

Herbst der Zauberei. Kritik der Selbstkritik in Eichendorffs *Das Marmorbild*

Ulrike Landfester

Die Beziehung zwischen Eichendorffs Erzähltexten *Die Zauberei im Herbst* und *Das Marmorbild* scheint sich, auf den ersten Blick gesehen, dazu anzubieten, als eine zwischen früherer und späterer Bearbeitungsstufe desselben Stoffes beschrieben zu werden – zu deutlich sind die inhaltlichen Parallelen zwischen den geschilderten Geschehnissen, und zu deutlich auch ist der diesen Parallelen zugrunde liegende Rückgriff beider Texte auf eine Passage aus den *Happellii Curiositates* von 1687, die unter der Überschrift *Das seltzahme Lucenser-Gespenst* die Geschichte eines jungen Mannes namens Alessandro erzählt: Von dem geheimnisvollen Lucaner Donati einer vornehmen Dame vorgestellt, die Alessandro mit allen Mitteln zu verführen versucht, entkommt der junge Mann am Ende nur mit knapper Not einem von der Dame gegen ihn befohlenen Angriff magisch belebter Gerippe und findet am anderen Morgen an Stelle des Palasts, den er nachts besucht hatte, einen uralten Trümmerhaufen vor.¹ Zur gemeinsamen stofflichen Genese der beiden Texte kommt inzwischen hinzu, dass, wie Renate Moering unlängst nachweisen konnte, die *Zauberei* nicht etwa, wie lange vermutet, bereits 1808/09 entstanden war, sondern erst ab dem Spätherbst 1814, so dass ihre Entstehungsgeschichte im direkten zeitlichen Vorfeld zu der im Juni 1816 einsetzenden Arbeit am *Marmorbild* lag.²

Dennoch ist die Forschung zu Eichendorff geradezu betont vorsichtig damit, die Beziehung zwischen den beiden Texten auf die genetische Abhängigkeit einer späteren von einer früheren Fassung festzulegen. Dabei geht sie selten so weit wie Gerhard Möbus, der 1960 erklärte, von einer solchen Abhängigkeit könne gar keine Rede sein – „Die Entstehungsgeschichte des *Marmorbildes* wird durch das Heranziehen der *Zauberei im Herbst* nicht erhellt, sondern verdunkelt“³ –, vermeidet aber doch gezielt, das Gegenteil zu konstatieren. So gewähren die Herausgeber von Eichendorffs Erzählungen im Deutschen Klassiker Verlag, Wolfgang Frühwald und Brigitte Schillbach, in ihrem Kommentar zum *Marmorbild* diesbezüglich größtmögliche Deutungs Offenheit, indem sie konstatieren, dass „*Die Zauberei im Herbst* zum

¹ Grösseste Denkwürdigkeiten der Welt oder so genannte Relationes Curiosae. Worinnen fürgestellt / und auß dem Grund der gesunden Vernunft examiniret werden / allerhand Antiquitäten / Curiositäten / Critische / Historische / Phsikalische / Mathematische / Künstliche und andere Merckwürdige Seltzahnkeiten [...], Bd. III. Hamburg 1687, S. 510-516. Zur Bedeutung der Quelle vgl. Karl Konrad Polheim, Eichendorffs *Marmorbild*. Quelle – Text – Edition. In: editio 11 (1997), S. 86-96. Hier: S. 87f.

² Renate Moering, Wann entstand Eichendorffs *Zauberei im Herbst*? Ein kritischer Blick auf die Handschriften. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 2003, S. 123-133.

³ Gerhard Möbus, Der andere Eichendorff. Osnabrück 1960, S. 78.

weiteren Umkreis der Vorarbeiten zum *Marmorbild* gehört“⁴; 1993 perspektiviert Thomas Winkler seine Edition und werkgenetische Analyse des vielschichtigen Textkorpus um *Zauberei* und *Marmorbild* nicht etwa von Letzterem aus, sondern stellt im Gegenteil programmatisch die *Zauberei* in den Mittelpunkt;⁵ und auch Karl Konrad Polheim, mit der entsprechenden Textüberlieferung vielleicht am besten vertraut, hält sich bedeckt, wenn er die *Zauberei* als „eine Art Keimzelle zum *Marmorbild*“ beschreibt, die man vielleicht auch „als Vorstufe zum *Marmorbild* ansehen“ könne.⁶

Die Besonderheit eben dieser Überlieferung mag durchaus dazu beigetragen haben, dass die beiden Texte sich so schwer zueinander positionieren lassen. Von der *Zauberei* existierte lange Zeit nur der 1906 veröffentlichte Abdruck einer Abschrift von fremder Hand,⁷ deren Original zusammen mit einer ganzen Reihe anderer Handschriften zu *Zauberei* und *Marmorbild* seit 1945 verschollen ist. Ein Teil dieser Materialien ist inzwischen wieder aufgetaucht, darunter eine 2002 publizierte eigenhändige Handschrift Eichendorffs zur *Zauberei*, die allerdings den Anfang der Erzählung nicht enthält.⁸ Zusammen mit der ebenfalls einigermaßen unübersichtlichen Quellenlage zum *Marmorbild*⁹ ergibt sich daraus insgesamt ein Bild, das umso schwerer einzuordnen ist, als das Grundmuster von *Zauberei* und *Marmorbild* – die unauflösliche Doppelcodierung der Frau als heidnische Venus- und christliche Marienfigur¹⁰ – in den meisten Texten Eichendorffs in mehr oder minder deutlich er-

⁴ So der Kommentar zum *Marmorbild* in: Joseph von Eichendorff, Werke in sechs Bänden, hg. von Wolfgang Frühwald/Brigitte Schillbach/Hartwig Schultz. Frankfurt am Main 1985ff., Bd. II, S. 737-778. Hier: S. 758. Zitate nach dieser Ausgabe künftig unter der Sigle EW, gefolgt von Bandnummer und Seitenzahl.

⁵ Thomas Winkler, *Werkgenetische Untersuchungen zu Joseph von Eichendorffs Die Zauberei im Herbst*. Dissertation, Erfurt 1993.

⁶ Karl Konrad Polheim, a.a.O., [Anm. 1], S. 87f.

