



MARTIN EHRLER

ASPEKTE DER EICHENDORFF- REZEPTION IN WOLFGANG HILBIGS *DIE KUNDE VON DEN BÄUMEN*

ABSTRACT: The paper explores the influence of Joseph von Eichendorff on Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen*. While Hilbig's ties to Romanticism are well-known, Eichendorff's impact has been less examined. The study focuses on two key points: first, the similarities between the main characters in Hilbig's story and Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts*, and second, how Hilbig adapts Eichendorff's style of describing nature to create mood and atmosphere. By reworking these elements, Hilbig offers a complex take on the Romantic tradition and turns it to a tool to critically reflect on his present.

KEYWORDS: Wolfgang Hilbig; Joseph von Eichendorff; Romanticism.

Wolfgang Hilbig und sein Werk in ein Verhältnis zur Romantik zu setzen bedarf kaum mehr einer intensiven Auseinandersetzung mit Biographie und Œuvre¹. Seine intensive Rezeption des romantischen Kanons ist vielerorts belegt und weite Teile des Gesamtwerks sind bereits sehr ergiebig auf ihre „Romantizität“ hin untersucht worden. Und doch fällt ein Name eher selten, schaut man sich die entsprechende Forschung an: Joseph von Eichendorff. Doch auch der tendenziell der Spätromantik zugeschlagene Dichter bildet eine wichtige Anlaufstelle für Hilbig's Schreiben. In dieser Analyse soll es darum gehen, dieser Beeinflussung mit Blick auf die Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* nachzuspüren. Diese bietet sich dabei besonders an, da der Text in seiner Gesamtstruktur signifikante Parallelen zu Joseph von Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* offenbart. Die Novelle ist Teil jenes schon früh erschlossenen Kanons romantischer Prosa und Kunstmärchen, die den damals noch jugendlichen Hilbig

¹ Die Analyse beruht im Wesentlichen auf einem Kapitel meiner Dissertation zur Romantik-Rezeption bei Wolfgang Hilbig und Wolfgang Matheuer, die 2023 an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena angenommen wurde und die im Herbst 2024 unter dem Titel „Nicht-Landschaften“ bei Wallstein erschienen ist.

erstmalig mit den Möglichkeiten von Sprache und Literatur vertraut machten (vgl.: Beckermann 1994, 93). Gerade auch aufgrund dieser prominenten Stelle des Textes in der Lesebiografie Hilbig's scheint es von Bedeutung zu sein, dieser Beeinflussung erstmalig entsprechend nachzugehen, denn die Forschung zu Hilbig's Erzählung blieb den Verweis dazu bisher schuldig.²

Beleuchtet werden sollen dabei zwei Aspekte. Zunächst konzentriert sich die Analyse auf die Ähnlichkeit der Protagonisten und die sich daraus ergebende Parallelstruktur des Plots, in einem daran anschließenden Teil soll es um eine von Hilbig vorgenommene Adaption jener syntaktischen Raffinesse gehen, anhand derer Eichendorff die für ihn so typische stimmungsgeladene Raumtiefe der Landschaft herzustellen vermochte. Beides wird von Hilbig – und das ist durchaus typisch für seinen Umgang mit der Epoche – modifiziert, sodass es einer gemeinhin „populären Vorstellung von Romantik zuwiderläuft“ (Matuschek 2021, 285). Wie sich das im Detail darstellt, versucht die folgende Analyse offenzulegen.

Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen* erschien zunächst 1992 in einer auf 333 Exemplare limitierten bibliophilen Kleinstauflage (von der letztlich lediglich 166 tatsächlich hergestellt wurden) beim Leipziger Faber & Faber Verlag, ehe sie 1994 in einer überarbeiteten Fassung beim S. Fischer Verlag veröffentlicht wurde. Die Erzählung knüpft motivisch mittelbar an die kurz vorher erschienene und von der Kritik viel besprochene Prosaminiaur *Alte Abdeckerei* (1991) an und weist etliche intertextuelle Bezüge zu diesem Text auf. In dieser Konstellation offenbart sich dabei *in nuce* die enge motivische Verknüpfung, die für das Gesamtwerk Hilbig's festgestellt werden kann. Von Interesse sollen hier jedoch jene Bezüge sein, die über diese werkimmanenten Anknüpfungen und Korrespondenzen hinausgehen. *Die Kunde von den Bäumen* ist gerade deshalb ein besonderer Text im Werk Hilbig's, da er in Joseph von Eichendorff's *Aus dem Leben eines Taugenichts* über einen prominenten Prätext verfügt.

