

JAKOB KOEMAN

Die »Walpurgisnacht« auf der »Venusinsel«

Zu einer Episode in Eichendorffs Novelle
»Eine Meerfahrt«

I.

Die um 1835/36 entstandene Novelle »Eine Meerfahrt« von Joseph Freiherrn von Eichendorff enthält eine Haupterzählung über die Entdeckungsjahre des Kapitäns Alvarez auf dem aus Valencia abgefahrenen Schiff »Fortuna« im Jahre 1540 und eine Binnenerzählung über eine frühere Seefahrt in die Neue Welt unter dem Kommando des Don Diego von Leon.¹ Dessen Neffe, der Student Don Antonio, nimmt an der späteren Expedition teil. Beide Schiffe erreichen die irgendwo in unbekannter Ferne situierte »Venusinsel«. In beiden Fällen scheitern die Eroberungsversuche an dem heftigen Widerstand der einheimischen Bevölkerung. Die Befreiung vom Joch der *conquistadores* im Jahre 1510 kostet der schönen »Königin« der Insel das Leben. Sie sprengt sich selbst und das Schiff der Spanier in die Luft. Don Diego ist der einzige Überlebende. Am dritten Tag nach dem Desaster verschlägt es ihn auf eine unbewohnte, paradiesische Insel, wo er seitdem als Klausner lebt. Dreißig Jahre später wiederholt sich die Geschichte. Die »Wilden«, die gleich nach der Landung fremder Eindringlinge in einer nächtlichen Feier Schutz bei ihrer verstorbenen Herrscherin suchen,

1 Erstausgabe: Eine Meerfahrt, in: Joseph Freiherrn von Eichendorff's sämtliche Werke, 2. Auflage, 6 Bde., Leipzig 1864, hier: Bd. 3: Novellen und erzählende Gedichte, S. 227–292. Edition: Eine Meerfahrt, in: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe, begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer, fortgeführt und hrsg. von Hermann Kunisch und Helmut Koopmann, Stuttgart, Berlin, Köln 1962–1994, Tübingen 1996–2007, Berlin und Boston 2012 ff. (zitiert als *HKA* mit Band- und Seitenangabe), hier: Bd. V/1: Erzählungen. Erster Teil. Text, hrsg. von Karl Konrad Polheim, 1998, S. 199–274. Aus dem Werk wird im folgenden mit bloßen Seitenzahlen im laufenden Text zitiert. Die Binnenerzählung ist die »Geschichte des Einsiedlers« (S. 252–270).

vertreiben nochmals eine spanische Besatzungsmacht von der Insel. Dank der Hilfe von Alma, einer jungen Frau, die sich in Antonio verliebt hat, kann die Mannschaft der ›Fortuna‹ mit knapper Not entkommen. Zwei Tage später landen die Seeleute und Alma, deren Lebenslauf zu diesem Zeitpunkt noch unklar ist, auf der ›Paradiesinsel‹. Dort stellt sich heraus, dass der Einsiedler der verschollene Don Diego und Alma die Nichte der »Königin« ist. Diego hat im christlichen Glauben seelische Ruhe gefunden. Nach einem kurzen Aufenthalt segelt die Schiffsmannschaft nach Spanien zurück. Diego bleibt auf der Insel; Antonio nimmt Alma mit sich in seine Heimat.

Eichendorffs Novelle ist als eine spätromantische, von einer überkonfessionell christlichen Ethik geprägte Kritik an der gewalttätigen Kolonisierung der nichteuropäischen Welt und der brutalen Versklavung und Ausrottung fremder Völker, insbesondere der Indianer in Mittelamerika, zu interpretieren.² Literarhistorisch lässt sich diese Erzählung über eine doppelte Seefahrt aus der Zeit nach Christoph Kolumbus (Cristóbal Colón) in die bis ins 17. Jahrhundert zurückreichende Tradition der fiktionalen exotischen Reiseliteratur einordnen.³ Auch kann sie als eine in symbolischer Sprache verfasste Darstellung des Lebens eines Menschen als einer »Meerfahrt« ins Unbekannte bzw. einer Reise ins Jenseits gedeutet werden.⁴

- 2 Einzelheiten über die benutzten Quellen, den sozialhistorischen Kontext und die poetisierende Vermittlung christlicher Glaubensinhalte in: Jakob Koeman, Die Darstellung der Welt als Paradies mit Kreuz. Zur Chiffrensprache der Natur bei Grimmelshausen, Eichendorff und Caspar David Friedrich, in: *Simpliciana* 36 (2014), S. 193–219. Die Bezeichnung ›Paradiesinsel‹ stammt vom Verfasser.
- 3 Eine kurze Übersicht mit Literaturhinweisen bietet Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart 2001, s.v. Exotische Dichtung, S. 249–250.
- 4 Zu Komposition und Allegorik der Novelle u.a.: Werner Schwan, Bildgefüge und Metaphorik in Eichendorffs Erzählung ›Eine Meerfahrt‹, in: *Sprachkunst* 2 (1971), S. 357–389; Klaus Köhnke, »Hieroglyphenschrift«. Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen, Sigmaringen 1986 (= Aurora-Buchreihe 5), Kap. 5: Zeit und Über-Zeit: ›Eine Meerfahrt‹, S. 105–132; Manfred Misch, *Tabulae Salutis*. Zu Eichendorffs ›Eine Meerfahrt‹, in: *Aurora* 51 (1991), S. 121–136.

II.

Kurz nach einer Windstille entdeckt die Mannschaft der ›Fortuna‹ irgendwo im Ozean »Land«. Es handelt sich um eine nicht auf der Seekarte eingezeichnete Insel. Weil es schon dunkelt, will man die Nacht abwarten, bevor man sich der unbekanntes Küste nähert (S. 203–205). Nach Mondaufgang glauben die Seeleute in der dunklen Nacht »Sirenen« im rauschenden Wasser zu erblicken (S. 205 f.). Alvarez steigt in »das kleine Boot« hinab, um sie zu erwischen. Antonio folgt ihm. Vorangetrieben durch die Flut rudern sie »im verwirrenden Mondlicht« durch die Brandung. Das Boot läuft auf Grund und zerschellt »in tausend Trümmer«. Der ungestüme Hauptmann klettert auf den »ersten Gipfel«, wo er das Land in Besitz nimmt und sich eine Weile ein phantastisches Leben als König ausmalt, bis er die missliche Lage einsieht (S. 206–208). Mit welchen Vorurteilen gegen fremde Kulturen die Spanier aus ihrer Heimat abgesegelt sind, wird schon vor der ersten Begegnung mit der autochthonen Bevölkerung deutlich. Die beiden Männer wagen es nicht, den zurückgebliebenen Landsleuten durch Signale ihre Position auf der unbekanntes Insel bekannt zu geben, »um das wilde Gesindel nicht gegen sich aufzustören, das vielleicht in den umherliegenden Klüften nistete« (S. 208). Um sich besser zu orientieren, besteigen sie einen höheren Berg. Die Darstellung der nächtlichen Wanderung enthält mehrere inhaltliche Parallelen zu der Wanderung zum Brocken, die Mephistopheles und Faust in der Szene ›Walpurgisnacht‹ im ersten Teil von Goethes Tragödie ›Faust‹ unternehmen.⁵ Die von Alvarez im weiteren Verlauf der Ereignisse gemachte Bemerkung »Es ist Walpurgis heut« (S. 209) ist als Signal des Autors an die Rezipienten der Novelle aufzufassen. Man vergleiche:

Da beschlossen sie endlich, einen der höhern Berggipfel zu besteigen, dort wollten sie sich erst umsehen und im schlimmsten Falle den

5 Edition: Faust. Texte, hrsg. von Albrecht Schöne, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde., Frankfurt am Main 1985–2013 (im folgenden zitiert als *FA*), I. Abt.: Sämtliche Werke, Bd. 7/1, 7. Auflage, 2007, S. 167–180: Walpurgisnacht; dazu Erläuterungen in: Bd. 7/2: Faust. Kommentare, 7. Auflage, S. 342–361. Aus dem Werk wird im folgenden im laufenden Text mit bloßen Versangaben zitiert. Vgl. die von Schöne vorgeschlagene Bühnenfassung ›Walpurgisnacht. Harzgebirg‹ in: *FA* I 7/1, S. 737–754.

Morgen abwarten. Als sie nun aber in solchen Gedanken immer tiefer in das Gebirge hineingingen, kam ihnen nach und nach alles gar seltsam vor. Der Mondschein beleuchtete wunderbar Wälder, Berge und Klüften, zuweilen hörten sie Quellen aufrauschen, dann wieder tiefe weite Thäler, wo hohe Blumen und Palmen wie in Träumen standen. Fremde Rehe grasten auf einem einsamen Bergeshange, die reckten scheu die langen schlanken Hälse empor, dann flogen sie pfeilschnell durch die Nacht, daß es noch weit zwischen den stillen Felswänden donnerte. (S. 208)

FAUST

[...]

Im Labyrinth der Täler hinzuschleichen,
Dann diesen Felsen zu ersteigen,
Von dem der Quell sich ewig sprudelnd stürzt,
Das ist die Lust, die solche Pfade würtzt!