⁷ Wilhelm Kosch, *Aus dem Nachlaß des Freiherrn Joseph von Eichendorff: Briefe und Dichtungen*. Im Auftrag seines Enkels Karl Freiherrn von Eichendorff herausgegeben, eingeleitet und erläutert. Köln 1906.

⁸ Heinz-Peter Niewerth, *Eichendorffs Zauberei im Herbst*. Die Neisser Manuskripte sind wieder greifbar. In: *Aurora* 62 (2002), S. 143-157.

⁹ Vgl. dazu Karl Konrad Polheim, *Marmorbild-Trümmer. Entstehungsprozeß und Überlieferung in der Erzählung Eichendorffs*. In: *Aurora* 45 (1985), S. 5-32; Ders., *Das Marmorbild-Fragment Eichendorffs im Freien Deutschen Hochstift*. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1986, S. 257-292; sowie ders., a.a.O., [Anm. 1]; Thomas Winkler, a.a.O., [Anm. 5]; Renate Moering, a.a.O., [Anm. 2]; und Heinz-Peter Niewerth, a.a.O., [Anm. 8].

¹⁰ Zu dieser Doppelcodierung vgl. u.a. Friedrich Weschta, *Eichendorffs Novellenmärchen Das Marmorbild*. Prag 1916 (Prager deutsche Studien 25); Lothar Pikulik, *Die Mythisierung des Geschlechtstriebs in Eichendorffs Das Marmorbild*. In: *Euphorion* 71, S. 128-140; Dieter Breuer, *Marmorbilder. Zum Venus-Mythos bei Eichendorff und Heinse*. In: *Aurora* 41 (1981), S. 183-194; Klaus Köhnke, *Mythisierung des Eros: Zu Eichendorffs Novelle Das Marmorbild*. In: *Acta Germanica* 12 (1980), S. 115-141; sowie die exzellente Studie von Waltraud Wiethölter, *Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs Marmorbild*. In: Michael Kessler/Helmut Koopmann (Hgg.), *Eichendorffs Modernität*. Tübingen 1989, S. 171-201; danach auch Michael Glatzke, *Mondscheinjägeri. Joseph von Eichendorffs Das Marmorbild as a mise en abyme*. In:

kennbarer Form wiederkehrt und damit nicht per se ein Argument für einen linear von der *Zauberei* zum *Marmorbild* hin verlaufenden Arbeitsprozess bereitstellt.

Vor allem aber ergibt schon ein oberflächlicher Vergleich zwischen den beiden Texten den Befund, dass ihre stoffliche Verwandtschaft eine Art Achse konstituiert, von der aus ihre jeweiligen Poetiken in entgegengesetzte Richtungen streben: Wo *Die Zauberei im Herbst* erzähltechnisch die Magie eines überwältigend verführerischen Identifikationsangebots praktiziert, zieht sie doch den Leser ebenso in ihren Bann wie die geheimnisvolle Schöne den Ritter Raimund und entlässt ihn damit am Ende des Textes mit diesem im Wahnsinn in den Wald, da ist *Das Marmorbild* stets darauf bedacht, seinen Leser dieser Verführungsgewalt nur in homöopathischen Dosen auszusetzen und dadurch dafür Sorge zu tragen, dass er am Ende nicht im herbstlichen Wald, sondern mit dem glücklichen Brautpaar zusammen in Mai-Land anlangt; wo *Die Zauberei im Herbst* Raimund in schwülheißer Nacht die begehrte Schöne mit ihren Mädchen beim Nacktbaden beobachten lässt, da sind die Frauen im *Marmorbild* entweder aus Stein oder emphatisch bekleidet; wo in der *Zauberei im Herbst* Raimund den besten Freund tötet oder doch zu töten glaubt und dann von dessen blutbeflecktem Geist verfolgt wird, ist alles, was der Protagonist von dem *Marmorbild* sich zuschulden kommen lässt, dass er seiner späteren Verlobten eine kurze Zeit heftigsten Liebeskummers bereitet, ein Vergehen, das bestenfalls den Namen eines Kavaliersdelikts verdient; und so fort.

Diesem Befund nach handelt es sich bei der *Zauberei* und dem *Marmorbild* um zwei Erzählungen, die entstehungsgeschichtlich relativ zeitnah zueinander mit grundverschiedenen Registern der poetischen Darstellung arbeiten. Paradoxerweise, so die Leitthese der folgenden Ausführungen, manifestiert sich in genau dieser Verschiedenheit die eigentliche Verbindung zwischen den beiden Texten: Eichendorff betreibt im *Marmorbild* eine Auseinandersetzung mit der *Zauberei im Herbst*, die den Eigenwert des für Letztere gewählten Registers ernst genug nimmt, um in das so fundamental andere Darstellungsregister von der *Marmorbild*-Novelle eine Reflexion über den Kunstcharakter des anderen Textes einzutragen. So verhandelt Eichendorff auf der poetologischen Ebene von *Das Marmorbild* nicht nur immer wieder die Differenz, die das publikationsreife Artefakt dieser Novelle von der unpublizierten *Zauberei* trennt, sondern er unterzieht darüber hinaus die Selbstkritik, die der Herstellung dieser Differenz zugrunde liegt, ihrerseits einer kritischen Evaluation.

Medium dieser Evaluation ist ein Phänomen, das die Forschung erst seit einigen Jahren als eines der zentralen Konstituenten von Eichendorffs poetischem Verfahren wahrnimmt. Christian Begemann hat dafür 2005 den Begriff „Eichendorffs Intertextualitäten“¹¹ geprägt, um durch den von ihm verwendeten Plural eine systematische Überschreitung zu markieren: Ist die Quellen- und Einflussforschung längst ein integraler Bestandteil der Auseinandersetzung mit Eichendorffs Texten und greift als solche auch immer wieder über den Einzugsbereich literarischer und

Rachael Langford (Hg.), *Depicting Desire. Gender, Sexuality and the Family in Nineteenth Century Europe: Literary and Artistic Perspectives*. Bern 2005, S. 59-70.

