

Ágnes Héger (Budapest)

## Treffpunkte von Kunst und Leben

### Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* in intertextuellem Licht

Seit der Wende des 18. Jahrhunderts wird in der europäischen Ästhetik ein zentrales Thema jeglicher Kunstauffassung, das Verhältnis von Kunst und Leben neu aufgegriffen. Auf die Frage reflektiert man nicht nur in den Ästhetiken, sie erscheint direkt in der Kunst: In den Werken wird über künstlerische Probleme, Texte, Musik und Malerei diskutiert — man denke nur an den von Shakespeares *Hamlet* schwärmenden Wilhelm Meister. Mit dem Anknüpfen an die Kunstthematik schreibt sich die *Taugenichts*-Erzählung in die Reihe der zeitgenössischen Werke ein.<sup>1</sup> Eichendorff arbeitet aber schon mit der Skepsis der Spätromantik. Die Gültigkeit und Ernsthaftigkeit der Kunst werden immer wieder in Frage gestellt, sowohl als Lebensalternative der belesebenen Adligen als auch als möglicher Weg zur Welterkenntnis. Das Streben des Protagonisten, eine adäquate Weltinterpretation aufzubauen und die Identität der Personen zu bestimmen, mündet in eine ständige Fehlinterpretation. Was der Taugenichts für Realität hält, erweist sich als Fiktion: Es ist entweder seine eigene gedankliche Kreation oder das Produkt der ihn umgebenden, die künstlerischen Vorformen nicht besonders originell nachahmenden Personen. Die Figuren erleben ihre Welt nicht auf die gleiche Art. Sie verfügen über unterschiedliche Lese- und Kulturerebnisse, demzufolge unterschiedliche Erwartungshorizonte; so bildet sich jeder auf seine eigene Weise ein System von Stereotypen: Was für den sich als Märchenheld wahrnehmenden Taugenichts die martialischen Räuber bedeuten, das verwirklichen die Adligen mit romanhaften Aktionen (Entführung, Verkleidung, Rollenspiel). Fiktionalität ist aber mit der Kunst/Literatur nicht identisch, die Produktion einer nicht-realen Situation bedeutet nicht automatisch einen künstlerischen Schaffensakt. Der Taugenichts ist kein Dichter und den Spielereien der deutschen und italienischen Herrschaften kann man auch mit Wohlwollen keinen hohen ästhetischen Wert beimessen. Die vorliegende Arbeit behandelt die Frage, wie sich das Leben zur Praxis der Kunst verhält, was für Einstellungen die Figuren zur Kunst haben. Aus Platzgründen wird hier keine vollständige Textanalyse angestrebt, es werden nur die prägnantesten Beispiele hervorgehoben, die die Kunstproblematik explizit zum Thema machen.<sup>2</sup>

1 Goethes *Wilhelm Meister*, Tiecks *Franz Sternbald*, Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* und Werke von Hoffmann oder Jean Paul sind die wichtigsten — oder meist erwähnten — Orientierungspunkte.

2 Dieser Beitrag ist die gekürzte Variante einer umfassenden Textanalyse.

Mit dem *Taugenichts* haben sich Dutzende von Studien aus den verschiedensten Aspekten auseinandergesetzt. Zur oben skizzierten Fragestellung erweist sich die Intertextualität als ein geeignetes Mittel des Herangehens. Sie unterscheidet sich von der Quellenforschung der Philologie in der Annäherungsweise: Die letztere ist vom Wesen her produktionsästhetisch orientiert, während sich die Intertextualität als „kommunikativ-semiotisches Phänomen“ vor allem auf die **Rezeption** und auf die **Funktion der Elemente im neuen Kontext** konzentriert.<sup>3</sup> Aus dem Angebot der zahlreichen Formulierungen eignet sich hier ein relativ enger aber gut operationalisierbarer Intertextualitätsbegriff, etwa nach Broich: Intertextualität liegt vor, „wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt“. Intertextualität setzt also „das Gelingen eines ganz bestimmten Kommunikationsprozesses voraus“. <sup>4</sup> (Unter „Text“ werden nicht unbedingt verbale Phänomene verstanden, Werke anderer Kunstarten wie Musik und Malerei sind auch Gegenstände der Untersuchungen.) Mit Broichs Unterscheidung von äußerem und innerem Kommunikationssystem lassen sich die nur an den Leser gerichtete Intertextualität bzw. Markierung und die auch für die Figuren wahrnehmbare auseinanderhalten. Im folgenden bezeichne ich die drei Glieder der intertextuellen Bezugnahme mit den Termini von Jörg Helbig. Der alludierte Text wird **Referenztext**, die alludierende Eichendorff-Erzählung **Text** genannt und das Bindeglied, „ein im präsenten Text lokalisierbares Zeichen“, das synekdochisch die Referenz manifestiert, **Einschreibung**.<sup>5</sup> Die Bestimmung der Markierungsarten erfolgt auch nach seinen Vorschlägen. Da in der Fachliteratur kein Konsens über die Termini **Zitat**, **Allusion**, **Paraphrase** usw. besteht, bezeichne ich die wortwörtliche, syntaktisch un- oder leicht veränderte Einschreibung **Zitat**, für die übrigen Fälle benutze ich **Allusion** oder **Anspielung**. Ziel der Identifizierung der Referenzen ist es, die Intertextualität als neue textuelle, sinnkonstituierende Qualität zu untersuchen,<sup>6</sup> also wie sich das „fremde“ Element in den neuen Kontext semantisch (z.B. affirmativ, neutral, kritisch) und