Der Erzählung ist eine aus Walter Benjamins Erzähler-Aufsatz (*Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, 1936) entlehnte Feststellung vorangestellt, nämlich jene, dass Begegnungen mit Leuten, die rechtschaffen etwas erzählen können, immer seltener würden. Wollte man die Handlung so kurz wie möglich zusammenfassen, dann käme man wohl zu dem Schluss, dass sie die Schilderung einer Bewusstwerdung ist. Der Leser wohnt hier der Genese eines rechtschaffenen Erzählers unter widrigsten Bedingungen bei. Diese Bedingungen sind die von Hilbig auch selbst lange Zeit vorgefundenen

² *Die Kunde von den Bäumen* war bis dato eher selten Gegenstand längerer Untersuchungen. Es liegen Analysen zur Poetisierung des Peripheren (Opitz 2008), der Erstveröffentlichung in der Tradition der Künstlerbücher (Braun 2013) und der Literarisierung von Müll (Stillmark 2015) vor. Darüber hinaus ist die Erzählung bisweilen Teil größerer Untersuchungskorpora, so z.B. bei Delhey 2004, Schierbaum 2015, Ostheimer 2018 oder Assmann 2018.

lebensweltlichen Realitäten des repressiven Staates DDR und die Erzählung ist in gewisser Weise damit auch eine Parabel auf Hilbigs eigene Schriftstellerbiographie. Die Schwierigkeit ergibt sich für den Protagonisten Waller zunächst daraus, dass er der vermeintlich simplen Tatsache und dem sich daraus ergebenden Satz „Die Bäume der Kirschallee sind verschwunden“ (KB, 231)³ keine weiteren folgen lassen kann. Das Erzählen vom Verschwinden dieser Bäume ist ihm jedoch ein besonderes Anliegen, denn was ihn anregt, so schildert er es, „ist die Angst vor dem Vergessen der Geschichten“ (ebd., 210). Zwar bleibt er dabei zunächst noch im unbestimmten Plural, doch es wird im Fortlauf der Geschichte klar, dass jene Kirschallee auf fatale Art eng und ganz konkret mit seiner eigenen Lebensgeschichte verknüpft ist. Es ist daher auch die Sorge vor dem Verlust der eigenen Biographie, die dem Erzählen in *Die Kunde von den Bäumen* Antrieb verleiht. Dieses Erinnern und Erzählen fungiert dabei nicht bloß als Selbstvergewisserung, sondern wird vielmehr gleich zu Beginn als zu Teilen dissidentische Strategie ausgestellt.

Erzähle... erzähle, sage ich mir, sonst wird alles im Vergessen taumeln. Erzähle, damit der Faden nicht abgeschnitten wird ... tausend Geschichten sind nicht genug. Damit der Strom nicht unterbrochen wird, damit das Licht über den Tischen nicht ausgeht. Erzähle, sonst wirst du ohne Vergangenheit sein, ohne Zukunft, nur noch willenloser Spielball der Bürokratie. (ebd.)

In einer anachronistischen Montage verschiedener Erzählperspektiven offenbaren sich schließlich dem Leser Aspekte jener tragischen Lebensgeschichte, deren Notation dem Erzähler Waller so existentiell erscheint. Die Kirschallee, die seinen Heimatort einst mit dem Dörfchen W. verband, ist nicht nur der Ort, an dem er eine vergleichsweise glückliche Jugend mit seinen Freunden verbrachte, sie ist auch Schauplatz seines im letzten Moment abgebrochenen Suizids, nachdem diese Jugendfreunde das Land verlassen und Waller allein in der nun abgeschotteten, ideologisch festgefahrenen und ihn befremdenden DDR zurückgeblieben ist. Die Kirschallee hat sich von einem Ort des geselligen Geschichtenerzählens zu einem der maximal größten Vereinzelung gewandelt. Das ist der eigentliche Verlust. Doch der gescheiterte Selbstmord ist letzten Endes der Beginn eines gelingenden Aus- und Aufbruchs. Waller gibt seine Fabrikarbeit auf und zieht sich zusehends in die von Industrie, Raubbau und Verfall geprägte städtische Peripherie zurück. Bemerkenswert ist, dass dies ganz dezidiert als Überbietung romantischer Subversivität vorgestellt wird:

[...] von einem auf den anderen Tag war es vorbei mit der Hoffnung auf das Leben. Und ich dachte, ich hätte nun hier meinen Grund gefunden! Das Leben, das noch vor mir lag, befand sich im Würgegriff von Grenzen... und ich wußte in diesem Augenblick, daß ich nicht die mildeste Form

³ Zitiert wird aus der überarbeiteten Fassung aus der Werkausgabe. Diese wird mit der Sigle KB versehen.