¹¹ Christian Begemann, *Eichendorffs Intertextualitäten*. In: *Aurora* 65 (2005), S. 1-23.

protoliterarischer¹² auf denjenigen bildkünstlerischer Werke¹³ aus, so stellt erst das Konzept der Intertextualität das heuristische Instrumentarium dafür bereit, den poetischen Status dieser Bezüge trennscharf zu beschreiben: Eichendorff, so konstatiert Begemann, mache „[i]n deutlicher Wendung gegen die durchaus auch von ihm selbst genährte Vorstellung einer Unmittelbarkeit der Dichtung, die als spontanes Ereignis aus dem Inneren quelle,“ immer wieder unmissverständlich sein Bewusstsein dessen sichtbar, „dass Poesie aus Poesie entsteht, dass Bücher auf Bücher reagieren und dass das einzelne Werk Teil eines Netzwerks anderer Texte ist“¹⁴ – und dies, deshalb der Plural „Intertextualitäten“, keineswegs nur im Umgang mit fremden, sondern auch und gerade in der Vernetzung seiner eigenen Texte miteinander.

Geht man vor diesem Hintergrund davon aus, dass die *Zauberei im Herbst* ein von Eichendorff gezielt in das *Marmorbild* eingespielter Intertext und als solcher Referenzhorizont der poetischen Strategie der *Marmorbild*-Novelle ist, so lässt sich der Gegenstand seiner Selbstkritik sowohl auf der Handlungsebene als auch erzähltechnisch ausmachen. Auf der Handlungsebene erscheint er mit einer auf den ersten Blick täuschenden Schlichtheit: *Die Zauberei im Herbst* ist von, für den üblicherweise geradezu übersublimierten Eichendorff, erstaunlicher Explizitheit bei der Darstellung der sexuellen Leidenschaft, die Raimund an seine Geliebte fesselt, so sehr, dass er ihretwegen immerhin ihren angeblichen Bräutigam, seinen besten Freund, ermordet. Diesem hohen Preis für die Liebe des Fräuleins entspricht die spektakuläre Intensität der Belohnung, die im Text wie folgt geschildert wird:

Das Fräulein, schöner als ich sie jemals gesehen, sank ganz hingegeben in flammenden Küssen an meine von Stürmen durchwühlte, zerrissene Brust. Laßt mich nun schweigen von der Pracht der Gemächer, dem Dufte ausländischer Blumen und Bäume, zwischen denen schöne Frauen singend hervorsahen, von den Wogen von Licht und Musik, von der wilden, namenlosen Lust, die ich in den Armen des Fräuleins –¹⁵

Hervorgehoben vom performativen Widerspruch angekündigter Informationsverweigerung – „Laßt mich nun schweigen“ – und dem Interruptus, mit dem die „wilde[], namenlose[] Lust, die ich in den Armen des Fräuleins –, ihren Höhepunkt im Jenseits der Sprache allen nur denkbaren Phantasien öffnet, ist diese Passage nach eichendorffschen Maßstäben geradezu pornographisch.

Im Vergleich dazu nimmt sich der erotische Diskurs im *Marmorbild* so blutlos aus wie ein steinerne neben einem lebendigen Körper. Sein Protagonist ist ein „schöne[r] Jüngling, der [...] unschuldig in die dämmernde Welt vor sich hinaus-

¹² Vgl. dazu zuletzt Ulrich Gaier, „Wir alle sind, was wir gelesen ...“: Eichendorffs *Marmorbild*. In: Clifford A. Bernd/Ingeborg Henderson/Winder McConnell (Hgg.), *Romanticism and beyond: A Festschrift for John F. Fetzer*. New York 1996, S. 165-195.

¹³ Vgl. dazu Waltraud Wiethölter, a.a.O., [Anm. 10]; sowie Katharina Weisrock, *Grenzüberschreitung im Phantastischen. Zur Struktur der ästhetischen Wahrnehmung in Joseph von Eichendorffs Das Marmorbild*. In: Krzysztof A. Kuczynski/Thomas Schneider (Hgg.), *Das literarische Antlitz des Grenzlandes*. Frankfurt am Main 1991, S. 210-220.

¹⁴ Christian Begemann, a.a.O., [Anm. 11], S. 1.

¹⁵ Joseph von Eichendorff, *Die Zauberei im Herbst*. In: EW II, S. 9-27. Hier: S. 21.

sah“¹⁶, in seiner neutralen Persönlichkeit mit Goethes Wilhelm Meister vergleichbar und wie dieser ein projektionstauglich blasses Zentrum des Erzählten. Florio, so der semantisch deutlich überkodierte¹⁷ Name des – in der überwiegenden Mehrzahl der Entwürfe zum *Marmorbild* noch wie sein Vorbild aus den *Happellii Curiositates* Alessandro heißenden – Protagonisten, ist ein programmatischer Gegenentwurf zu dem leidenschaftlichen, physisch wie charakterlich scharfkantig profilierten Raimund der *Zauberei*. Raimunds Signalement wird im *Marmorbild* denn auch an den unheimlichen Hermeneuten der venerischen Verführung Donati delegiert, an dem wiederum dessen Gegenspieler und der Mentor Florios, der Sänger Fortunato, den Reiz der Unheimlichkeit postwendend durch einige wohlgesetzt maliziöse Pointen diskreditiert – ein „Mondscheinjäger“ sei dieser Donati, lästert Fortunato, ein „Schmachthahn“, ein „Renommist in der Melancholie“.¹⁸

An Florios Unschuld, die ihn einmal sogar „still wie ein träumendes Mädchen“¹⁹ zwischen Donati und Fortunatus einherreiten lässt, nimmt Eichendorff eine Entschuldung vor – nicht etwa des Stoffes aus den *Happellii Curiositates*, sondern seiner sexuellen Aufladung in der *Zauberei im Herbst*, eine Art Refloration, die Florio mit einer Widerstandskraft gegen das Dämonische ausstattet, die Raimund nie besessen hat. Und so hat denn auch die Verführungsszene, in der Florio zunächst Opfer der dämonischen Schönen zu werden droht, nichts von dem atemlosen Reiz der rhetorischen Klimax, mit der die *Zauberei* die Magie des Sexus gefeiert hatte, sondern stattdessen unübersehbar komische Qualität. Als nämlich die „schöne Führerin“ Florio körpersprachlich unmissverständlich auffordert, erotisch tätig zu werden – „sie warf, zierlich wechselnd, ihre weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend“ –, betrachtet Florio sie zwar „mit flammenden Augen“, lässt seinem begehrliehen Blick aber nicht etwa eine ebensolche Handlung folgen, sondern die Mitteilung einer „nicht ohne tiefe Bewegung“²⁰ vorgebrachten Erinnerung an seinen Vater, die denn auch ihre Funktion als von oben verordneter Stimmungstöter gründlich erfüllt: Als Florio der Erinnerung an den irdischen ein Gebet an den himmlischen Vater anschließt, dieser möge ihn „nicht verloren gehen [lassen] in der Welt“, zeigt sich der venerische Spuk in seiner ganzen bedrohlichen Gestalt und von „tödlische[m] Grauen“²¹ erfasst, flieht Florio aus dem verwunschenen Schloß.