- 
- 3 HEMPFER, KLAUS W.: *Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)*. — In: TITZMANN, MICHAEL (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer 1991. S. 19.
- 4 BROICH, ULRICH: *Formen der Markierung von Intertextualität*. — In: BROICH, ULRICH; PFISTER, MANFRED (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 31.
- 5 HELBIG, JÖRG: *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1996 (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 141). S. 79.
- 6 Vgl. LACHMANN, RENATE: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

pragmatisch einfügt. Es wird untersucht, was für eine Zusatzkodierung der Text erhält und wie die Konsequenzen zum intertextuellen Verständnis des Lesers beitragen.

### Der Taugenichts als Sänger — Kritik an der Volkstümlichkeit

Das Künstlertum der Taugenichts-Figur war seit eh und je ein umstrittener Diskussionsgegenstand. Eine bipolare Aufteilung der fiktionalen Welt, in der man den Taugenichts nur einem Pol einer Opposition zuordnete, führte zu solchen zugespitzten Aussagen, nach denen er ein unabhängiges Künstlergenie wäre oder aber am Ende der Geschichte der biedermeierlich-idyllischen Welt sich anpassen würde. Sein Wesen kommt aus der Verschmelzung von zwei Existenzformen — Künstlerexistenz und Alltagsleben — zur Geltung, er schwebt zwischen der prosaischen Welt der „Trägen“ und dem freien, sorglosen Vagieren.

Seine Aktivität als Musikant läßt sich nicht bestreiten. Das Geigenspiel und das Singen erheben aber keinen künstlerischen Anspruch, „schon deshalb nicht, [...] weil sie keine Invention oder Erfindung“ sind.<sup>7</sup> Das alte Lied *Wer in die Fremde will wandern...* hat ihn ein wandernder Handwerksbursche gelehrt, und der in Rom gesungene kurze Gesang *Wenn ich ein Vöglein wär'...* ist eine Variante der ersten Strophe eines geläufigen Volksliedes, das zuerst in Herders Sammlung, dann ins *Wunderhorn* Eingang fand. Das Musizieren ist eine Gottesgabe, der Taugenichts singt aus Freude, nicht um Geld oder Anerkennung zu verdienen. Er braucht keinen Rezipienten außer sich selbst und der Natur. Gestört wird dieser harmonische Zustand, wenn er sich vor einem kunstverständigen Publikum produzieren soll, das andere, klischeehafte Vorerwartungen über seine „Kunst“ aktiviert. Ein Paradebeispiel dafür ist die Kahnfahrt-Szene am Ende des ersten Kapitels, in der wohl richtig eine Kritik an der verfehlten Haltung zur Volkskunst registriert wurde.

„[E]in Volkslied, **gesungen** vom Volk in freiem Feld und Wald, ist ein Alpenröslein auf der Alpe selbst, — die Wunderhörner sind nur Herbarien, — ist die Seele der National-Seele“.<sup>8</sup> In diesem vielzitierten Satz, in dem der bebrillte junge Herr über die Volkslieder schwärmt, sieht Köpke eine Jean Paul-Allusion; in erster Linie in der „Wortspiel-Manier“, die „in den *Flegeljahren* an[fängt], den Stil des Erzählers »Jean Paul« selbst wesentlich zu bestimmen“.<sup>9</sup> Die aus

7 MÜHLHER, ROBERT: *Die künstlerische Aufgabe und ihre Lösung in Eichendorffs Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“*. Ein Beitrag zum Verständnis des Poetischen. — In: *Aurora* 1962. Bd. 22. S. 33.

8 Da die Erstausgabe (1826) die letzte autorisierte Fassung ist, sind die Zitate aus ihrem originalgetreuen Nachdruck entnommen. EICHENDORFF, JOSEPH FREIHERR VON: *Aus dem Leben eines Taugenichts*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997 (= Bibliothek der Erstausgaben). S. 17 (Herv. im Original).