einer Grenze akzeptieren konnte. Nein! [...] Ich mußte ein unbrauchbares Stück in der Gesellschaft sein, wenn ich ihre Grenze überschreiten wollte. Dies war die Wahrheit, und keine Erklärungen, weder philosophische noch kultur-, wirtschafts- oder gesellschaftspolitische Finten trogen darüber hinweg: die jungen Jahre waren vorbei. Zuvor war ich wie die Verkörperung allen menschlichen Unglücks durch die Gegend gewankt, wie der wandelnde Weltschmerz ... jetzt war es aus mit diesem romantischen Trick. Jetzt hieß es, mit aller einem solchen Zweck zu Gebot stehenden Bösartigkeit ein Krüppel zu werden. (ebd., 274)

Zögerlich versucht Waller Kontakt zu den Arbeitern aufzunehmen, deren Aufgabe es ist, die umliegenden Tagebaugruben mit Müll zu verfüllen. Auch wenn er mit ihnen in keinen engeren Kontakt tritt, integriert er sich still in diese gesellschaftlich randständige Gruppe. Waller aus *Die Kunde von den Bäumen* gehört jenem Typus von Figuren an, die so viele von Wolfgang Hilbigs Texten bevölkern: ein Außenseiter und Sonderling, der sich seiner Rolle so annehmen und rückversichern muss, dass er zum Zwecke seiner Selbstfindung jene gesellschaftliche Isolation gar noch weiter vorantreibt. Trotzdem nimmt *Die Kunde von den Bäumen* so etwas wie ein gutes Ende, was eben auch am Trost liegt, den ein Rückzug aus dieser hier nur schemenhaft skizzierten, gleichgültigen Gesellschaft bieten kann. Der gegen Ende der Erzählung für kurze Zeit auftretende Kollektiverzähler (vgl. ebd., 267-272) zeugt in gewisser Weise vom zu gewinnenden Zugehörigkeitsgefühl und der gemeinschaftskonstituierenden Funktion des geächteten Randes der Gesellschaft. Hilbigs eigene biographische Erfahrungen in der DDR werden hier teilweise literarisch gespiegelt.⁴ In der Erzählung findet Waller schließlich in der sozialen und räumlichen Abgeschlossenheit einer von den Müllarbeitern provisorisch errichteten Hütte seine Schreibstube. Zwanzig Jahre nach dem gescheiterten Selbstmord gelingt ihm so doch noch ein zweiter Satz und der Beginn der Geschichte. Er ist ein Bekenntnis und lautet: „Die Scham ist vorüber!“ (ebd., 278).

Nun ergibt sich aus dieser kurzen Zusammenfassung zunächst keine augenscheinliche Parallelität zu Eichendorffs Meisternovelle. Zwar mag das von Waller empfundene Ungenügen an einer pervertierten Normalität in gewisser Weise anschlussfähig an romantische Konzepte sein, doch seine Kompensationsstrategien geben sich deutlich als Überbietung und auch Überwindung romantischer Vorbilder aus. Es ist dies jene bei Hilbig so oft zu beobachtende Eigenheit seiner Romantik-Rezeption, die sich in einem Bewegungsablauf des beständigen Annäherns und Abstoßens

⁴ Wolfgang Hilbig waren die Vorzüge eines solchen zeitweiligen Rückzugsortes durchaus persönlich bekannt. Auch die in der Erzählung offenkundige Spiritualität dieser gesellschaftlichen Randständigkeit hat er selbst erlebt. Die in einer unsanierten Altbauwohnung im Leipziger Westen errichtete Künstlergemeinschaft rund um die verfeimten Dichter Gert Neumann und Siegmund Faust bot einen alternativen Zufluchtsort, sowohl zum intellektuellen Austausch als auch zur künstlerischen Arbeit.

beschreiben ließe. Offenbar wird dies auch im Hinblick auf die Anlage von Protagonisten und Landschaft.

Zunächst ist da die Auffälligkeit, dass Hilbigs Erzählerfigur Waller mit Joseph von Eichendorffs namenlosen, nur mit seinem Schimpfnamen „Taugenichts“ in die Literaturgeschichte eingegangenen Helden ganz entscheidende Wesensmerkmale teilt. Dieser Nachvollzug ist dabei gerade deswegen so spannend, da beide Helden natürlich auch gewichtige Unterschiede offenbaren, sei es in ihrem Welt-, Natur- oder Kunstverständnis. Deswegen sei auch vorausgeschickt, dass Waller eben kein pikaresker Wiedergänger dieser prototypisch romantischen Gestalt ist – von denen es ja auch so einige geben mag – Waller ist letztlich, so paradox das klingen mag, ein verhinderter Taugenichts.⁵