Auf der Ebene der Handlungskonfiguration ist der entscheidende Unterschied zwischen den Erzählungen derjenige zwischen dem Vollzug des Geschlechtsaktes mit der dämonischen Schönen durch Raimund und seiner Unterlassung durch Florio

¹⁶ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*. In: EW II, S. 383-428. Hier: S. 385.

¹⁷ Der Name bezieht sich nicht nur auf die Blumenmotivik des Textes in ihrem Spannungsfeld zwischen sinnlicher Liebe und nicht deflorierter Unschuld, sondern darüber hinaus auch auf das von dem jungen Eichendorff verwendete Pseudonym ‚Florens‘, vgl. Klaus Köhnke, a.a.O., [Anm. 10], S. 120.

¹⁸ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*. In: A.a.O., [Anm. 16], S. 395.

¹⁹ Ebd., S. 394.

²⁰ Ebd., S. 417f.

²¹ Ebd., S. 419.

– eine Unterlassung allerdings, in der Florio und mit ihm das *Marmorbild* als Gesamttext einen hohen Preis für die Bewahrung seiner Unschuld erlegt. Die Frau nämlich, mit der Raimund schläft und Florio nicht, steht nur scheinbar in Opposition zu der engelhaften Bianka, in der das marianische Christentum die dämonische Verkörperung heidnischer Sinneslust überwindet; beide Frauentypen sind vielmehr, wie aus einem mit „Roman: Marien Sehnsucht“ überschriebenen Fragment aus dem Entstehungsumfeld der Erzählungen hervorgeht, Manifestationsformen ein- und desselben Weiblichkeitsparadigmas in Eichendorffs Poetik. Das Fragment reiht in abgerissenen Sätzen, stellenweise auch nur stichwortartig, eine ganze Serie der für Eichendorffs Werk so charakteristischen Formeln²² aneinander: „Wunderbarer Garten mit Alleen und Wasserkünsten. Fräulein mit jungen Rittern. Abschied bei seltsamem Mondschein“, so die ersten Zeilen; „unendliche Frühlingssehnsucht“ zieht den namenlosen Protagonisten in eine hitzefflimmernde Mittagslandschaft hinaus, „[u]nd aus der Ferne ruft es immerfort, wie eine Geliebte. Keine Worte in dem Rufen zu unterscheiden.“²³

Diese nicht zu unterscheidenden Worte allerdings gerinnen wenige Sätze später zu einem überraschend klar ausformulierten Bekenntnis zum Wesen derer, die da ruft, als der namenlose Ritter im Wald in die Gesellschaft einer Zigeunertruppe gerät, die in ungezügelter Vitalität feiert: „Ein junger Zigeuner singt ein kuriose Lied in der Trunkenheit und tanzt rasend mit einem Mädchen [...] während die Wald-Flamme feurig lodert und spielt.“²⁴ Und plötzlich verlässt die Erzählung den dargestellten Handlungsverlauf, um sich in harter Fügung in eine poetologische Allegorese zu verwandeln:

Die Kunst läßt sich nicht abtrotzen oder als Vehikel eines großen Gemüts von selbst fordern. Was kann man ihr anders geben als sich selber ganz? Sie wird wirklich zur Geliebten, deren blaue Augen, roter Mund ewig keine Ruhe lassen. Im Frühling langt sie aus den duftigen Tälern mit weißen, ganz zarten Armen, um Dich nur recht an ihr liebendes Herz zu drücken, das Waldhorn sagt Dir, wie sie sich hinter Bergen nach Dir sehnt, die Vöglein und blaue Lüfte läßt Dich die Treue viel tausendmal grüßen. In Mondnacht ist's, als weinte sie sehr und wollte dir gern ein tröstendes Liebeswort vertrauen. [...] Ja, glaube nur, sie [...] sehnt sich auch recht sehr nach Dir, Deine Lieder bringen ihr auch süßen Schmerz. Liebe nur immer treu und aus allen Kräften Deines Lebens, der Himmel bleibt nicht immer verschlossen.²⁵

²² Vgl. dazu Werner Kohlschmidt, Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosa-stil. Zum Problem der Formel in der Romantik. In: Ders., Form und Innerlichkeit. Beiträge zur Geschichte und Wirkung der deutschen Klassik und Romantik. Bern 1955, S. 177-209; weiter Ursula Regener, Formelsuche. Studien zu Eichendorffs lyrischem Frühwerk. Tübingen 2001; und Dieter Heimböckel, Ein ‚Meer der Stille‘ oder von der Ungleichheit des Gleichen. Zum Wiederholungsstil in Joseph von Eichendorffs *Das Marmorbild*. In: Aurora 63 (2003), S. 115-133.

²³ Das Fragment *Roman: Marien Sehnsucht* ist abgedruckt im Kommentar zum *Marmorbild* in: EW II, S. 741-743. Hier: S. 741.

²⁴ Ebd., S. 742.

²⁵ Ebd., S. 742ff.