[...]

MEPHISTOPHELES

[...]

Wie traurig steigt die unvollkommne Scheibe
Des roten Monds mit später Glut heran,
Und leuchtet schlecht, daß man bei jedem Schritte
Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!

(V. 3841–3844, 3851–3854)

Eichendorff konstruiert mit romantischen Stilmitteln eine unheimliche nächtliche Atmosphäre.⁶ Nur die Palmen passen noch zu einer exotischen Landschaft. Je tiefer Alvarez und Antonio ins Gebirge hineingehen, desto mehr verwandelt sich die Natur in eine magische Welt. Das stimmt mit dem Inhalt von Goethes Text überein. Es lässt sich hier keine unmittelbare Bezugnahme auf die Szene ›Walpurgisnacht‹ nachweisen. Wohl aber enthält die oben zitierte Stelle aus der ›Meerfahrt‹ bestimmte Anklänge an den Passus über den orkanhaften, die Natur zerstörenden Anflug der Hexen zum Brocken.⁷ »Fremde Rehe«, die

6 Zur Darstellung einer schauerlichen Nacht in der romantischen Belletristik u.a.: Klaus J. Heinisch, *Deutsche Romantik. Interpretationen*, Paderborn 1966, S. 154–200: *Das Grauen der Nacht*.

7 Siehe V. 3936–4020. Zu dieser Naturkatastrophe: FA I 7/2, S. 348f.

»pfeilschnell durch die Nacht« *fliegen* und »zwischen den stillen Felswänden« ein *Donnern* verursachen (S. 208), gibt es in der Realität nicht. Diese Huftiere leben sowieso nicht auf einer tropischen Insel.⁸ Es ging Eichendorff um die Wirkung akustischer Effekte in einer zauberhaften Umgebung, und die sind in der bekannten Darstellung der durch die Luft rasenden Hexenchöre in Goethes ›Walpurgisnacht‹ reichlich vorhanden.

In dem darauffolgenden Absatz werden zuerst ein Feuerschein und dann der Rundtanz der Wilden beschrieben. Beide Erzählabschnitte enthalten motivische Anlehnungen an die Szene in ›Faust I‹. Man vergleiche:

Jetzt glaubte Antonio in der Ferne ein Feuer zu bemerken. Alvarez sagte: wo in diesen Ländern eine reiche Goldader durchs Gebirge ginge, da gebe es oft solchen Schein in stillen Nächten. Sie verdoppelten daher ihre Schritte, leis und vorsichtig ging es über mondbe-glänzte Haiden, das Licht wurde immer breiter und breiter, schon sahen sie den Widerschein jenseits an den Klippen des gegenüberstehenden Berges spielen. Auf einmal standen sie vor einem jähem Abhange und blickten erstaunt in ein tiefes, rings von Felsen eingeschlossenes Thal hinab; kein Pfad schien zwischen den starren Zacken hinabzuführen, die Felswände waren an manchen Stellen wunderbar zerklüftet, aus einer dieser Klüfte drang der trübe Schein hervor, den sie von weitem bemerkt hatten. (S. 208 f.)

FAUST, MEPHISTOPHELES, IRRLICHT

im Wechselgesang

In die Traum- und Zaubersphäre
Sind wir, scheint es, eingegangen.
Führ' uns gut und mach' dir Ehre!
Daß wir vorwärts bald gelangen,
In den weiten öden Räumen.

Seh' die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüber rücken,

8 Zur Vermischung europäischer und exotischer Flora und Fauna in Eichendorffs ›Venuslandschaften‹ u. a.: Peter Schnyder, *Exotismus und Spätromantik*. Eichendorffs ›Meerfahrt‹ als Beitrag zum Kolonialdiskurs des 19. Jahrhunderts, in: *Aurora* 60 (2000), S. 129–145, hier: S. 132 f.

Und die Klippen, die sich bücken,
 Und die langen Felsennasen,
 Wie sie schnarchen, wie sie blasen!

Durch die Steine, durch den Rasen
 Eilet Bach und Bächlein nieder.

[...]

Und die Wurzeln, wie die Schlangen,
 Winden sich aus Fels und Sande,
 Strecken wunderliche Bande,
 Uns zu schrecken, uns zu fangen;
 Aus belebten derben Masern
 Strecken sie Polypenfasern
 Nach dem Wandrer. Und die Mäuse
 Tausendfärbig, scharenweise,
 Durch das Moos und durch die Heide!

(V. 3871–3882, 3894–3902)

Nach dem Wechselgesang heißt es:

MEPHISTOPHELES

Fasse wacker meinen Zipfel!
 Hier ist so ein Mittelgipfel,
 Wo man mit Erstaunen sieht,
 Wie im Berg der Mammon glüht.

FAUST

Wie seltsam glimmert durch die Gründe
 Ein morgenrötlich trüber Schein!
 Und selbst bis in die tiefen Schlünde
 Des Abgrunds wittert er hinein.
 Da steigt ein Dampf, dort ziehen Schwaden,
 Hier leuchtet Glut aus Dunst und Flor,
 Dann schleicht sie wie ein zarter Faden,
 Dann bricht sie wie ein Quell hervor.
 Hier schlingt sie eine ganze Strecke,
 Mit hundert Adern, sich durch's Tal,
 Und hier in der gedrängten Ecke
 Vereinzelt sie sich auf einmal.

(V. 3912–3927)

Der zweite Teil des Absatzes handelt über den Kult des Inselvolkes:

Zu ihrem Entsetzen sahen sie dort einen wilden Haufen dunkler Männer, Windlichter in den Händen, abgemessen und lautlos im Kreise herumtanzen, während sie manchmal dazwischen bald mit ihren Schilden, bald mit den Fackeln zusammenschlugen, daß die sprühenden Funken sie wie ein Feuerregen umgaben. Inmitten dieses Kreises aber, auf einem Moosbette, lag eine junge schlanke Frauengestalt, den schönen Leib ganz bedeckt von ihren langen Locken, und Arme, Haupt und Brust mit funkelnenden Spangen und wilden Blumen geschmückt, als ob sie schlief, und so oft die Männer ihre Fackeln schüttelten, konnten sie deutlich das schöne Gesicht der Schlummernden erkennen. (S. 209)

FAUST

[...]

Da sprühen Funken in der Nähe,
Wie ausgestreuter goldner Sand.
Doch schau! in ihrer ganzen Höhe
Entzündet sich die Felsenwand.

MEPHISTOPHELES

Erleuchtet nicht zu diesem Feste
Herr Mammon prächtig den Palast?
Ein Glück daß du's gesehen hast;
Ich spüre schon die ungestümen Gäste.

[...]

Und durch die übertrümmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

[...]

BEIDE CHÖRE

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern,
Der trübe Mond verbirgt sich gern.
Im Sausen sprüht das Zauber-Chor
Viel tausend Feuerfunken hervor.

(V. 3928–3935, 3950 f., 3990–3993)⁹

9 »Beide Chöre« – wohl als die der Hexen und der Hexenmeister zu verstehen (FA I 7/2, S. 350).

In beiden Texten löst die Natur bei den Wanderern Erstaunen, Angst und Schrecken aus. Alvarez und Antonio sehen einen wunderlichen Mondschein, tiefe Täler, eine Goldader, einen goldigen Schein im Gebirge, mondbeglänzte Heiden, zackige Klippen, einen jähren Abhang, zerklüftete Felswände, ein trübes Licht, sprühende Funken, einen Feuerregen, ein Moosbett; Mephistopheles und Faust beobachten labyrinthische Täler, einen roten Mond, überhängende Klippen, hohe Felsen, Moos und Heide, goldenen Sand, glimmernde Gründe, einen trüben Schein, eine leuchtende Glut, sprühende Feuerfunken. Obwohl bis soweit in Eichendorffs Text nicht von Hexen die Rede ist, dürfte die Szene aus ›Faust I‹ ihn zur Darstellung des für Außenseiter unheimlichen, nächtlichen Kultes der »Wilden« mit angeregt haben. Es gibt nämlich zwei auffällige wörtliche Übereinstimmungen: »der trübe Schein« (S. 209) – »Ein [...] trüber Schein« (V. 3917); »die sprühenden Funken« (S. 209) – »Da sprühen Funken« (V. 3928).