9 KÖPKE, WULF: *Eine Jean Paul-Parodie im »Taugenichts«? Bemerkungen zu Eichendorffs Jean Paul-Rezeption*. — In: *Aurora* 1981. Bd. 41. S. 175.

den *Flegeljahren* herangezogenen Zitate wie z.B. „Wirtshaus zum Wirtshaus“ mögen gewiß mit der „Seele der National-Seele“ Verwandtschaft haben, indem durch die Wiederholung das sprachliche Zeichen stark an Bedeutung verliert und zur Floskel wird. Mit Recht weist aber Eberhardt auf das Ungenügen derartiger Argumente hin, da Wortwiederholungen auch bei anderen Romantikern reichlich vorkommen.<sup>10</sup>

Die Begeisterung des Herrn für die Volkslieder ist zur Zeit der Romantik keine Überraschung. Darüber worauf sich der spöttische Ton gegenüber den Wunderhörnern genau bezieht, gehen die Meinungen auseinander. Die Sammlung von Arnim und Brentano enthält tatsächlich nicht nur Volkslieder, sondern auch Gedichte deutscher Lyriker aus dem 16. und 17. Jahrhundert, insofern wäre der Vorwurf berechtigt. Eberhardt meint aber, daß hier mit der Pluralform nicht direkt **diejenige** berühmte Liedersammlung gemeint ist, sondern daß die Kritik „gegen die folgenden epigonalen Volksliedersammlungen gerichtet“ ist.<sup>11</sup> Der Herr ist jedenfalls auf ein authentisches — und man kann vorwegnehmen: intertextuell nicht belastetes — Volkslied eingestellt. Das Lied *Wohin ich geh' und schaue ...* verwirklicht aber die an es geknüpften Hoffnungen nicht, es spielt auf Walthers Minnelied *Nemt, frowe, disen kranz'...* und auf Millers Gedicht *Der Gärtner* an. (Das letztere ist auch ein Auszug des Romans *Siegwart*.) Der Gesang vereinigt formal-metrisch und inhaltlich die Charakterzüge der beiden Referenztexte, und wird als Ganzes ins Gewebe des Prosatextes eingefügt.

Die auffälligste Ähnlichkeit ruft die letzte Zeile hervor („Und grab' mir bald mein Grab“),<sup>12</sup> die fast wortwörtlich die Millersche Textstelle (die allerletzte Zeile „So grab' ich mir ein Grab“)<sup>13</sup> wiederholt. Das Textende enthält eine intertextuelle „Pointe“, die als Aufmerksamkeitsfokus dienend die Bezugnahme implizit markiert.<sup>14</sup> Die Situation der als Gärtner angestellten Liebenden evoziert mehrere Parallelen, aber auch kardinale Unterschiede, so braucht man zum Vergleich nicht nur das Gedicht von Miller, sondern auch sein Umfeld im Roman. Millers Gärtner wendet sich mit der Verbform in der zweiten Person Singular direkt an seine Geliebte: „Ey du, mein Gärtnermädchen, / Soll ich dich nimmer sehn?“<sup>15</sup> Aus dem Romankontext gelesen ist eindeutig, daß die unmittelbare Anrede zwar der Gegenseitigkeit der Liebe entspricht, nicht aber der gesellschaftlichen Lage der Protagonisten. Siegwart singt dieses selbstgedichtete (!) Lied im Kloster zu Marienfeld, wo Mariane als Nonne lebt, nachdem sie sich geweigert hat, einen anderen zu heiraten. Siegwart gerät oft in eine ähnliche Situation wie

10 EBERHARDT, OTTO: *Kritik an Loeben in Eichendorffs 'Taugenichts'*. — In: *Aurora* 1992. Bd. 52. S. 101-110.

11 EBERHARDT: A.a.O. S. 103.

12 EICHENDORFF: *Taugenichts*. S.18.

13 MILLER, JOHANN MARTIN: *Siegwart. Eine Klostergeschichte*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1776. Stuttgart: Metzler 1971 (= Deutsche Neudrucke). S. 1005.