Die Kunst wird hier „wirklich zur Geliebten“ – und was als Mariensehnsucht begonnen hat, schlägt an den physischen Attributen des allegorisierend imaginierten weiblichen Körpers unversehens in den „süßen Schmerz“ eines erotischen Begehrens um, das, so der letzte Satz des Entwurfs, durchaus nicht a priori dazu verurteilt ist, ungestillt zu bleiben; „Liebe nur immer treu und aus allen Kräften Deines Lebens, der Himmel bleibt nicht immer verschlossen.“

Genau das ist es, was die *Zauberei im Herbst* in Erzählhandlung umsetzt: Als Raimund aus Liebe zu seinem Fräulein den Freund ermordet hat, jagt er „geängstigt und halb sinnlos [...] zu dem Schlosse des Fräuleins“ und reißt „[m]it allen Kräften dort an den Angeln des verschlossenen Tores“, mit dem sich ihm der Himmel denn auch öffnet: „Da taten sich die Torflügel schnell auf, und das Fräulein, schöner als ich sie jemals gesehen, sank ganz hingegeben in flammenden Küssen an meine Brust. Laßt mich nun schweigen“²⁶ – der Rest ist bekannt. Wenn Eichendorff dagegen im *Marmorbild* Florio die Erfahrung der „wilde[n], namenlose[n] Lust“, die Raimund in den Armen seiner Geliebten erlebt, vorenthält und ihn stattdessen in die von keinerlei körperlicher Berührung begleitete Verlobung mit der zu diesem Zeitpunkt auch noch durch „Knabentracht“²⁷ zusätzlich ‚desexualisierten‘ Bianka hinein entläßt, so bedeutet dies vor dem Hintergrund dieses Entwurfs, dass Florio in der Kunst gerade keine wirkliche Geliebte findet – und tatsächlich wird er ja nicht nur im Vergleich zu dem professionellen Sänger Fortunato als Dilettant geschildert, sondern auch in der Verführungsszene, in der er keine Anstrengungen unternimmt, sich den Himmel in den weißen Armen der Dame zu erschließen; seine Beziehung zur Kunst folgt im Gegensatz zu derjenigen Raimunds der Logik des vorweggenommenen, des strukturell der Handlungsführung des *Marmorbilds* immer schon immanenten Interruptus.

In der Erzähltechnik der beiden Texte schlägt sich dieser Kontrast zwischen erfülltem und seine Erfüllung strukturell verfehlendem Begehren nach der Geliebten Kunst in der Differenz zwischen rezeptionsästhetischer Vereinnahmung des Lesers in der *Zauberei* und betonter Distanznahme im *Marmorbild* nieder. In der *Zauberei* setzt Eichendorff das Kernideologem der romantischen Lehre von der Universalpoesie in geradezu paradigmatischer Weise performativ um, indem er mit seiner Darstellung des Erzählten die Grenze zwischen Kunst und Leben jener Auflösung zutreibt, von der aus die Romantik die Poesie als universal denkt. Der implizite Leser der *Zauberei* erhält keinerlei Handhabe, um zu entscheiden, ob die Geliebte, der Raimund verfällt, tatsächlich eine in der epischen Wirklichkeit der Erzählung als reale Person aufzufassende Figur ist oder ob er von dem Moment an, in dem er nach dem Abschied von der schönen Frau, derentwegen er seinen Jugendfreund nicht auf den Kreuzzug nach Palästina begleitet, in einer Waldlandschaft herumirrt, die selbst bereits ein Produkt seines beginnenden Wahnsinns und damit die Bühne einer Insze-

²⁶ Joseph von Eichendorff, *Die Zauberei im Herbst*. In: A.a.O., [Anm. 15], S. 21.

²⁷ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*. In: A.a.O., [Anm. 16], S. 427.

nierung ist, auf der die Liebe zu der verabschiedeten Schönen die Grenze von der schöpferischen zur pathologischen Imagination überschreitet.²⁸

Zwar scheint die Rahmenerzählung der *Zauberei* – die Begegnung des nach seiner Liebesgeschichte zum Klausner gewordenen Raimund mit Ubaldo, die zur Erzählung dieser Liebesgeschichte und der Eröffnung Ubaldos führt, er selbst sei der vermeintlich ermordete Jugendfreund und seine Frau Bertha das einst auch von Raimund geliebte Fräulein – eine Wahrnehmungsebene in den Text einzuziehen, von der aus Raimunds Liebesgeschichte sich auf den ersten Blick als Produkt einer solchen pathologischen Imagination diagnostizieren ließe; auf den zweiten Blick aber kann sich auch diese Rahmengeschichte dem Sog der magischen ‚Veruneigentlichung‘ dessen, was Raimund wahrnimmt, nicht abschließend entziehen, kann doch, vom Ende des Textes aus gelesen, die Zauberei, der Raimund verfallen ist, ihrerseits durchaus auch die Begegnung mit Ubaldo hervorgebracht haben. So lässt sich der Aufschrei „Verloren, alles verloren!“, mit dem Raimund nach der Eröffnung Ubaldos aus dem Schloss des Freundes davonestürzt, auch als das Ganze des in der *Zauberei im Herbst* geschilderten Geschehens umfassend deuten – „Ja verloren, und meine Liebe und mein ganzes Leben eine lange Täuschung“²⁹, als die das Erzählte vom ersten Satz der *Zauberei* an Schein und Sein ununterscheidbar hält, so dass sich nun nicht nur ihr Protagonist „im Wahnsinn verloren [...] in den Wald hinein“³⁰ verliert, sondern auch der Leser des Erzählten die kunstvoll gebaute „Täuschung“ nicht aufzulösen vermag.

Dieser performativen Zauberei eines selbst zum Wahnsinn verführenden Erzählens gegenüber lanciert das *Marmorbild* von Anfang an in ostentativer Rationalität³¹ Signale, die selbstreferentiell auf den Artefaktcharakter des Erzählten hinweisen. Während Raimunds Blicke stets direkt auf das Begehrte fallen und damit der Prozess, in dem diese Blicke das Begehrte selbst erst hervorbringen, für den Leser nicht sichtbar gemacht wird, werden Florios Blicke mit einer Akribie von diesem Prozess aus konstruiert, die auch dem täuschungswilligsten Leser nichts anderes übrig lässt, als die Liebe zu der dämonischen Nebenbuhlerin Biankas als Effekt einer planvoll als solcher ausgestellten Projektionsmechanik zu diagnostizieren: Erst warnt der Sänger Fortunato seinen jungen Freund davor, er möge sich nicht „von dem wunderbaren Spielmann“ verführen lassen, der „die Jugend“³² in den Venusberg lockt,

²⁸ Vgl. dazu bereits Karl Konrad Polheim, a.a.O., [Anm. 1], S. 87; sowie Erika Tunner, Raimunds Nachsommer. Zu Eichendorffs Erzählung *Die Zauberei im Herbst*. In: Jean-Louis Bandet (Hg.), *L'Allemagne, des Lumières à la Modernité*. Rennes 1997, S. 111-119.

²⁹ Joseph von Eichendorff, *Die Zauberei im Herbst*. In: A.a.O., [Anm. 15], S. 26.