Eichendorff muss die zur Ostermesse 1808 im Verlag von Johann Friedrich Cotta erschienene Erstausgabe des ersten Teils der ›Faust‹-Dichtung gekannt haben, zumal in Nummer 22 vom 15. Juni 1808 der ihm bekannten ›Zeitung für Einsiedler‹ die ›Walpurgisnacht‹-Verse 4158–4163 unter dem Titel ›Der Brocktophantasmist‹ und der ›Walpurgisnacht‹-Vers 4164 unter dem Titel ›Die Schöne‹ als Motto zu einer kritischen Mitteilung der »Einsiedler« wiedergegeben sind.¹⁰ Eichendorff, der vom 17. Mai 1807 bis zum 12. Mai 1808 als Jura-Student in Heidelberg lebte, wo er unter dem Einfluss von Otto Heinrich Graf von

10 Zeitung für Einsiedler. In Gemeinschaft mit Clemens Brentano herausgegeben von Ludwig Achim von Arnim bei Mohr und Zimmer. Heidelberg 1808. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Hans Jessen, Darmstadt 1962, ›Der Brocktophantasmist‹, Sp. 169 oben; ›Die Schöne‹, Sp. 170 oben. In dem reproduzierten Passus aus ›Faust I‹ ist die Orthographie unverändert und die Interpunktion an sieben Stellen geringfügig angepasst. Vgl. den entsprechenden Passus in: Faust. Eine Tragödie. von Goethe, Tübingen 1808, S. 274 f. (ohne Numerierung der Verse). Der erste Text ist ein Goethe-Zitat (6 Verse) mit nur zwei inhaltlichen Änderungen: »Brocktophantasmist« (ebd., S. 274) → »Der Brocktophantasmist«; »spukt's in Tegel« (ebd., S. 275) → »spuckt (der Schlegel)«. Der zweite Text enthält den Vers »So hört doch auf, uns hier zu ennuyiren.«, die Quellenangabe »Aus Göthes vermehrten Faust S. 206.« und die Anzeige der »Erscheinung seiner sämtlichen Werke«, in der die ungenaue Korrektur dieser Ausgabe kritisiert wird. Die Unterschrift »Einsiedler.« deutet auf die Herausgeber selbst. Vgl. V. 4158–4164.

Loeben (Isidorus Orientalis) zum Dichter reifte sowie Joseph Görres (von 1806 bis 1808 Privatdozent in Heidelberg) gut und Achim von Arnim (damals schon als Schriftsteller und Sammler von Volksliedern bekannt) flüchtig kennenlernte, hat dort gewiss vom Inhalt des literaturkritischen Organs der Heidelberger Romantik Kenntnis genommen.¹¹ Die Bezugnahme in Nr. 22 auf den »Brocktophantasmist«-Passus in der gerade erschienenen Ausgabe von ›Faust I‹ war für jeden gebildeten Leser leicht durchschaubar.¹² Das galt wohl auch für den Witz über Friedrich Schlegel.

Der fremde Kult der »Wilden« ist von der unbändigen Satansmesse bei Goethe zu unterscheiden. In dessen ›Walpurgisnacht‹ nehmen Mephistopheles und Faust in klarer Vernunft eine unmissverständlich antichristliche Hexenfeier wahr. Scharen von Frauen und Männern fliegen auf Besen, Stöcken, Gabeln und Böcken zum Blocksberg. In Eichendorffs Darstellung der nächtlichen Vorgänge tanzen dunkle Männer in geordnetem Rhythmus und ohne jeglichen Lärm um eine venus-hafte Frau, die zu schlafen scheint. Die Inselbewohner schlagen in regelmäßigem Takt mit ihren Schilden und Fackeln. Das alles schließt aber Reminiszenzen Eichendorffs an eine Lektüre von Goethes ›Faust‹ keineswegs aus, zumal beide Texte auf das für die Religions- und Kulturgeschichte des Abendlandes überaus wichtige Thema des Gegensatzes zwischen Gott und Teufel, Christentum und Heidentum fokussieren.

In Zusammenhang mit den oben erwähnten Bildmotiven des trüben Scheins und der sprühenden Funken lohnt sich ein Blick auf das Mammon-Motiv in beiden Texten. In der ›Meerfahrt‹ kommt es zum ersten Mal in der Episode über die von Alvarez unternommene Expedition ins Binnenland vor, und zwar in Verbindung mit der Goldgier der Seeleute. Während der »König« der »Wilden« die unvernünftigen Spanier mit

11 Zu dieser Lebensperiode: Günther Schiwy, Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie, München 2000, Kap. 8, S. 209–249.

12 Vgl. die Wortbildung »Proktophantasmist« in FA I 7/1, S. 177 f.; dazu FA I 7/2, S. 358; Albrecht Schöne, Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in alte Goethetexte, 3., ergänzte Auflage, München 1993, S. 119 f., Anm. 22. Zum Satzteil »dennoch spukt's in Tegel«: FA I 7/2, S. 359. Der Proktophantasmist (= After-Geisterseher) kommt in der ›Walpurgisnacht‹ dreimal zu Wort (V. 4144–4147, 4158–4163, 4165–4171). Goethe zielt hier auf den Berliner Aufklärer Friedrich Nicolai.

Gold betört, schließen die Eingeborenen sie allmählich ein. Die Darstellung der Konfrontation mit den »Wilden« und der Begegnung mit ihrem »König« ist eine Satire auf den primitiven Materialismus der Weißen:

Der König hatte unterdeß gewinkt, einige Wilde traten mit großen Körben heran, der König griff mit beiden Händen hinein und schüttete auf einmal Platten, Körner und ganze Klumpen Goldes auf seine erstaunten Gäste aus, daß es lustig durcheinanderrollte. Da sah man in dem unverhofften Goldregen plötzlich ein Streiten und Jagen unter den Spaniern, jeder wollte alles haben und je mehr sie lärmten und zankten, je mehr warf der König aus, ein spöttisches Lächeln zuckte um seinen Mund, daß seine weißen Zähne manchmal hervorblitzten, wie bei einem Tiger. Währenddeß aber schwärmten die Eingeborenen von beiden Seiten aus den Schluchten hervor, mit ihren Schilden und Speeren die Raufenden wild umtanzend.

Da war Alvarez der erste, der sich schnell besann. Ehre über Gold und Gott über alles! rief er, seinen Degen ziehend und stürzte in den dicken Knäuel der Seinigen, um sie mit Gewalt auseinander zu wirren. Christen, schrie er, wollt ihr euch vom Teufel mit Gold mästen lassen, damit er euch nachher die Häse umdreht, wie Gänsen? Seht ihr nicht, wie er mit seiner Leibgarde den Ring um euch zieht? – Aber der Teufel hatte sie schon verblendet; um nichts von ihrem Golde zurückzugeben, entflohen sie einzeln vor dem Hauptmann, sich im Walde verlaufend mit den lächerlich vollgepfropften Taschen. (S. 221 f.)

Obwohl Kapitän Alvarez in dieser misslichen Lage seine Mannschaft vor dem »Goldregen« warnt, ist auch er besessen von Gold.¹³ Dank ihrer Musketen kommen die Seeleute glimpflich davon. Während der

13 Nachdem Antonio vom Hauptmast hinab die Entdeckung einer Insel mit dem Ausruf »die Gipfel brennen wie Gold« bestätigt hat, fragt Alvarez sofort: »Gold?«, nimmt sein Fernrohr und glaubt »das reiche Indien, das unbekannte große Südländ« entdeckt zu haben (S. 204). Bei der ersten Erkundung der Insel fällt ihm gleich »eine reiche Goldader« auf (S. 208). Die Expedition von Don Diego diene ebenfalls nur materiellen Zwecken: »Wir hofften alle das wunderbare Eldorado zu entdecken.« (S. 253) Die meisten von Diegos Seeleuten »blendete das Gold, das überall verlockend durch den grünen Teppich der Insel schimmerte« (S. 263).

Flucht gerät Antonio in der finsternen Nacht auf Irrwege. Dann kommt er zur Besinnung:

Da brannte ihn plötzlich sein Gold in der Tasche, auch er hatte sich nicht enthalten können, in dem Goldregen mit seinem Hütlein einige Körner aufzufangen. – Frei vom Mammon will ich schreiten auf dem Felde der Wissenschaft, sagte er und warf voll Verachtung den Goldstaub in den Sturm, es gab kaum einen Dukaten, aber er fühlte sich noch einmal so leicht. (S. 224 f.)

Auch Antonio, »ein armer Student aus Salamanka« (S. 201), hat der Verlockung des Reichtums nicht widerstehen können. Durch sein Gewissen findet er aber zum richtigen Lebensweg zurück. Bald darauf lernt er in einem verwilderten Garten auf wunderbare Weise »eine schlanke Frauengestalt« kennen (S. 226). Wie entscheidend für ihn der christliche Glaube ist, zeigt die allererste, in der Verwirrung gestellte Frage, die Antonio an die unbekannte, spanisch sprechende Frau stellt: »So bist du eine Christin?« (S. 226). Im »hellen Mondlicht« hält er sie für die verführerische »Frau Venus«, die Alvarez und er »gestern Nachts schlummernd in der Höhle gesehen« haben (S. 227). Schauernd springt er empor und reißt sich von ihr los. Als er davonrennt, schreit sie laut auf. Später wird die vermeintliche »Frau Venus« ihm und seinen Landsleuten bei der Flucht vor den »Wilden« aus der Not helfen.