14 Vgl. HELBIG: A.a.O. S. 105 f.

15 MILLER: *Siegwart*. S. 1005.

der *Taugenichts*, da er Mariane nur durchs Fenster oder den Schleier erblicken kann. Der Schleier bedeckt aber in der Nacht der Entführung nicht die Geliebte. Wegen Identitätsproblemen erlebt Siegwart ebenso eine Enttäuschung, wie sie dem *Taugenichts* häufig zuteil wird. Desto interessanter ist die Redeweise der Gedichte: Siegwart, den von Mariane eine reale gesellschaftliche Distanz trennt, wählt diese direkte Form, während der vom *Taugenichts* vermutete und den Text bis zum Ausgang im Schweben haltende Standesunterschied nicht existiert. Das Einbeziehen des Miller-Romans hat trotz der Ähnlichkeiten eine dominant sinnkontrastierende Funktion. Das Gärtnerlied ist im *Siegwart* ein bewußt eingesetztes Zeichen über die Anwesenheit des die Entführung vorbereitenden Geliebten. Vom *Taugenichts* sind jegliche Spekulationen fern, freiwillig hätte er das Lied nicht vorgetragen. Zu radikalen praktischen Schritten kann er sich nicht entscheiden, die Situation wirft ein Licht auf sein träumerisches Wesen und auf seine Handlungsmöglichkeiten. Damit aber auch die Erzählung das Stereotyp der Entführung nicht entbehrt, wird die echte Gräfin entführt, was den Kontrast zwischen dem Verhalten des *Taugenichts* und dem der Romanhelden nachspielenden Adligen ironisch zuspitzt. (Für Flora und Leonhard, deren Geschichte dem Schema des Abenteuerromans entspricht, ist die Fähigkeit zur Invention ebenso wenig charakteristisch wie für den Protagonisten.)

Die affirmative Anwesenheit des Waltherschen Minneliedes erstreckt sich von kleineren lexikalischen und bildlichen Gemeinsamkeiten bis auf die Anlage der Sprechsituation. Das lyrische Ich redet bei Walther mit „frowe“ eine „wol getâne maget“ an,<sup>16</sup> die die Bezeichnung wie ein echtes Edelfräulein entgegennimmt und die Liebe erwidert. Daß der glückliche Vorfall nur ein Traum war, stellt sich erst in der vorletzten Strophe heraus, danach ist der Sprecher auf der Suche nach der Liebe. (Auf eine ähnliche Weise ist die *Taugenichts*-Geschichte eine Ausbreitung der kindlichen Traumwelt, der die idealen Urbilder der Liebe und der Stadt schon innewohnen.) Die Ausgangssituation des Minneliedes, das Winden der Blumenkränze bietet dem *Taugenichts* die Möglichkeit zur Begegnung. Ihm ist aber die Geste des Überreichens noch untersagt; erst im nächsten Kapitel kann er der Geliebten jeden Tag einen Blumenstrauß hinterlassen und sie unter vier Augen ansprechen: „Schönste gnädige **Frau**, **nehmt** auch noch **diesen Blumenstrauß** von mir, und alle Blumen aus meinem Garten und alles was ich habe“<sup>17</sup> [Herv. Á.H.]. Die bei Walther dargestellte Situation erfolgt rückweisend, was vielleicht dem auf dem Kahn gesungenen Lied zu verdanken ist. Die Textkohärenz entfaltet sich retardierend aber um so wirkungsvoller. Es läßt sich trotzdem nicht sagen, daß die entdeckte Referenz die Beziehung zwischen Aurelie und dem *Taugenichts* erhellen würde. Erst das Schlußkapitel bestätigt vollkommen die Niedere-Minne-Lesart der Waltherschen Anspielung, die

16 BÖHM, HANS (Hg.): *Die Gedichte Walthers von der Vogelweide*. 3. Aufl. Berlin: Walter de Gruyter 1964. S. 115.

17 EICHENDORFF: *Taugenichts*. S. 23.

Situation oszilliert in den ersten zwei Kapiteln zwischen hoher und niederer Minne. Noch dazu wird diese Referenz mit dem Romanauszug kontaminiert, der die Vermutung über die Unerreichbarkeit verstärkt. Dem Leser ist noch nicht klar, welche Konnotationen der Einschreibungen hervorgehoben oder ausgeblendet werden sollen und wie sie einander modifizieren.

Die Transparenz der intertextuellen Vorlagen gliedert das Lied gleichzeitig auch in die Problematik Kunst-Natur ein. Der Taugenichts konstatiert die pragmatische Seite der Bezugnahme folgendermaßen:

Wir stießen ans Land, die Herrschaften stiegen alle aus, viele von den jungen Herren hatten mich, **ich bemerkt' es wohl**, während ich sang mit listigen Mienen und Flüstern verspottet vor den Damen. Der Herr mit der Brille faßte mich im Weggehen bey der Hand und sagte mir, ich weiß selbst nicht mehr was, die ältere von meinen Damen sah mich sehr freundlich an.<sup>18</sup> (Herv. Á.H.)