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Zum konsistent rationalen Bau der *Marmorbild*-Erzählung vgl. Manfred Beller, Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle *Das Marmorbild*. In: *Euphorion* 62 (1968), S. 117-142; sowie Waltraud Wiethölter, a.a.O., [Anm. 10]: „Man wird mit einer Mehrsinnigkeit, einer dem einzelnen Element und der Gesamtkomposition innewohnenden Flexibilität konfrontiert, die sich nach keiner Seite hin reduzieren läßt, ohne daß darüber nicht das Ganze in Mitleidenschaft gezogen würde“ (S. 177).

³² Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*. In: A.a.O., [Anm. 16], S. 386.

und bereitet damit nicht nur den Leser auf einen solchen Verführungsversuch vor, sondern implementiert zugleich in Florio die Bereitschaft, auf eine solche Verführung zu reagieren; dann begegnet Florio Bianka auf dem Fest in Lucca und küsst dort sogar schon ihre – für ihre mädchenhafte Reinheit ganz untypisch hervorgehoben – „roten heißen Lippen“³³; dann träumt er von einer Schiffsfahrt, bei der ihn Sirenen, die „alle aussahen wie das schöne Mädchen mit dem Blumenkranz vom vorigen Abend“³⁴, in den Untergang ziehen und dann endlich beginnt beim nächtlichen Spaziergang der eigentliche Prozess der Konstruktion des Begehrten:

Die Musik bei den Zelten, der Traum auf seinem Zimmer, und sein, die Klänge und den Traum und die zierliche Erscheinung des Mädchens, nachträumendes Herz, hatte ihr Bild unmerklich und wundersam verwandelt in ein viel schöneres, größeres und herrlicheres, wie er es noch nirgends gesehen.³⁵

Strukturell entspricht diese Passage derjenigen, in der Raimund von dem Liebesakt mit seinem Fräulein berichtet, insofern, als, wie Raimund gerade nicht schweigt, das begehrte Bild hier alles andere als „unmerklich“ hervorgebracht wird, ganz im Gegenteil: Was nun entsteht, entsteht durch die Reflexion seiner Entstehung an dem Weiher, zu dem Florio wie einst Raimund gelangt, aber nicht als Phantasma einer ‚wirklichen Geliebten‘ beim Nacktbad, sondern als Kunstwerk, als Marmorbild eben:

Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin so eben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grund aufblühenden Sternen widerstrahlte.³⁶

Anhand des „trunkene[n] Wasserspiegel[s]“, von dem das Bild der Venus ‚widerstrahlt[.]‘, trägt diese Beschreibung die Selbst-Reflexion als zentrales Element in dieses erste figurativ verdichtete Auftauchen dessen ein, was *Das Marmorbild* ist: Die Geschichte nicht einer Zauberei, sondern einer ihren eigenen Bauplan offenlegenden Konstruktion, eine Geschichte, die diesen Plan in der Figur des performativen Widerspruchs ausstellt. Florio nämlich steht an diesem Weiher „wie eingewurzelt im Schauen“; „[j]e länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schliege es [das Marmorbild] die seelenvollen Augen langsam auf, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf“³⁷ – aber damit er sehen kann, wie das, was man nicht sehen kann, der Gesang, das Bild zum begehrten Leben erweckt, hält er, wie es im nächsten Satz heißt, „die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken“ – und „als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles wie verwandelt“: Das nämlich, was er jetzt sieht, ist das starre Bild, das von ihm selbst generierte Kunstprodukt, das ihn „fürchterlich weiß und regungslos

³³ Ebd., S. 389.

³⁴ Ebd., S. 395.

³⁵ Ebd., S. 397.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

[...] mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille“ ansieht, gesang- und leblos, ein von schöpferischer „Blendung“³⁸ in Form gehauener Stein.³⁹

Es ist dieser offengelegte Konstruktionscharakter, in dem der Gegenstand von Eichendorffs Selbstkritik an dem für die *Zauberei im Herbst* gewählten Erzählregister sichtbar wird: Die *Zauberei* entwickelt ihre über Raimund an den Leser weitergegebene Strahlkraft, indem sie Raimunds Wahrnehmung monoperspektivisch absolut setzt, so dass, was er sieht und hört – das Waldhornlied, dem er zum Schloss der Geliebten folgt, der Zaubervogel, der ihn zu dem Weiher mit den badenden Frauen führt, und natürlich vor allem die Geliebte selbst – eine direkte Emanation undomestizierter Elementargewalten scheint, ein Medium der Vermittlung zwischen der Kunst und ihrem Anderen, der Natur, in dem beides aufeinander durchlässig und so das eine Möglichkeitsbedingung des anderen wird. *Das Marmorbild* dagegen kappt diese Verbindung zwischen Kunst und Natur mit kompromissloser Gründlichkeit: Florios Begehren entsteht nicht im virtuell zivilisationsfernen Raum noch so künstlich stilisierter Waldeinsamkeit, sondern im ritualisierten Spiel des Festes, in dem er Bianka zum ersten Mal begegnet, deren Gestalt denn auch bei dem zweiten Fest unmissverständlich Vor-Bild für die Erscheinung der dämonischen Schönen unter derselben griechischen Maske ist, wie Bianka sie trägt, so wie ja schon der ersten Begegnung mit der schönen Verführerin ihr Vor-Bild in der Marmorstatue vorangegangen ist.

Was das bedeutet, wird in der Verführungsszene zwischen Florio und der schönen Dame noch einmal ausbuchstabiert: Florio berichtet ihr, er erinnere ihr Bild schon aus seiner Kindheit, und: „Laßt nur das“, erwidert die Dame, „ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf.“⁴⁰ Die Beiläufigkeit, in der sie diese Reminiszenz abtut, verstärkt die magische Dimension solchen Wiedererkennens, indem sie den Anspruch der Dame auf eine archetypische, jedem Bild faktisch vorangehende Präsenz des auf sie zielenden Begehrens in der Natur von Jugend schlechthin unterstreicht – der Text aber hat den Ursprung dieses Begehrens auch in dieser Passage bereits an artifizielle Vor-Bilder gebunden, geht doch der Mitteilung von Florios Reminiszenz an das bereits gesehene Bild die Beschreibung der Tapisserien an den Wänden des Schlosses unmittelbar voraus: „köstliche Tapeten mit in Seide gewirkten lebensgroßen Historien von ausnehmender Frische“, auf denen Florio „in allen den Damen,

³⁸ Ebd.