In Goethes »Walpurgisnacht« wird der Name des gefallenen Engels Mammon zweimal Mephistopheles in den Mund gelegt, zuerst in Vers 3915 im Kontext des im Gebirge glänzenden Goldes (»Hier ist so ein Mittelgipfel, | Wo man mit Erstaunen sieht, | Wie im Berg der Mammon glüht.« – V. 3913–3915), dann in Vers 3933 im Kontext des illuminierten Gebirgspalastes (»Erleuchtet nicht zu diesem Feste | Herr Mammon prächtig den Palast?« – V. 3932 f.).¹⁴ Sowohl bei Goethe als bei Eichen-

14 Dazu Schönes Kommentar in FA I 7/2, S. 347f. Ob John Miltons »Paradise Lost« (erste Fassung: London 1667; endgültige Fassung: London 1674), das Goethe (in der deutschen Übersetzung »Das Verlorne Paradies« von Friedrich Wilhelm Zachariä) von Ende Juli bis Anfang August 1799 gelesen hat, als Quelle für diese Szene gedient hat, ist für das Verständnis der Verse 3915 und 3933 nicht wesentlich (ebd., S. 348). Eichendorff hat mit Sicherheit nicht auf Motive aus diesem englischen Epos zurückgegriffen. In seinem Gesamtwerk finden sich keine Belege für eine Beschäftigung mit Milton.

dorff ist das Mammon-Motiv eng verknüpft mit den Bildmotiven des trüben Scheins und der sprühenden Funken. Alle drei deuten auf das menschliche Grundübel der Habgier, das in ›Faust‹ und in der ›Meerfahrt‹ mit dem Vorhandensein von Gold im Boden zum Ausdruck gebracht wird. Am Fuß des Blocksbergs glimmert durch die Gründe ein morgenrötlich trüber Schein, schlingt sich eine leuchtende Flut von Goldadern durch das Tal; im prachtvollen, von Mammon erleuchteten Palast sprühen Funken wie ausgestreuter goldener Sand. Hinter solchen Naturerscheinungen lauert gemäß den im christlich-abendländischen Denken überlieferten Vorstellungen der ›Teufel‹ als Widersacher Gottes und Verführer des Menschen.¹⁵

Goldsuche und Profitgier waren im Zeitalter der Entdeckungsreisen (und auch danach) Merkmale des Kolonialismus imperialistischer Großmächte.¹⁶ In der Novelle ›Eine Meerfahrt‹ (man beachte den unbestimmten Artikel im Titel) stellt Eichendorff diese Formen des Materialismus als schwere Sünden dar.¹⁷ In der Binnenerzählung werden am Beispiel von Don Diego die schlimmen Folgen eines solchen Bestrebens dargestellt. Diego tut später lebenslang Buße für die begangenen Fehler. Die (rechtzeitige) Wahl eines Menschen zwischen Glauben oder Unglauben an Gott und an Jesus von Nazaret als *redemptor hominis* ist ein

- 15 Gleich am Anfang von Goethes ›Faust‹, im ›Prolog im Himmel‹, wird der Grundkonflikt zwischen Gott (Der Herr) und Teufel (Mephistopheles) schon angesprochen, besonders im Dialog der beiden. Siehe FA I 7/1, S. 23–28 (Text); FA I 7/2, S. 162–178 (Erläuterungen).
- 16 Forschungsliteratur zur europäischen, insbesondere zur spanischen Expansion (Auswahl): Don Martín Fernández de Navarrete, Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, [...], Tomos I–V, Madrid 1825–1837 (Eichendorff benutzte wohl die Bde. 1–2, 1825, als historische Quelle für die ›Meerfahrt‹); Urs Bitterli, Die ›Wilden‹ und die ›Zivilisierten‹. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung, 2., durchgesehene und um einen bibliographischen Nachtrag erweiterte Auflage, München 1991; Urs Bitterli, Die Entdeckung Amerikas. Von Kolumbus bis Alexander von Humboldt, 4., durchgesehene Auflage, München 1992.
- 17 Vgl. in diesem Zusammenhang die Aussage Jesu: »Ihr könnt nicht beiden dienen, Gott und dem Mammon« (Mt 6,24b; Lk 16,13b). Schon das aramäische Wort für »Mammon« (so in Martin Luthers Bibelübersetzung) hat im Neuen Testament eine stark pejorative Bedeutung (siehe Lk 16,9–13). Bibelstellen werden zitiert nach: Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, Stuttgart 1980, Lizenzausgabe Freiburg, Basel, Wien 1980.

wichtiges Thema in Eichendorffs poetischen Werken.¹⁸ Nach seiner Überzeugung urteilt ja letzten Endes der auferstandene Jesus bzw. der verherrlichte Christus über ›das ewige Leben‹ eines Menschen und bestimmt Gott den Lauf der Weltgeschichte bzw. den Anfang seines ›Reiches‹,¹⁹ also nicht »Herr Mammon« (V. 3933) bzw. »Herr Urian« (V. 3959), wie überwältigend die Macht des Bösen in der Welt mitunter auch sein mag.²⁰ Darin liegt ein wesentlicher Unterschied zu Goethes ›Naturtheologie‹.²¹ Der Weimarer Klassiker hielt das Christentum keineswegs für die einzig wahre Religion (Brief an Johann Gottfried Herder vom [12.] Mai 1775),²² postulierte die Offenbarung Gottes

- 18 Ein prägnantes Beispiel aus Eichendorffs jungen Jahren ist das etwa 1808/09 entstandene Gedicht ›Das Gebet‹. Erstdruck in: Eichendorff, Sämtliche Werke (Anm. 1), Bd. 1: Biographische Einleitung und Gedichte, 1864, S. 588 f. Es wurde mit einigen Textvarianten (u. a. Schlusszeile: »Hilfst du nicht in meiner Not!« → »Jesus, hilf in meiner Not!«) ins Märchen ›Die Zauberei im Herbst‹ (entst. 1808/09) eingefügt. Siehe die 2. und 3. Strophe im Lied mit der Anfangszeile »Aus der Kluft treibt mich das Bangen« (HKA V/1, S. 8 f.). Auf die im Neuen Testament erwähnte Wahl des Menschen zwischen dem ›schmalen Weg‹ (Christus) und dem ›breiten Weg‹ (Mammon) wird auch in Goethes Szene ›Walpurgisnacht‹ angespielt. Vgl. die dreiste Frage des Hexenchors: »Der Weg ist breit, der Weg ist lang, | Was ist das für ein toller Drang?« (V. 3974 f.) mit den warnenden Worten Jesu (Mt 7,13–14). Siehe auch Lk 13,24–30.
- 19 Siehe etwa das anlässlich der Revolution von 1848 verfasste Gedicht ›Will's Gott!‹; Edition: HKA I/3: Gedichte. Zweiter Teil. Verstreute und nachgelassene Gedichte. Text, hrsg. von Ursula Regener, 1997, S. 9, Reinschriftenzusammenstellung von 1854, »IV. Will's Gott!«.
- 20 Auch in ›Faust‹ bleibt die Macht des Bösen auf die Erde beschränkt. Vgl. die Diskussion um den »Doktor« bzw. den »Knecht« Faust und die anschließende Wette zwischen dem »großen Herrn« und dem »Teufel« im ›Prolog im Himmel‹ (V. 299–353). Vgl. Jesu Worte über den »Herrscher der Welt«, der über ihn »keine Macht« habe (Joh 14,30) und schon (vom »Vater«) »gerichtet« sei (Joh 16,11). Siehe auch Joh 12,31–32.
- 21 Aus der umfangreichen Forschungsliteratur zu Goethes Religiosität seien lediglich zwei Werke erwähnt: Helmut Thielicke, Goethe und das Christentum, München und Zürich 1982 (vgl. auch Helmut Thielicke, Glauben und Denken in der Neuzeit. Die großen Systeme der Theologie und Religionsphilosophie, 2., durchgesehene und erweiterte Neuauflage, Tübingen 1988, Kap. 6, S. 156–225); Albrecht Schöne, Goethes Farbentheologie, München 1987.
- 22 FA II 1 (28): Von Frankfurt nach Weimar. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 23. Mai 1764 bis 30. Oktober 1775, hrsg. von Wilhelm Große, 1997, S. 451 (Text, Datierung: etwa 12. Mai 1775) und S. 956 f. (Kommentar). In diesem Brief

in der Natur (Brief an Johann Caspar Lavater vom 9. August 1782)²³ und glaubte überhaupt nicht an Christus als Erlöser der Welt (Brief an Herder vom 3./4. September 1788).²⁴ Eichendorffs dichterische und literaturhistorische Werke zeigen eine prinzipielle Ablehnung der griechisch-römischen Mythologie als ›Heidentum‹ und einen festen Glauben an das Christentum katholischer Konfession.²⁵ Darin liegt die Hauptursache für das problematische, nach etwa 1831 gespannte Verhältnis zwischen dem ›Dichturfürsten‹ Goethe und dem fast 39 Jahre jüngeren Beamten Eichendorff.²⁶

Es fällt auf, dass in beiden Texten die Heide als eine unheimliche Landschaft dargestellt wird. Außer der bereits zitierten Stelle (V. 3902) enthält Goethes ›Walpurgisnacht‹ einen weiteren Passus, wo die struppige

schreibt Goethe u.a.: »Wenn nur die ganze Lehre Von Christo nicht so ein Scheisding wäre, das mich als Mensch als eingeschräncktes bedürftiges Ding rasend macht so wär mir auch das Object lieb.« (ebd., S. 451)

