *Washington Irving and Germany*, Ann Arbor 1957, S. 33-34). Diese Erzählungen wurden freilich erst 1819/20 publiziert, sind also für *Ahnung und Gegenwart* sicher ohne Bedeutung. Wenn man indes bedenkt, dass auch Wilhelm Hauff Irvings Texte rezipierte (Hans-Jörg Uther, Nachwort, in: *Wilhelm Hauff, Märchen*, Kreuzlingen u. München 1999, S. 406-418, hier S. 413-414), so scheint es nicht undenkbar, dass die erwähnte Szene in *Viel Lärmen um nichts* (1832) ebenfalls von Irving angeregt ist. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung ist diese Vermutung aber natürlich nichts weiter als Spekulation.

⁷² Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. V,1: Erzählungen, Tl. 1, Text, hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Tübingen 1998, S. 29-82.

⁷³ Ebd., S. 79.

ihren Bann schlägt. Doch handelt es sich hier eben um eine märchenhafte Novelle, die noch dazu im Italien der Renaissance angesiedelt ist. Ganz anders präsentiert sich die Situation im Roman *Dichter und ihre Gesellen* (1832), der wie *Ahnung und Gegenwart* im »Hier und Jetzt« spielt.⁷⁴ Darin wird die Marmorbild-Handlung als ein Nebenstrang der Erzählung wiederaufgegriffen und bis ins Detail gleich gestaltet. Hier ist es der junge Maler Otto, der den Lockungen der Venus erliegt, doch im Gegensatz zu Florio gibt es für ihn keine Rettung, und er verzehrt sich zu Tode. Der Leser erfährt jedoch im Nachhinein, daß die angebliche Venus nur eine sinnliche Schauspielerin war, die sich aus einer Laune heraus in einem alten, halbverfallenen Palast einquartiert hatte. Wie in der Totentanz-Szene von *Ahnung und Gegenwart* wird auch hier dem Leser also ein Strohalm angeboten, mit dessen Hilfe er sich aus dem Reich des Phantastischen in jenes der Wirklichkeit retten kann; auch hier ist das scheinbar Übernatürliche am Ende nichts als Maskerade. Eine sehr effektvolle allerdings, denn Otto verfällt der »falschen« Venus ja genauso wie Florio im *Marmorbild* der echten.

Und auch der Auftritt des »Todes von Basel« – ganz gleich, wer sich hinter der Maske nun verbirgt – zeigt ganz zuletzt doch noch Wirkung. Auf den letzten Seiten von *Ahnung und Gegenwart* begegnen wir in einer Kirche einer verschleierte Dame, die »seitwärts vor einem einsamen Altare voll Andacht auf den Knien« liegt (S. 315). Es ist die büßende Rosa.

⁷⁴ Joseph von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Bd. IV: *Dichter und ihre Gesellen*, Text und Kommentar, hrsg. v. Volkmar Stein, Tübingen 2001.