Der eigentlichen Meinung der Herrschaften kann man als Leser nicht nachgehen, da die spezifische Ich-Erzählweise, die Zweifelhaftigkeit der Wahrnehmungen nur eine beschränkte Einsicht ermöglichen. Daß der Taugenichts listige Mienen und ihn verspottendes Flüstern wahrnimmt, könnte der ihn manchmal erreichenden Wehmut zugeschrieben werden. Es läßt sich aber annehmen, daß das Lied die rezeptive Haltung der Herren verfehlt hat, vom Taugenichts wurde ja ein echtes Volkslied erwartet. Es kann vorkommen, daß die damals berühmten Referenztexte **erkannt** wurden, und der Dialog der Texte nicht nur beim Lesen zustande kam, sondern schon im inneren Kommunikationssystem. Man erfährt nicht, ob das Publikum das Lied als „gesunkenes Kulturgut“ beurteilt hat oder nicht; es wird allerdings klar, daß der Taugenichts weder ein Naturbursche noch Künstler ist, sondern eine Zwischenposition einnimmt. Das öffentliche Singen hat mehrere praktische Folgen für ihn. Man ernennt ihn zum Einnehmer, in der Nacht der Maskerade wird aber von ihm ein Blumenstrauß für die ältere Gräfin (Gärtnerin) bestellt. Von hier an scheinen die Herren seine Einfältigkeit bewußt zu mißbrauchen und mit den Rollen zu manipulieren. Die Kritik an der Mode der Volkstümlichkeit und an der übersteigerten romantischen Reflexivität funktioniert wenigstens erfolgreich.

### **Dilettantismus vs. Kunst — eine „Kumulation von Defekten“<sup>19</sup>**

In den Italien-Szenen erreicht die Erzählung den Höhepunkt ihrer Komplexität. Hoffnung und Enttäuschung, Versuchung und Heiligtum, Traum und Verwirklichung kulminieren in den Ereignissen, und zwar im Rahmen der Kunstproblema-

18 A.a.O. S. 18.

19 WALTER-SCHNEIDER, MARGRET; HASLER, MARTINA: *Die Kunst in Rom. Zum 7. und 8. Kapitel von Eichendorffs Erzählung »Aus dem Leben eines Taugenichts«*. — In: *Aurora* 1985. Bd. 45. S. 50.

Italien übte auf die Deutschen schon im 18. Jahrhundert eine große Anziehungskraft aus. In der Zeit der Romantik galt das Interesse der Malerei der Renaissance, die zum Vorbild der deutschen Malerkolonie, der sog. Nazarener wurde. Das Maler-Thema drang in die Literatur schnell ein, Eichendorffs Text kann mit einer Reihe von Vorfahren rechnen wie Tieck, Dorothea Schlegel usw. Was aber den *Taugenichts* von den thematisch ähnlichen Romanen grundsätzlich unterscheidet, liegt in der Behandlung der Kunst als Tätigkeit. Das von Franz Sternbald erkannte künstlerische Problem, daß die Sehnsucht nach dem Vollkommenen und die Erfüllung sich nicht in Einklang bringen lassen und das Finden der Geliebten dem Schaffen ein Ende setzt, ist zugleich das Problem des Romans, Tiecks und der Romantik im allgemeinen. Da der *Taugenichts* kein Künstler ist, bleibt ihm die tragische Erkenntnis der Unmöglichkeit erspart. Das *Taugenichtstum* erschöpft sich darin, daß er sich ein bißchen herumtreibt, „um die Welt zu sehn“.<sup>20</sup> Ein Künstler will dagegen das Perzipierte auch abmalen, Aurelie in einem Kunstwerk verewigen oder dem Hirtenknaben den Kopf des *Taugenichts* aufsetzen. Aus der konfusen Rede des Malers Eckbrecht entfaltet sich aber auch für das Genie die Gefahr eines bürgerlich-kleinlichen Lebens. Aus diesem Gesichtspunkt kommt die Gegenwart lächerlich idealistisch vor.

Rom [...] hat Eichendorff mit aller Deutlichkeit gekennzeichnet als die Welt der Kunst. Hier wimmelt es nur so von Malern, Sängerinnen, Musikern, die ihre Kunst als Metier betreiben, die verlangen, daß das Publikum ihr mit Respekt begegne, und die erst noch über eben diese Kunst philosophieren. Aber es ist nicht die Kunst schlechthin, sondern lediglich eine spezielle Spielart derselben, die in Rom zu Hause ist.<sup>21</sup>

Der Spott über den Dilettantismus kommt in der berühmten Tableau-Szene am intensivsten zum Vorschein, die Paulsen für eine aus Materialnot flüchtig in den Text verarbeitete Stelle hält, „an der die Kritik recht hilflos herumgerätselt hat“.<sup>22</sup> Sie wurde gewöhnlich als eine Huldigung Hoffmanns interpretiert, die aber schlecht in Eichendorffs Hoffmann-Bild paßt.<sup>23</sup> Die folgenden Erwägungen unternehmen die Aufgabe, mit der Funktionsbestimmung der intertextuellen Verfahren für die Wichtigkeit dieser Episode im Text zu plädieren und die außertextuellen Fakten, die Einstellung des empirischen Autors Eichendorff zu Hoffmann auszugrenzen.