- 23 FA II 2 (29): Das erste Weimarer Jahrzehnt. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7. November 1775 bis 2. September 1786, hrsg. von Hartmut Reinhardt, 1997, S. 440–442 (Text) und S. 990 f. (Kommentar). Der ganze Brief an den reformierten Zürcher Pfarrer ist eine Kritik an dessen Glaubensüberzeugung. Dazu ein Beispiel: »Du hältst das Evangelium wie es steht, für die göttlichste Wahrheit, *mich* würde eine vernehmliche Stimme vom Himmel nicht überzeugen, daß das Wasser brennt und das Feuer löscht, daß ein Weib ohne Mann gebiert, und daß ein Todter aufersteht, vielmehr halte ich dieses für Lästerungen gegen den großen Gott und seine Offenbarung in der Natur.« (ebd., S. 440 f.)
- 24 FA II 3 (30): Italien – Im Schatten der Revolution. Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 3. September 1786 bis 12. Juni 1794, hrsg. von Karl Eibl, 1991, S. 423–425 (Text) und S. 906 f. (Kommentar). Der betreffende Passus vom 3. September lautet: »Es bleibt wahr: das Märchen von Christus ist Ursache, daß die Welt noch 10/m Jahre stehen kann und niemand recht zu Verstand kommt, weil es ebenso viel Kraft des Wissens, des Verstandes, des Begriffs braucht, um es zu vertheidigen als es zu bestreiten.« (ebd. S. 424)
- 25 Dazu: Dieter Lent, *Die Dämonie der Antike bei Eichendorff*, Diss. Freiburg im Breisgau 1964, S. 86–103; Arno Schilson, *Romantische Religiosität? Religion als Thema im Werk Eichendorffs*, in: *Eichendorffs Modernität*, hrsg. von Michael Kessler und Helmut Koopmann, Tübingen 1989 (= *Stauffenburg Colloquium* 9), S. 121–139; Winfried Woesler, *Eichendorff und die antike Mythologie*, ebd., S. 203–221; Peter Horst Neumann, *Wohin mit den Göttern? Eine klassische Frage und die Antworten der Romantiker*, in: *Aurora* 51 (1991), S. 1–14.
- 26 Dazu Schiwy, *Eichendorff* (Anm. 11), Kap. 1, S. 17–25, hier: S. 17–22.

Heide als Chiffre der Natur auf die Verstrickung des Menschen in die listigen Pläne des Teufels hindeutet:

BEIDE CHÖRE

Und wenn wir um den Gipfel ziehn,
So streichet an dem Boden hin.
Und deckt die Heide weit und breit
Mit eurem Schwarm der Hexenheit.

(V. 4012–4015)

Auch in Eichendorffs ›Mehrfahrt‹ gehört die Heide zu einer konstruierten Naturdarstellung: »Sie verdoppelten daher ihre Schritte, leis und vorsichtig ging es über mondbeglänzte Haiden, [...]«. (S. 208) Alvarez und Antonio wissen, dass sie in dieser Umgebung auf der Hut sein müssen. Wovor sie aufpassen müssen, wird nicht mitgeteilt, was die Spannung ebenso sehr erhöht wie die Verdoppelung ihres Wandertempos. Das damalige Lesepublikum konnte sich die angedeutete Bedrohung leicht ausmalen, denn in der deutschen Literatur ist die Heide oft der Ort für das Zusammentreffen eines Menschen mit dem Teufel.²⁷

Die oben zitierten Passagen unterbauen die These eines thematischen Zusammenhangs zwischen dem Rundtanz der »Wilden« in der Novelle ›Eine Meerfahrt‹ und dem Satanskult in Goethes Szene ›Walpurgisnacht‹. In beiden Texten fungiert Gold als dämonisches Lockmittel, erhalten die Protagonisten Einblicke in die ›Unterwelt‹ des Heiden-

27 Ein bekanntes Beispiel aus der Belletristik des frühen 19. Jahrhunderts ist Kapitel V in Chamissos Erzählung ›Peter Schlemihls wundersame Geschichte‹. Der Protagonist trifft »auf einer sonnigen Heide« den »Mann im grauen Rock«, dem er vorher (vgl. Kapitel I) seinen Schatten für einen Säckel, der sich immer wieder mit Goldstücken füllt, verkauft hat. Er kann seinen Schatten zurückbekommen, wenn er dem »grauen Unbekannten« seine Seele vermach, geht aber nicht auf dieses Angebot ein. Siehe: Peter Schlemihl's wundersame Geschichte mitgeteilt von Adelbert von Chamisso und herausgegeben von Friedrich Baron de la Motte Fouqué, Nürnberg 1814, Kap. V, S. 56–69, hier: S. 62–68. Die zitierten Stellen finden sich auf S. 62 und 63. Weitere Beispiele für die Heide als unheimlichen Ort in: Der Teufel Grünrock, Erstdruck in: Kinder- und Haus-Märchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, 2 Bde., Berlin 1812–1815, hier: Bd. 2, Nr. 15, S. 99–103; Der Bärenhäuter (umgearbeitete Fassung von ›Der Teufel Grünrock‹), Erstdruck in: Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm, 5., stark vermehrte und verbesserte Auflage, 2 Bde., Göttingen 1843, hier: Bd. 2, Nr. 101, S. 93–99.

tums bzw. des Antichristen, rufen mysteriöse Umstände eine unheimliche Atmosphäre hervor.

Nach der Beschreibung des Tanzrituals und der seltsamen »Frauengestalt« (siehe oben) wird erzählt, wie Alvarez und Antonio die »heidnische« Kulthandlung zu deuten versuchen. Der betreffende Textabschnitt lautet:

Es ist Walpurgis heut, flüsterte Alvarez nach einer kleinen Pause, da sind die geheimen Fenster der Erde erleuchtet, daß man bis ins Centrum schauen kann. – Aber Antonio hörte nicht, er starrte ganz versunken und unverwandt nach dem schönen Weibe hinab. Vermaledeiter Hexensabath ist's, sagte der Hauptmann wieder, Frau Venus ist's! in dieser Nacht alljährlich opfern sie ihr heimlich, ein Blick von ihr, wenn sie erwacht, macht wahnsinnig. – Antonio, so verwirrt er von dem Anblick war, ärgerte doch die Unwissenheit des Hauptmanns. Was wollt Ihr? entgegnete er leise, die Frau Venus hat ja niemals auf Erden wirklich gelebt, sie war immer nur so ein Symbolum der heidnischen Liebe, gleichsam ein Luftgebild, eine Chimaire. Horatius sagt von ihr: Mater saeva cupidinum. – Sprecht nicht lateinisch hier, das ist just ihre Muttersprache! unterbrach ihn Alvarez heftig und riß den Studenten vom Abgrunde durch Hecken und Dornen mit sich fort. Der Teufel, sagte er, als sie schon eine Strecke fortgelaufen waren, der Teufel – Wollt sagen: der – nun, Ihr wißt schon, man darf ihn heut nicht beim Namen nennen – der hat für jeden seine besondern Finten, unsereins faßt er geradezu beim Schopf, eh' man sichs versieht, euch Gelehrte nimmt er säuberlich zwischen zwei Finger wie eine Prise Tabak. (S. 209 f.)

Bei Eichendorff ist die Lokalisierung der Vorgänge in der »Walpurgisnacht« vage: eine Kluft auf irgendeiner weit von Europa entfernten Insel. In Goethes Szene ist die Ortsangabe präzise. Faust sagt zu Mephistopheles: »Zum Brocken wandeln wir in der Walpurgisnacht, | Um uns beliebig nun hieselbst zu isolieren.« (V. 4032 f.)²⁸ Die Anspielung auf

28 Siehe auch die Ortsangabe zu der ganzen Szene: »Harzgebirg(.) Gegend von Schirke und Elend« (FA I 7/1, S. 167) und zwei weitere Textstellen: »Brocken« (V. 3956), »Blocksberg« (V. 4221).

die Walpurgisnacht bzw. einen Hexensabbat knüpft nicht nur an die Tradition des Volksaberglaubens und der Literatur an,²⁹ sondern auch an Erfahrungen, die Joseph von Eichendorff dreißig Jahre vor der Konzeption der Novelle ›Eine Meerfahrt‹ im Harzgebirge gemacht hatte.³⁰

Die »junge schlanke Frauengestalt« bzw. die vermeintliche »Frau Venus« (S. 209) ist eine aus exotischen und klassischen Elementen zusammengesetzte Figur. Ihr Aussehen lässt zwar an bestimmte Venusgestalten in der abendländischen Kulturgeschichte denken,³¹ kann aber nicht auf ein konkretes Vorbild in der antiken oder neuzeitlichen Plastik, Malerei und Literatur zurückgeführt werden.³² In Wirklichkeit ist