³⁹ Carsten Strathausen setzt diesen schöpferischen Blick in direkte Beziehung zur visuellen Qualität des Textes an sich, die im Zeichen der Statue ihre eigenen medialen Grenzen zu überschreiten suche: „The text thus highlights its own visual quality with the help of an aestheticizing gaze that transforms the fictional reality it presents into a series of representational pictures[...]“; „[...] one might thus regard the often lamented ‘statue-likeness’ of Eichendorff’s text as a deliberate aesthetic device, a kind of physical assimilation meant to inscribe the differences of the spatial arts within the chronology of literary discourse” (C.S., Eichendorffs *Das Marmorbild* and the Demise of Romanticism. In: Martha B. Helfer (Hg.), *Rereading Romanticism*. Amsterdam/Atlanta 2000, S. 367-387.

⁴⁰ Joseph von Eichendorff, *Das Marmorbild*. In: A.a.O., [Anm. 16], S. 419.

die er in diesen [...] Schildereien erblickte, die schöne Herrin des Hauses deutlich wieder [...] erkennen“⁴¹ kann – kein Wunder also, und schon gar keine Zauberei, dass er die Dame wiederzuerkennen meint, nachdem er sie tatsächlich eben erst lebensgroß abgebildet gesehen hat, ganz zu schweigen von den Vor-Bildern, über die sein Weg ihn erst in dieses Schloss geführt hat.

Anders als in der *Zauberei im Herbst* ist der implizite Leser im *Marmorbild* nicht abhängig von der Wahrnehmung seines Protagonisten, im Gegenteil; in den Brechungen des Blicks, die von Vor-Bild zu Bild zu Körper immer neu und immer deutlicher als Produktionsvoraussetzung für das hier in Szene gesetzte Begehren markiert werden, legt der Text ein Geflecht von Informationen über oder vielmehr *in* das Geschehen, die Florio selbst nicht zugänglich sind. Seine Unschuld ist die eines produktiven Blicks, der die Bedingungen seines Sehens nicht einmal dann erkennt, wenn eine finale Blendung endlich zur Verlobung mit Bianka führt: Er wird seiner Liebe zu ihr erst in dem Moment gewahr, in dem sie in Männerkleidung neben ihm reitet und damit eine Spiegelung dessen bereitstellt, was er selbst zu Beginn des Textes als „träumendes Mädchen“ gewesen war. Hier vollendet sich die Matrix, die der Text mit dem sich im Weiher spiegelnden Marmorbild eingeführt hatte, in der Wiederkehr jenes im „trunkenen Wasser widerstrahlenden Bildes der eigenen Schönheit“, das *Das Marmorbild* als Text auf seine selbstreflexive Poetik festgelegt hatte, und entlarvt dabei Florio zugleich als einen Dilettanten des Sehens wie des Liebens, dessen Unschuld sich eher einer Wahrnehmungsschwäche verdankt denn einer reflektiert moralischen Disposition.

Die ironische Denunziation Florios durch den impliziten Erzähler im *Marmorbild* signalisiert dabei zugleich eine poetologische Unterscheidung zwischen dem Konzept der Selbstreflexion, in dem die Selbstkritik des Textes verankert ist, und dem unzweideutig narzisstischen Charakter von Florios Wahrnehmungsschwäche. Nicht Florio schließlich ist die Titelfigur des Textes, sondern das Marmorbild als Chiffre für das, was Florio genauso ist wie der Text insgesamt – die Kreatur eines Formwillens, der den Kunstwert des publikationswürdigen Produkts *Das Marmorbild* aus dem intertextuellen Rekurs auf denjenigen seiner nicht publikationswürdigen Alternative begründet: Die Erzähltechnik, die als Titelfigur der *Zauberei im Herbst* den Vollzug des Liebesaktes mit der begehrten Kunst ermöglicht, ist der heimliche Fluchtpunkt der Poetik des *Marmorbildes*, jenes Andere, aus dem die museal sublimierte Abwehr absoluter poetischer Täuschung ihre künstlerische Berechtigung erst bezieht, und das deshalb in der Gestalt der dämonischen Schönen des Marmorbildes auch und gerade durch Florios Flucht vor ihr die stete Wiederkehr des Verdrängten verheißt.

In diesem Sinne bleibt die *Zauberei* auch und gerade in der so nachdrücklich ausgestellten Konstruiertheit des Begehrens erhalten, die die glatte Oberfläche des Textes *Das Marmorbild* faktisch unter Inkaufnahme einer der *Zauberei im Herbst* zutiefst fremden Fragmentarisierung der darin entworfenen epischen Wirklichkeit erzeugt: Wenn in der *Zauberei* der semantisch wie syntaktisch vollzogene Interrup-

⁴¹ Ebd., S. 418.

tus des erotischen Diskurses eine rhetorische Figur ist, die faktisch dessen Integrität unterstreicht, dann ist der Interruptus im *Marmorbild* Strukturprinzip eines Erzählens, das Brüche produziert, um die sekundäre Integrität einer selbst zur Kritik nicht fähigen Unschuld zu plausibilisieren. Der Preis für dieses Verfahren ist der Verzicht auf die Integrität des schöpferischen Blicks selbst, ein Preis, dessen Wirkung das *Marmorbild* in einer ganzen Serie performativer Widersprüche aufrechnet, angefangen vom angeblich Unmerklichen der Bildverwandlung, das nur allzu merklich ist, bis hin zur Selbstbezüglichkeit von Florios Verlobung mit Bianka.