Diese Textstelle ist ein Musterbeispiel des **Medienwechsels** — einer Art der Versetzung, wo die Transponierung zwischen verschiedenen Zeichensystemen

20 EICHENDORFF: *Taugenichts*. S. 84.

21 WALTER-SCHNEIDER; HASLER: A.a.O. S. 50.

22 PAULSEN, WOLFGANG: *Eichendorff und sein Taugenichts. Die innere Problematik des Dichters in seinem Werk*. Bern: A. Francke Ab 1976. S. 97.

23 A.a.O. S. 110.

vor sich geht.<sup>24</sup> Vom ersten Referenzwerk ausgehend lassen sich die Folgetexte stufenweise aus dem Aspekt untersuchen, inwiefern sie die vorangehenden Vorlagen in ihr eigenes Textgewebe integriert haben. Auf der ersten Stufe ist das Gemälde *Gesellschaft in einer italienischen Locanda* von Johann Erdmann Hummel zu finden, das 1814 in Berlin ausgestellt wurde. Das Bild ist an sich interessant, indem es eine musizierende Gesellschaft darstellt, und so eine akustisch wahrnehmbare, sich in der Dimension der Zeit ausstreckende Erscheinung visuell und raumbunden, in einen Augenblick verdichtet, noch dazu die Kunst thematisiert. Die Kontrastierung zweier semiotischer Systeme wird auf der zweiten Stufe durch die Fiktionalisierung in Hoffmanns *Fermate* mit dem dritten (verbalen) System erweitert und zugleich motiviert:

[E]ine derartige **Momentaufnahme** verträgt sich schlecht mit dem sie tragenden Medium und mit der **Dauer** der Bildbetrachtung. Indem Hoffmann die *Gesellschaft in einer italienischen Lokanda* durch den Titel und den Inhalt seiner Erzählung als Darstellung einer **Fermate** umdeutet, rechtfertigt er die seltsame Bewegungslosigkeit der dargestellten Gestalten.<sup>25</sup> (Herv. im Original)

Die Novelle wurde nach der Erstveröffentlichung in Fouqués *Frauentaschenbuch* unter die Serapiontischen Erzählungen aufgenommen, und damit ergab sich die Möglichkeit, das Thema Kunst/Realität schon im Rahmen aufzugreifen. Theodor, den das Hummelsche Bild zum Erzählen anregt, schafft letzten Endes eine Fiktion, obwohl ihm dabei „Rückerinnerungen“ aus seinem früheren Leben aufgehen<sup>26</sup> und der Protagonist ebenso Theodor heißt. (Diese Stufe der Fiktionalisierung kommt im *Taugenichts* markiert nicht vor, sie läßt sich aber mitverstehen.) So entsteht ein ständiges Spiel zwischen Fiktion und Realität. Sogar Eduard, der nur als Betrachter vor dem Bild steht, nimmt diese Ambiguität wahr: „Es ist offenbar karikiert im höhern Sinn“, trotzdem tritt ihm „das Ganze ins wirkliche rege Leben“.<sup>27</sup> Der beste Ausdruck für die Wirkung des Gemäldes ist das „lebendige Bild“,<sup>28</sup> was m.E. den Anlaß zum Tableau im *Taugenichts* geliefert hat.

Die Transponierung vom piktoralen zum verbalen semiotischen System impliziert unausweichlich den Akt einer Interpretation; nicht einmal die vom Erzähler Theodor gebotene Darstellung kann eine rein beschreibende, objektive sein, besonders bei der Behandlung der Figuren. „Um so mehr ist ihm [dem Ab-

24 Vgl. BROICH, ULRICH: *Zu den Versetzungsformen der Intertextualität*. — In: BROICH; PFISTER (Hg.): A.a.O. S. 135-137.

25 DIETERLE, BERNARD: *Erzählte Bilder. Zum narrativen Umgang mit Gemälden*. Marburg: Hitzeroth 1988. S. 69.

26 HOFFMANN, ERNST THEODOR AMADEUS: *Die Fermate*. — In: Ders.: *Die Serapionsbrüder*. Bd. 1. Berlin; Weimar: Aufbau 1985. S. 68.