- 29 Siehe etwa: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranaltet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe, 5 Tle., Braunschweig 1807–1811, hier: Tl. 5, 1811, s. v. Die Walpurgisnacht, S. 561 (r. Sp.). Vgl. Jacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, Göttingen 1835, Kap. XXVII: Zauberei, S. 579–638, hier: S. 591–597 (Hexenfa[h]rt, Hexen).
- 30 Als Student reiste er mit seinem älteren Bruder Wilhelm im September 1805 von Halle durch den Harz nach Hamburg und Lübeck bis Travemünde. Über die abenteuerliche Wanderung zum Brocken berichten die Tagebücher vom 12., 13. und 14. September 1805. Siehe HKA XI/1: *Tagebücher. Text*, hrsg. von Franz Heiduk und Ursula Regener, 2006, S. 172–179; dazu Erläuterungen in: HKA XI/2: *Tagebücher. Kommentar*, hrsg. von Franz Heiduk und Ursula Regener, 2006, S. 49–54. Zur »Wallfahrt nach dem Brocken« (ebd., S. 175) siehe auch Alfred Riemen, *Harzreisen. Eichendorff zwischen Goethe und Heine*, in: *Aurora* 56 (1996), S. 1–16; Schiwy, Eichendorff (Anm. 11), S. 174–187.
- 31 Forschungsliteratur (Auswahl): M. Benjamin Hederich, *Gründliches Lexicon Mythologicum*. [...], Leipzig 1724, s. v. VENVS, Sp. 1922–1928; Campe, *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (Anm. 29), Tl. 5, s. v. Die Venus, S. 259; Christine Harrauer und Herbert Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 9., vollständig neu bearbeitete Auflage, Purkersdorf 2006, s. v. Venus, S. 555–557; Eric M. Moormann und Wilfried Uitterhoeve, *Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik*. Übersetzt von Marinus Pütz, Stuttgart 1995 (= Kröners Taschenausgabe 468), s. v. Aphrodite, S. 82–91. Eine Analyse der historischen Entwicklung des Venus-Themas in der bildenden Kunst bietet Kenneth Clark, *The Nude. A Study of Ideal Art*, London 1956, ²1957, Ch. III: Venus I, S. 64–112 (von der Antike bis zur Renaissance), Anmerkungen: S. 369–375; Ch. IV: Venus II, S. 113–161 (von der Renaissance bis zum 19. Jahrhundert), Anmerkungen: S. 375–380.
- 32 Das gilt auch für Eichendorffs eigenes Werk. Vgl. etwa die Venus-Statue in der Novelle ›Das Marmorbild‹. Erstdruck in: *Frauentaschenbuch für das Jahr 1819*

diese Frau, deren Identität und Schicksal erst nach der eingeschobenen ›Geschichte des Einsiedlers‹ enthüllt werden, der in der eisigen Luft einer Bergkluft konservierte Leichnam der beim früheren Kampf gegen weiße Kolonisten ums Leben gekommenen »Königin« der »Wilden«. ³³ Dunkle »Männer« suchen nach der erneuten Ankunft fremder Eroberer Hilfe bei ihrer »auf einem Moosbette« schlummernden Freiheitsheldin. ³⁴ Sie haben »Windlichter in den Händen«, schlagen brennende Fackeln zusammen und schütteln sie, wodurch ein Sprühregen von Funken entsteht (S. 209; vgl. V. 3992 f.). In der Darstellung der nächtlichen Feier kommt das Wort »Fackeln« zweimal vor. Diese Todesallegorie hat Eichendorff der antiken Kultur entnommen. In der griechischen Mythologie wurde der Tod als Jüngling mit gesenkter Fackel, der Schlaf als Jüngling mit erhobener Fackel personifiziert. ³⁵ In diesem Bedeu-

von de la Motte Fouqué, Nürnberg 1819 (erschienen 1818), S. 335–396; Edition: Das Marmorbild. Eine Novelle, in: HKA V/1, S. 29–82. – Forschungsliteratur (Auswahl): Manfred Beller, Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle ›Das Marmorbild‹, in: Euphorion 62 (1968), S. 117–142; Klaus Köhnke, Mythisierung des Eros. Zu Eichendorffs Novelle ›Das Marmorbild‹, in: Acta Germanica 12 (1980), S. 115–141; Dieter Breuer, Marmorbilder. Zum Venus-Mythos bei Eichendorff und Heinse, in: Aurora 41 (1981), S. 183–194; Winfried Woesler, Frau Venus und das schöne Mädchen mit dem Blumenkranze. Zu Eichendorffs ›Marmorbild‹, in: Aurora 45 (1985), S. 33–48; Waltraud Wiethölter, Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs ›Marmorbild‹, in: Eichendorffs Modernität (Anm. 25), S. 171–201.

33 Siehe S. 231–233 und S. 271 f.

34 Sie liegt da, »als ob sie schlief« (S. 209). Das sanfte Moos passt gar nicht zur Landschaft einer tropischen Insel. Es handelt sich um eine Chiffre der Natur, die den liebevollen Respekt der Eingeborenen vor ihrer früheren »Königin« andeutet. Vgl. das Wort »Moos« in ›Faust I‹ (V. 3902).

35 Wörterbuch der Symbolik. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Manfred Lurker, 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Stuttgart 1991 (= Kröners Taschenausgabe 464), s. v. Fackel, S. 192. Siehe auch: Wie die Alten den Tod gebildet, [...] eine Untersuchung von Gotthold Ephraim Lessing, Berlin 1769, S. 6–10 (der Tod als Zwillingbruder des Schlafes), S. 8–14, 39 f. (diverse Fackelträger). Anzunehmen ist, dass Eichendorff schon im Schulunterricht mit dem antiken Fackel-Motiv und wohl auch mit Lessings Abhandlung bekannt wurde. Das ›Lections Verzeichnis für die V^{te} und VI^{te} Classe.‹ für das Jahr 1801 (HKA XI/1, S. 485 f.) gibt dazu genügend Anknüpfungspunkte. Wilhelm und Joseph von Eichendorff waren vom 11. Oktober 1801 bis zum 16. August 1803 Schüler in der fünften und sechsten Klasse des Königlich katholischen Gymnasiums in Breslau. Dazu Schiwy, Eichendorff (Anm. 11), S. 89–92.

tungskonnex sei auch auf die Darstellung des Todesgenius im Gedicht ›Trinklied‹ hingewiesen.³⁶

Das Fackel-Motiv ist eng verbunden mit dem Feuer-Motiv. Das Erste, was Antonio »in der Ferne« zu bemerken glaubt, ist »ein Feuer« (S. 208). Die Funken der Fackeln umgeben den »im Kreise« herumtanzenden »wildem Haufen« »wie ein Feuerregen« (S. 209). Das lässt weitere Anlehnungen an Goethes ›Walpurgisnacht‹ plausibel erscheinen. Außer der oben zitierten Textstelle (V. 3928–3931) kommt eine Bezugnahme auf folgenden Passus in Betracht:

MEPHISTOPHELES

[...]

Was sagst du, Freund? das ist kein kleiner Raum.

Da sieh nur hin! du siehst das Ende kaum.

Ein Hundert Feuer brennen in der Reihe;

[...].

(V. 4055–4057)

In beiden Walpurgisnacht-Versionen wird der Kontrast zwischen Hell und Dunkel, Feuer und Nacht mit kraftvollen Bildern hervorgehoben. Das Feuer gilt seit alters als symbolischer Hinweis auf Tod und Leben, Vernichtung und Reinigung.³⁷ Auf dem Höhepunkt des Kampfes gegen die Weißen hat die »Königin« den Freitod gesucht, um das Überleben ihrer Untertanen zu bewirken. In einem Inferno von Flammen hat sie viele Menschenleben geopfert, aber damit zugleich neue Lebenschancen für die Insulaner geschaffen. Der Fackeltanz ist ein ehrfürchtiges Ritual eines ›Naturvolkes‹, auch wenn die Darstellung (aus Alvarez' Sicht) an sagenhafte Elemente einer Hexenversammlung und mythologische Elemente einer Venusfeier denken lässt. In diesen Kontext passt der Satz: »Vermaledeiter Hexensabath ist's, sagte der Hauptmann wieder,

36 Erstdruck unter dem Titel ›Trinklied‹ in: Die Hesperiden. Blüten und Früchte aus der Heimath der Poesie und des Gemüths. Herausgegeben von Isidorus [Otto Heinrich Graf von Loeben], Tl. 1, Leipzig 1816, S. 154–158. Auch (ohne Überschrift und in zwei Teilen) in der Novelle ›Das Marmorbild‹ (HKA V/1, S. 36–40). Edition: HKA I/1: Gedichte. Erster Teil. Text, hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener, 1993, S. 285–288 (›Götterdämmerung. 1.‹). Der personifizierte Tod trägt eine Fackel, die er plötzlich umdreht (Strophen 13–20).