Dabei repräsentiert aber umgekehrt auch die *Zauberei im Herbst* weder auf der Handlungs- noch auf der erzähltechnischen Ebene keineswegs einfach den schlechthin integren schöpferischen Blick. Nimmt man den Subtext ernst, den die Allegorese des Entwurfsfragments *Roman: Marien Sehnsucht* der Entstehungsgeschichte beider Texte eingeschrieben hat, so ist das Vor-Bild auch der Marienfigur, als die Bianka die Dämonie der Venus überwindet, die ungeschiedene Dämonie der Kunst selbst, eine Dämonie, die sich in dieser ursprünglichen Form nicht in heidnisch-sexuelle und marianisch reine Elemente zerlegen lässt, sondern die vielmehr eine solche Zerlegung in die Verantwortung des Poeten selbst überträgt. Das bedeutet, dass *Die Zauberei im Herbst* und *Das Marmorbild* beide zumindest insofern denselben Status einer verlorenen Unschuld repräsentieren, als beide Erzählungen Worte in dem ‚Rufen‘ vorsprachlicher Kunst zur Unterscheidung bringen; die eine, indem sie die Idee der Kunst als „wirkliche Geliebte“ in das Bild einer wirklichen Liebesbeziehung überführt, die andere, indem sie die pathologische Komponente dieser Überführung auf das krisenhafte Durchgangsstadium eines individuellen Entwicklungsprozesses, dadurch aber zugleich auch die „wirkliche Geliebte“, auf die leblose Steinform eines Ausstellungsstückes reduziert.

Aus dieser Perspektive gelesen ist das *Marmorbild* nicht so sehr ein Gegenentwurf zur *Zauberei im Herbst* als vielmehr die konsequente Radikalisierung eines Sündenfalls, der sich an der Kunst in dem Moment, in dem sie als Literatur realisiert wird, unausweichlich vollzieht: Die *Zauberei* ist „Täuschung“ auch in dem Sinne, in dem sie ihr artifizielles Wesen zu verbergen sucht, um sich solcherart jene Unschuld anzueignen, durch die die Kunst erst ‚wirklich zur Geliebten‘ wird. Diese Unschuld ist aber, wie die Verwirklichung der Geliebten Kunst im Text, selbst literarische Fiktion und als solche nicht weniger konstruiert als das *Marmorbild* – und schon die *Zauberei* weiß auch um diesen Konstruktcharakter: Der Wahnsinn, in dem sie Raimunds Geschichte enden lässt, bringt zwar die magische Ungeschiedenheit vorschriftlicher Kunsterfahrung zurück, findet sich damit aber in einer Systemfalle, in der nicht nur Raimund, sondern mit der Legitimität des Mediums Sprache auch die Basis für die sekundäre ästhetische Performanz poetischen Schreibens unrettbar „verloren“⁴² ist.

Eichendorffs Entscheidung, den Stoff, der den beiden Erzählungen zugrunde liegt, nicht im Register der poetischen Täuschung in ein publikationstaugliches Arte-

⁴² Vgl. den Schluss von der *Zauberei im Walde*: „[...] – und im Wahnsinn verloren ging der arme Raimund den Klängen nach in den Wald hinein und ward niemals mehr wiedergesehen (Joseph von Eichendorff, *Die Zauberei im Walde*. In: A.a.O., [Anm. 15], S. 27).

fakt zu überführen, sondern in demjenigen einer selbst ästhetisch hochaufgeladenen Dekonstruktion solcher Täuschung, ist damit eine Entscheidung für einen Kunstbegriff, der die erzählerische Zauberei der *Zauberei* instrumentalisiert. Wenn die *Zauberei*, wie Klaus Köhnke festgestellt hat, in ihrer programmatischen Ambiguität eine „Kritik der Poesie durch Poesie“⁴³ formuliert, dann formuliert das *Marmorbild* eine Kritik dieser Kritik, derzufolge die Entscheidung gegen das Darstellungsregister der *Zauberei im Herbst* dieses weder nostalgisch überhöht noch zynisch diskreditiert. Für die beiden Texte gilt vielmehr dieselbe Logik, die dem Fragment *Roman: Marien Sehnsucht* zufolge für heidnisch-sinnliche und marianisch-reine Weiblichkeit gilt: Beide sind von der Idee aus gearbeitet, dass die Kritik zentrales Paradigma eines ästhetischen, ja sogar jede ästhetische Performanz ultimativ bedingender Modus literarischen Schreibens ist – eines Schreibens mithin, das seine poetische Qualität daraus bezieht, unter den Bedingungen des zu Unterscheidungen zwingenden Mediums Sprache die Erinnerung an das vor-sprachliche Wesen der Kunst zu bewahren.

Was Florio in den „lebensgroßen Historien von ausnehmender Frische“⁴⁴ der im Schloss hängenden Tapisserien als Konterfei der schönen Dame identifiziert, lässt sich deshalb poetologisch im Vergleich der beiden Erzählungen als Allegorie jenes Darstellungsregisters lesen, das der *Zauberei* die Lebensfrische eines rezeptionsästhetisch konsequent durchgehaltenen Identifikationsmusters verleiht. Die Dame, als die die Venusfigur des *Marmorbildes* dem dilettierenden Florio begegnet, wäre dann eine Wiedergängerin nicht des heidnischen Sexus auf der anderen Seite christlich-abendländischer Glaubensordnungen, sondern der Strahlkraft, die das Erzählen von einer solchen Wiedergängerin innerhalb dieser Ordnungen zu entfalten vermag – ein Erzählen, das selbst pathologischer Natur sein mag, das aber gleichwohl Quellgrund auch derjenigen Poetik der Selbstreflexion ist, mit der die Moderne zum selben Zeitpunkt, zu dem sie nach der Sicherheit von in Stein gehauenen Kunstprogrammatiken strebt, sich der Historizität ihrer ästhetischen Verfahren bewusst zu werden beginnt: Macht die Magie der monoperspektivisch geführten Wahrnehmungsverwandlung als *Zauberei im Herbst* die Kunst zur „wirklichen Geliebten“, so hebt Eichendorff im *Marmorbild* die Kunst aus der Vergänglichkeit solcher Erzählperformanz heraus und verwandelt sie in ein virtuell zeitloses literarisches Bildprogramm, freilich im vollen Bewusstsein dessen, dass das frühlingshafte Mai-Land, in das die Verlobten am Ende aufbrechen, faktisch – immerhin hat die erzählte Zeit des *Marmorbildes*, wie mehrfach erwähnt wird, im Sommer begonnen – den Herbst der ‚wirklichen‘ Zauberei bedeutet.

⁴³ Klaus Köhnke, Rezension der Poesie durch Poesie: *Die Zauberei im Herbst*. In: Ders., Hieroglyphenschrift. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen. Sigmaringen 1986 (Aurora Buchreihe 5), S. 38-54. Hier: S. 48.

⁴⁴ Joseph von Eichendorff, Das Marmorbild. In: A.a.O., [Anm. 16], S. 418.