27 A.a.O. S. 69.

28 A.a.O. S. 70.

baten] der geschäftige Wirt fatal, der den bestellten Wein gerade jetzt im wichtigsten höchsten Moment herbeiträgt.“<sup>29</sup> Das Bild genauer betrachtend kann man mit Börsch-Supan übereinstimmen: „In Wahrheit bringt der Wirt nicht den Wein, er geht mit seiner eher leeren als vollen Flasche nach rechts weg, schaut ebenso gebannt wie der Abbate auf die Sängerin und scheint mitzudirigieren.“<sup>30</sup> Trotz aller Bemühungen ist es eben der Abbate selbst, der voreilig in der *Fermate* niederschlägt und der Sängerin den Trillo abschneidet. Die Komik der Situation basiert zum großen Teil auf der Kontrastierung seiner Hingabe am Textanfang und seines Fehlers am Ende. Im *Taugenichts* findet sich das Gegenteil der Hoffmannschen Situation: Ein **von außen her** wirkendes Ereignis, das Einrennen von zwei am künstlichen/künstlerischen Augenblick nicht beteiligten Personen untersagt dem Publikum die Unterhaltung. „Der erschrockene Musikdirektor blieb mit seinem aufgehobenen Stabe wie ein versteinertes Zauberer stehen, obgleich die Sängerin schon längst den langen Triller plötzlich abgeschnappt hatte, und zornig aufgestanden war.“<sup>31</sup> Der Mann, der alles zu bestimmen glaubt, wird selbst zum Opfer der Zauberei und erstarrt tatsächlich wie ein Bild.

Dieses Moment erhält seine Bedeutung im folgenden Zuruf:

Barbar! [...] Du rennst da mitten in das sinnreiche Tableau von der schönen Beschreibung hinein, welche der selige Hoffmann, Seite 347 des „Frauentaschenbuchs für 1816“, von dem schönsten Hummelschen Bilde giebt, das im Herbst 1814 auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen war!<sup>32</sup>

Eine genauere Angabe der Vorlagen könnte man nicht geben. Die explizite Markierung, die Identifizierung des Referenztextes ist nicht nur für den Leser ein Signal, sondern ist innerhalb der Fiktion (direkt an den Maler, indirekt an den *Taugenichts* gerichtet) eine Intention, das Gesehene als Kunst aufzufassen. Die übertrieben detaillierte Markierung erfüllt mehrere Funktionen. Sie drückt eine Bürgschaft, sogar eine Prahlucht aus: „Wir haben eine enge Beziehung zur zeitgenössischen Kunst.“ Die Gesellschaft könnte sich einfach nur auf das Hummelsche Bild berufen. Mit dem Einbeziehen der *Fermate* entfaltet sich der spielerische Charakter der intertextuellen Verschachtelung: Daß die Gesellschaft **direkt nach dem literarischen Vorbild** gearbeitet hat, impliziert an sich das **Moment der Störung**; sie sollte kein unerwartetes Ereignis sein, da sie schon der Vorlage immanent ist. Wenn die Störung trotzdem als unerwartet

29 A.a.O. S. 69.

30 BÖRSCH-SUPAN, HELMUT: *Die bildenden Künste — nur ein Dialekt der Poesie? Eichendorff und die Malerei seiner Zeit.* — In: KESSLER, MICHAEL; KOOPMANN, HELMUT (Hg.): *Eichendorffs Modernität.* Tübingen: Stauffenburg 1989 (= Stauffenburg-Colloquium 9). S. 22.

31 EICHENDORFF: *Taugenichts.* S. 92.

32 Ebd.

empfunden wird, liegt es am oben erwähnten Unterschied. Der Musikdirektor braucht nicht, selbst den Triller zu unrechter Zeit niederzuschlagen, er begeht einen unausweichlichen, realen Fehler. Es stellt sich natürlich die Frage, ob auch der Fehler der Novelle gemäß ins Tableau hineinkomponiert worden wäre, wenn der Maler nicht hineingestürzt wäre.

Was die übrigen Details anbelangt, haben die Dilettanten die *Fermate* sehr getreu nachgeahmt. Da alles vom Taugenichts mit verbalen Mitteln wiedergegeben ist, signalisiert die Wortwahl (das Zitat) des Ich-Erzählers die affirmative Integration der Hoffmannschen Novelle in den Text:

<i>Fermate</i>	<i>Taugenichts</i>
„üppig verwachsene Laube“	„in einer großen, grünverwachsenen Laube“
„mit Wein und Früchten besetzter Tisch“	„Weinflaschen und Früchte, womit der Tisch [...] besetzt war“
„zwei italienische Frauen einander gegenüberstehend“	„zwei schöne Frauen [...] einander gegenüber“
„die eine singt, die andere spielt Chitarra“	„Die eine sang, die andere spielte Gitarre“
„zwischen beiden hinterwärts stehend ein Abbate“	„Zwischen beiden hinter dem Tische stand ein freundlicher Mann“
„Mit aufgehobener Battuta paßt er auf den Moment“	„mit aufgehobenem Stäbchen auf den Augenblick paßte“
„mit himmelwärts gerichtetem Blick“ <sup>33</sup>	„zum Himmel gerichteten Augen“ <sup>34</sup>