37 Das Feuer-Motiv ist in vielen Kulturen verbreitet. Siehe Wörterbuch der Symbolik (Anm. 35), s. v. Feuer, S. 205–206.

Frau Venus ist's! in dieser Nacht alljährlich opfern sie ihr heimlich, e i n Blick von ihr, wenn sie erwacht, macht wahnsinnig.« (S. 209)³⁸

Alvarez ist sich gar nicht bewusst, dass er auf zwei grundverschiedene Feiern anspielt: den Hexensabbat in der Walpurgisnacht und das Venusfest der Römer am 1. April.³⁹ Er fürchtet sich vor der Blendung durch die reizvolle Schönheit der Venus (wie vorher schon vor der Betörung durch flüsternde Sirenen). Der Kapitän wittert sichtbare und hörbare Gefahren, wo sie faktisch nicht da sind. Mit sanftem Humor stellt der Autor ihn als einen in kultureller Hinsicht unwissenden Menschen dar. Es handelt sich weder um eine stürmisch und lärmig verlaufende »Walpurgisnacht« noch um eine ekstatische Venusfeier, sondern um eine lautlose und geordnete Tanzzeremonie. Die Vermutungen des Hauptmanns sind falsch, wie der Student an der *Universidad de Salamanca* verärgert feststellt. Dumm sind sie jedoch nicht, denn der Ringtanz war nach alter Überlieferung Teil einer Satansmesse.⁴⁰ Auch gibt es einige Körpermerkmale der »Frau Venus«, die mit der traditionellen Venus-Ikonographie übereinstimmen. Antonio versucht mit vernünftigen Argumenten den von Alvarez auf Grund von Vorurteilen dämonisierten Kult um die »junge schlanke Frauengestalt« als ein ›heidnisches‹ Phänomen zu erklären. Er sieht ja mit eigenen Augen, dass es beim Rundtanz durchaus überlegt und maßvoll zugeht. Der Funkenregen der Fackeln mag zwar schauerlich wirken, verunsichert ihn aber

38 Der Ausruf »Vermaledeiter Hexensabbath ist's« kann nicht als eine Bezugnahme auf Tiecks Novelle ›Der Hexen-Sabbath‹ interpretiert werden, denn der Inhalt dieses Werkes unterscheidet sich wesentlich von der Geschichte beider Seefahrten. Auch finden sich in Eichendorffs *Œuvre* keine Indizien für eine Lektüre von Tiecks ›Hexen-Sabbath‹. Erstdruck dieses Werkes in: Ludwig Tieck, *Novellenkranz. Ein Almanach auf das Jahr 1832*, Berlin 1832, S. 211–512.

39 Nach der Harzsage ziehen die Hexen in der Nacht vom 30. April auf den 1. Mai, also in der Walpurgisnacht, zum Blocksberg (FA I 7/2, S. 342). Gegen Ende des 3. Jahrhunderts vor Christi wurden in Latium am 1. April die ersten *Veneralia* zu Ehren der *Venus Verticordia* gefeiert. Dazu Carl Koch, *Untersuchungen zur Geschichte der römischen Venus-Verehrung*, in: *Hermes* 83 (1955), S. 1–51; auch in: Carl Koch, *Religio. Studien zu Kult und Glauben der Römer*, hrsg. von Otto Seel, Nürnberg 1960 (= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 7), S. 39–93.

40 Siehe FA I 7/2, S. 342–346; Abb. 4–5 (Michael Herr, *Eigentlicher Entwurf und Abbildung deß Gottlosen und verfluchten Zauber Festes*; Kupferstich aus der Mitte des 17. Jahrhunderts).

nicht. Antonio weiß, dass die Darstellung der reizvollen Venus auf die antike Kultur zurückgeht und auf künstlerischer Phantasie beruht.

In diesem Zusammenhang sei auf eine bemerkenswerte Parallele zwischen Goethes Szene ›Walpurgisnacht‹ und Eichendorffs Erzählpassus über die Erkundung einer exotischen Insel in der ›Meerfahrt‹ hingewiesen. In beiden Texten handelt es sich um eine Wanderung von zwei Männern. Der ältere führt den Weg ins Gebirge, der jüngere erlebt aber die gemeinsamen Erfahrungen auf ganz andere Weise. Der »Teufel« Mephistopheles (V. 353) zeigt dem »Doktor« Faust (V. 299, 4024) eine ›wirkliche‹ Walpurgisnacht auf dem Blocksberg. Der »Schiffshauptmann« Alvarez (S. 201) nimmt den »Baccalaureus« Antonio (S. 204, 242) als Begleiter mit. Faust konzentriert sich auf junge Frauen: Lilith, »Adams erste Frau« mit »ihren schönen Haaren« (V. 4118–4123), »Die Schöne«, mit der er tanzt (V. 4124–4135, 4148–4157, 4176–4179), und ein »blasses, schönes Kind«, das »dem guten Gretchen gleicht« (V. 4183–4205). Antonio erblickt »eine junge schlanke Frauengestalt, den schönen Leib ganz bedeckt von ihren langen Locken«, erkennt »deutlich das schöne Gesicht der Schlummernden« und starrt »ganz versunken und unverwandt« vom hohen Abhang »nach dem schönen Weibe hinab« (S. 209). Faust und Antonio werden beide vom sinnlichen Begehren nach dem anderen Geschlecht getrieben.

Der nervöse Alvarez reagiert auf Antonios Horaz-Zitat »Mater saeva cupidinum« mit der Mahnung, nicht Latein zu reden. Er warnt ihn vor dem Teufel und ist so aufgeregt, dass er kaum Worte finden kann, um dessen Listen zu beschreiben (S. 210).

Es folgt ein neuer Textabschnitt, der folgendermaßen anfängt:

Unter diesem Diskurs stolperten sie, von Schweiß triefend, im Dunkeln über Stock und Stein, einmal kam's ihnen vor, als flöge eine Mädchengestalt über die Haide, aber der Hauptmann drückte fest die Ohren an. (S. 210)

Dieser Passus weist einige stilistische Übereinstimmungen mit einer Stelle in Goethes ›Walpurgisnacht‹ auf:

MEPHISTOPHELES

[...]

Ein Nebel verdichtet die Nacht.

Höre wie's durch die Wälder kracht!

[...]

Hörst du Stimmen in der Höhe?
 In der Ferne, in der Nähe?
 Ja, den ganzen Berg entlang
 Strömt ein wütender Zaubergesang!

HEXEN *im Chor*

[...]
 Dort sammelt sich der große Hauf,
 Herr Urian sitzt oben auf.
 So geht es über Stein und Stock
 Es f[arz]t die Hexe, es st[ink]t der Bock.

(V. 3940f., 3952–3955, 3958–3961)

Wegen des Endreims stehen in Goethes Text die Wörter »Stock« und »Stein« in umgekehrter Reihenfolge. Ob Eichendorff nur auf diesen Passus anspielt, bleibt ungewiss. Zwar kommt in beiden Werken dieselbe Alliteration vor, aber er braucht den Ausdruck »Stock und Stein« nicht unbedingt aus ›Faust‹ übernommen zu haben.⁴¹ Es handelt sich um eine im deutschen Sprachgebrauch häufig verwendete Wortverbindung.⁴² In dem Satzteil »einmal kam's ihnen vor, als flöge eine Mädchengestalt über die Haide« steckt wohl eine Anspielung auf den Schwarm von Hexen, der über die Heide fliegt (vgl. V. 4014f.). Dass der misogyne Kapitän »im Dunkeln« die Ohren fest zudrückt, zeigt seine Angst vor verlockendem Frauengesang (vgl. V. 3940f., 3952–3955). Nach dem für Antonio faszinierenden und für Alvarez erschreckenden Anblick der »Frau Venus« fliehen beide »in größter Eile« davon (S. 210). Sie steigen ins Tal hinab, wo sie ihre zurückgebliebenen Landsleute wiedersehen.⁴³

- 41 Vgl. einen Passus in der Novelle ›Aus dem Leben eines Taugenichts‹, Kap. 5: »Ich schrie zum Wagen heraus, auf den Postillon: wohin er denn fahre? Aber ich mochte sprechen was ich wollte, der Kerl sagte immer bloß: ›Si, Si, Signore!‹ und fuhr immer über Stock und Stein, daß ich aus einer Ecke des Wagens in die andere flog.« (HKA V/1, S. 133)
- 42 Siehe Campe, Wörterbuch der Deutschen Sprache (Anm. 29), Tl. 4, 1810, s.v. Der Stock, S. 668–670, bes. die Definition: »Über Stock und Stein, oder über Stock und Block laufen, jagen, in der größten Eil, ohne sich durch Stöcke und Steine, d.h. überhaupt ein Hinderniß im Laufen aufhalten zu lassen; in andern Gegenden, über Rusch und Busch.« (S. 669)
- 43 In dem nun folgenden Textabschnitt über den Konflikt zwischen dem rebellierenden Schiffsleutnant Sanchez und Alvarez verarbeitet Eichendorff Motive aus Venusberg- und Tannhäuser-Sagen (S. 210–213).

Im weiteren Verlauf der Haupterzählung wird das ›Walpurgisnacht‹-Thema nur zweimal kurz gestreift. Nach der unerwarteten Begegnung mit der vermeintlichen »Frau Venus« kehrt Antonio verspätet ins Lager zurück. Dort erzählt er über seine Abenteuer. Das veranlasst den Hauptmann aber nicht, seine Auffassung zu ändern:

Alvarez blieb dabei, das Frauenzimmer sei die Frau Venus gewesen und jene Höhle, die sie in der Walpurgisnacht entdeckt, der Eingang zum Venusberge. (S. 230)⁴⁴

Die Okkupation der Insel durch die Spanier endet in einem blutigen Kampf mit den Eingeborenen. Als die Not am höchsten ist, geschieht ein Wunder: »Denn zwischen den Palmenwipfeln in ihrem leuchtenden Todtenschmucke kam die Frau Venus, die wilden Horden theilend, von den Felsen herab« (S. 234). Die Krieger stürzen »wie in Anbetung auf ihr Angesicht zur Erde« (ebd.). Die »Wunderbare« bewirkt die Flucht der Spanier auf ihre Barke, fasst das Steuer und lenkt das Schiff bei aufgehender Sonne »getrost zwischen den Klippen in den Glanz hinaus« (S. 235). Alle Augen richten sich nochmals auf »die schöne Fremde«. Beim hellen Tageslicht erkennt Antonio in ihr »das Mädchen aus dem wüsten Garten« wieder (S. 236 f.). Da wagt Alvarez es, sie nach ihrer Identität zu fragen. Sie antwortet: »Alma« und gibt zu erkennen, dass sie »dem Antonio dienen« möchte (S. 237).⁴⁵ Der Kapitän bleibt sehr beunruhigt über die Frauengestalt, die er in der Nacht aus der Ferne gesehen hat:

Kurz und gut, hob Alvarez wieder an, war die Frau Venus auf Walpurgisnacht auf eurer Insel? Oder bist du gar selber die Frau Venus? Habt ihr beide – wollt' sagen: du oder die Frau Venus – dazumal in der Felsenkammer geschlafen? – Sie schüttelte verneinend den Kopf. – Nun, so mag der Teufel daraus klug werden! ich will mich

44 Die anschließende Episode über die Wanderung des betrunkenen Sanchez zum letzten Ruheplatz der toten »Königin« enthält wiederum Anklänge an Venusberg- und Tannhäuser-Sagen (S. 230–233).

45 Der Name »Alma« geht auf das schmückende lateinische Adjektiv »alma« für die ›Jungfrau Maria‹ zurück. Die Bezeichnung kommt am Anfang der gregorianischen Antiphon ›Alma redemptoris mater‹ vor. Dieser zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert entstandene Gesang wurde von der ersten Adventswoche bis Mariä Lichtmess gesungen.

heute gar nicht mehr wundern, Frau Venus, Urgande, Megära, das kommt und geht so, rief der Hauptmann ungeduldig aus und benannte das Eiland, dessen blaue Gipfel soeben im Morgenduft versanken, ohne Weiteres die Venusinsel, von der Frau Venus, die nicht da war. (ebd.)

In der darauffolgenden Nacht handelt »die schöne Fremde« nicht mehr als Heldin, sondern als »Mädchen« (ebd.). Alma hat die Sonntagskleidung ihres Geliebten angezogen und zeigt sich ihm gegenüber sehr ergeben. Antonio meint, dass sie die Frau ist, die er »in der Kluft beim Fackeltanz, und dann an jenem blutigrothen Morgen« gesehen hat (S. 240). Aus ihren Worten erhellt, dass sie ihn während der nächtlichen Feier »beim flüchtigen Fackelschein« zum ersten Mal gesehen hat und dass sie sehr traurig war, als er sie im Garten so schnell verließ (ebd.). Es entspinnt sich eine aufrichtige Liebe zwischen beiden. Bei der Landung auf der nahe gelegenen »Paradiesinsel« am nächsten Morgen hat sich Almas Habitus endgültig von einer venushaften Majestät in eine marianische Demut verwandelt.⁴⁶

Zum letzten Mal verursacht »Frau Venus« Verwirrung in dem Moment, als Antonio seinen verschollenen Onkel Don Diego von Leon umklammert hält. Dieser hat gerade die Geschichte seiner Entdeckungsreise (Binnenerzählung) beendet, als sich aus dem Wald eine Gestalt nähert. Diego glaubt in ihr die tote »Königin«, die er vor dreißig Jahren als Frau begehrt hat, zu erkennen. Antonio und Alvarez halten sie »mit Grauen« für »die Frau Venus von der andern Insel« (S. 271). Es ist aber Alma:

Der Einsiedler verwendete keinen Blick von ihr. Wer bist du? sagte er endlich. Du schaust wie sie und bist es doch nicht! – Alma aber war ganz verwirrt und sah ängstlich einen nach dem andern an. Ich kann ja nichts dafür, erwiderte sie dann zögernd, sie sagten's immer,

46 In Eichendorffs literarischem Œuvre ist die Göttin Venus das Gegenbild zu Maria. Dass die erbarmungsvolle »Wunderbare« mit ihrem »Kindlein« eine stärkere geistige Wirkung als die zauberische »Frau Venus« hat, zeigt das Gedicht »Von kühnen Wunderbildern«, das zum ersten Mal (ohne Überschrift) in der Novelle »Das Marmorbild« (1819) veröffentlicht wurde (HKA V/1, S. 76–79). Edition: HKA I/1, S. 288–290 (»Götterdämmerung. 2.«).

daß ich aussäh wie meine Muhme, die todte Königin. – Mein Gott, fiel hier Alvarez ein, ihr macht mich ganz konfus; so war das also die Insel der wilden Königin, von der wir hergekommen? – Alma nickte mit dem Köpfchen. Auch die Meinigen, sagte sie, hielten mich damals, als wir fortfuhren, für die verstorbene Königin, sonst hätten sie euch sicherlich erschlagen. (ebd.)

Nur durch die äußere Ähnlichkeit mit ihrer »Muhme« konnte Alma beim Aufstand der »Wilden« Antonio und seine Landsleute in Sicherheit bringen. Weder sie noch ihre tapfere, in die eisige »Königsgruft« gelegte Tante (S. 272) sind Venusgestalten. Auffällig ist das Substantiv »Muhme«, das Eichendorff in diesem Kontext verwendet (S. 271). Diese Wortwahl könnte durch die Lektüre des ›Faust‹ beeinflusst sein.⁴⁷ Von Alonzo, dem melancholischen Leutnant auf Diegos Schiff, der als Wahnsinniger den Leichnam der »Königin« bewachte, hat Alma als Kind offenbar Spanisch gelernt. Der Student Antonio findet in ihr seine Lebenspartnerin.

Am Schluss der Novelle kommt das Mammon-Motiv nochmals in Verbindung mit dem Gold-Motiv vor. Der betreffende Passus lautet:

Don Diego hatte, als er sein Haus im Felsen baute, Gold in Menge gefunden, das lag seitdem vergessen im Schutt. Jetzt fiel's ihm wieder ein, er vertheilte den Schatz nach Amt und Würden an seine armen Gäste. Da war ein Jubiliren, Prahlen und Projectemachen unter dem glückseligen Schwarm, jeder wollte was Rechtes ausbrüten über seinem unverhofften Mammon und ließ allmählig die lustigen Reiseschwingen sinken in der schweren Vergoldung. (S. 273)

Kurz danach fahren »die fröhlichen Gesellen« mit Alma an Bord nach Spanien ab (S. 274).

47 Vgl. die Worte von Mephistopheles in der Szene ›Walpurgisnacht‹: »Frau Muhme! Sie versteht mir schlecht die Zeiten. | Getan geschehn! Geschehn getan!« (V. 4110f.)

III.

In der Novelle ›Eine Meerfahrt‹ handelt es sich um eine vermeintliche »Walpurgisnacht« auf einer imaginären »Venusinsel« irgendwo in einem weit von der ›zivilisierten‹ Welt entfernten Meeresgebiet. Ein Kreis wilder Männer tanzt mitten in der Nacht um eine regungslos auf einem Moosbett liegende, junge »Frauengestalt« in einer für zwei Spanier unheimlichen Berglandschaft. Über die wirkliche Bedeutung des lautlosen und geordneten Tanzes lässt der Autor das Lesepublikum vorerst im Dunkeln tappen. Erst nach der Binnenerzählung des Einsiedlers Don Diego werden die Zusammenhänge (Vorgeschichte auf der »Venusinsel«, Verwandtschaft zwischen »Königin« und Alma, Schicksal von Alonzo) deutlich. Erst dann kann das seltsame Ritual als Ahnenkult gemäß den Riten einer ›Naturreligion‹ erfasst werden. Die rätselhafte Frau ist gar keine Venus in klassischem Sinne, sondern das anschauliche Symbol eines ›primitiven‹ Volkes für seine ethnische Würde und soziale Unabhängigkeit.

Die Episode über die »Walpurgisnacht« auf der »Venusinsel« enthält eine motivische Kombination von Venus-, Venusfest-, Walpurgisnacht- und Hexensabbat-Elementen (Bergwanderung, Feuerschein, Gold, Mammon, Heide, Rundtanz, Frauenfigur, Sinnlichkeit, Angst vor Betörung), wobei das exotische Kolorit einer tropischen Insel, die nächtlichen Erlebnisse eines Seefahrers und eines Studenten sowie die geheimnisvolle Gestalt der schlummernden »Frau Venus« wichtige Kompositionsmittel bilden. Eichendorff hat den ganzen Stoffkomplex mit dem Thema des fortwährenden Konflikts zwischen Gott und Teufel, Christentum und Heidentum verknüpft. Das erklärt bestimmte Parallelen mit dem Inhalt der Szene ›Walpurgisnacht‹ in Goethes ›Faust‹. Das glückliche Ende der zweiten »Meerfahrt« ist kennzeichnend für die optimistische Grundstimmung in Eichendorffs Gesamtwerk.