Die Akteure im *Taugenichts* scheinen von der Ironie des Hoffmannschen Textes, von der kritischen Beurteilung der Kunst der Schwester keine Notiz zu nehmen, so werden sie durch die sklavische Nachahmung selbst lächerlich. Eichendorff treibt die Komik bis an die möglichen Grenzen: Der „lustige Kenner von den Künsten“, der Musikdirektor nennt das spannungslösende Geigenspiel des Taugenichts ein „ländliches Divertissement“ und fängt darauf an „außerordentlich künstlich zu tanzen“.<sup>35</sup> Die Gesellschaft ist von der Kunst einfach nicht abzubringen. Die vernichtende Kritik richtet sich aber nicht direkt gegen die Vorlagen, sondern gegen die „falsche“ Rezeption bestimmter Rezipientengruppen<sup>36</sup> den Dilettantismus. Der Taugenichts findet sich mit solcher unnatürlichen „Kunst“ nicht ab, und der die Tableaus verachtende Eckbrecht kann für ihn mit dem Genie-Gedanken keine Alternative bieten. Nach dem gescheiterten Rendezvous mit der italienischen Gräfin kehrt er aber nur „dem falschen Italien mit seinen verrückten Malern, Pommeranzen und Kammerjungfern auf ewig den

33 HOFFMANN: *Fermate*. S. 68 f.

34 EICHENDORFF: *Taugenichts*. S. 91.

35 A.a.O. S. 94.

36 SCHULTE-MIDDELICH, BERND: *Funktionen intertextueller Textkonstitution*. — In: BROICH; PFISTER (Hg.): A.a.O. S. 220.

Rücken".<sup>37</sup> Die Haltung, daß er sich nichts anfechten läßt, bewahrt sein eigenes Italienbild bis zum Ende der Wanderung.

### Intertextualität und Erzählweise

Intertextualität ist im *Taugenichts*-Text vielfältigerweise gegenwärtig. Das künstlerische Problem der Figuren wird sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem durch intertextuelle Bezugnahmen artikuliert. Die Referenzen sind meistens ironisch in den Kontext eingefügt, es wird oft keine echte Kunst, sondern eine spielerische oder lächerliche Nachahmung betrieben. Die Gestalt des *Taugenichts* bleibt aber trotz der leichten Ironisierung liebenswürdig. Sein Musizieren tritt nie mit dem Anspruch auf, Kunst zu sein. Er erlebt seine Vorstellungen und Wahrnehmungen als Realität; die Roman- bzw. Theaterhaftigkeit und seine Märchenwelt sind nicht kompatibel.

Die bedeutungsmodifizierende Rolle der Referenzen kommt innenpragmatisch oft nicht zur Geltung, da der angenommene Rezipient den Verweis nicht kennt. Es ist schwer anzunehmen, daß der *Taugenichts* jemals Frauentaschenbücher gelesen hätte, so kann ihm die zu erwartende Störung des Tableaus verborgen bleiben. Es kann auch umgekehrt vorkommen: Im bei der Kahnfahrt gesungenen Lied war die Intertextualität wahrscheinlich nicht intendiert, es konnte aber von den Hörern so verstanden werden. Im äußeren Kommunikationssystem sollte die Intertextualität eigentlich immer funktionieren. Der Leser hat es aber nicht leicht, den semantischen Wert der erkannten Einschreibung einzuschätzen. Es ist in den aktuellen Situationen oft nicht eindeutig, wo die Integration auf der Skala ‚affirmativ-kritisch‘ ihren Platz hat. Wenigstens können die Referenzen den **Verdacht** des Rezipienten erregen, und damit den Willen, sich von der Perspektive des Ich-Erzählers zu distanzieren. Die Ahnungslosigkeit des erlebenden Ich blockiert nämlich nicht nur die Einsicht des erzählenden Ich, sondern auch die des Lesers. Der Leser wird, „weil der *Taugenichts* ein quasi-Erzähler ist, selbst in das Spiel einbezogen — wenn er nicht aufpaßt“. Er muß die Situationen „gegen das Ich lesen, durch das ihm doch erzählerische Autorität suggeriert wird“.<sup>38</sup> Die Struktur, die Intertextualität und andere Mittel lassen eine künstlerische Konstruiertheit des Textes erkennen, die keine, einem naiven Kunstbegriff entgegenkommende Lesart zuläßt. Damit erfüllt Eichendorff auch Schlegels Forderung nach einer künstlich geordneten Verwirrung.<sup>39</sup>

37 EICHENDORFF: *Taugenichts*. S. 104.

38 RODEWALD, DIERK: *Der 'Taugenichts' und das Erzählen*. — In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 1973. Bd. 92. S. 242, 238.

39 Vgl. POLHEIM, KARL; POLHEIM, KARL KONRAD: *Text und Textgeschichte des 'Taugenichts'*. Eichendorffs *Novelle von der Entstehung bis zum Ende der Schutzfrist*. Tübingen: Niemeyer 1989. S. 160.