Mit Eichendorffs Helden verbindet ihn zum einen die prinzipielle Andersartigkeit der Lebensentwürfe, denn beide haben den Drang, einer durch das soziale Gefüge ihrer jeweiligen Gesellschaft vermeintlich vorbestimmten Laufbahn zu entkommen. Dieser Unfreiheit wollen beide entfliehen. Doch während dem Taugenichts, einem Müllersohn, der Ausbruch aus der einfachen und abgeschiedenen dörflichen Lebenswelt spielerisch gelingt, bleibt Hilbigs Protagonist Waller, nachdem dieser seine Anstellung aufgibt, nur die nahe Weite der an die Heimatstadt grenzenden Müll- und Aschefelder. Während man Eichendorffs Helden begleitet, wie er ganz in der Rolle des unverbildeten Schelms sich beinahe mühelos in höheren Beamten- und niederen Adelskreisen sozialisiert, schafft es der kontaktscheue Waller nur langsam und mit Mühe so etwas wie eine Bindung zu den Müllarbeitern der nahen Deponien aufzubauen. Diese sind als soziale Außenseiter stigmatisiert, was ihre Anziehungskraft auf den Protagonisten jedoch nur verstärkt. Waller ist im Gegensatz zum Taugenichts der Weg in eine freie Welt und vermeintlich offene Gesellschaft verwehrt, weshalb ihm nur der Weg an eben jenen sozialen Rand offenzustehen scheint. Obwohl Eichendorff eine Geschichte des sozialen Aufstiegs und Hilbig eine des sozialen Abstiegs erzählen, finden der Taugenichts und Waller ihre je eigene Freiheit im Bruch mit den jeweils gültigen gesellschaftlichen Standeskonventionen. Erst dieser ermöglicht es ihnen, einen für sie passenderen Platz zu finden.

Sie verbindet darüber hinaus eine gewisse Rastlosigkeit. Das Wandern, oder besser: das romantische Wandern, und niemand beherrscht das so wie Eichendorffs Figuren, zeichnet sich nach Lothar Pikulik (1979, 398) dadurch aus, dass es, „da auf die Ferne bezogen, nicht ziellos“, aber doch „richtungslos“ (ebd.) sei.⁶ Den Taugenichts zieht es stets in die Offenheit der Ferne, denn ihm behagt die Stagnation nicht, und so bleibt der

⁵ Zur langen und durchaus diversen Rezeptionsgeschichte von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* s. z.B. Och 2007.

⁶ Siehe dazu auch Koschorke 1990, 185 ff.

Weg, wenn man die Plattitüde bemühen will, stets sein Ziel. Auch Waller ist ein Wanderer, doch seine Wege führen nicht nach Wien oder Rom; die einzige sich ihm bietende Offenheit findet er in der Landschaft aus Asche und Müll vor den Toren der Stadt. Das Land selbst empfindet er als bedrückenden „schalldichten Raum“ (KB, 263). Während der Taugenichts, wie es gleich zu Beginn der Novelle heißt, „in die freie Welt hinausstrich“, ist Waller dies nicht möglich. Die Grenzen sind dicht, der Weg in die zumindest als frei imaginierte Welt, den seine Jugendfreunde noch nahmen, ist „abgeschnitten, zugemauert“ (ebd., 229). Doch eigentlich gibt es letztlich gar kein ernsthaftes Bestreben, ihnen zu folgen, denn ein solch verortbares Ziel existiert für Waller nicht – auch das verbindet ihn letztlich mit dem Taugenichts, mit Eichendorffs Protagonisten generell (vgl.: Wellbery 2007, 112).

Schließlich teilen sie eine weitere Charakteristik. Beide sind auf ihre Weise poetische Figuren, die sich von ihren Mitmenschen insofern unterscheiden, als sie einen besonderen Blick auf die Welt haben. So verkörpert Eichendorffs Held in gewisser Weise das seinerzeit als Ideal verstandene Kunstverständnis mittelalterlicher Minnesänger, der, sich selbst mit der Geige begleitend, bei sich bietender Gelegenheit ein Lied zum Besten gibt. Die volkstümliche Schlichtheit seiner Lieder und die darin immer wieder zum Ausdruck kommende Naturverbundenheit sind der Holzschnitt idealtypischer romantischer Poesie, der Taugenichts der Inbegriff des romantischen Künstlers. Die Freiheit der Poesie, die Leichtigkeit mit welcher sich der Taugenichts in und mit ihr auszudrücken vermag, entbehrt Waller vollkommen. Er teilt nicht diesen affirmativen Zugang zur Welt, vielmehr nimmt er die Wirklichkeit als entfremdet wahr. Das mündet in den für Hilbig's Texte so typischen Problemen ihrer Darstellbarkeit und einem als existentiell vorgestelltem Akt der Sprachfindung. So schildert er gleich zu Beginn der Erzählung, dass sein Verfassen von Geschichten im Grunde lediglich „in der andauernden Übung, Wörter durchzustreichen, die ohne mein Zutun aufs Papier geraten waren“ (KB, 207), bestand. „Meine Wörter“, so setzt die Schilderung fort, „waren das erdenklich Falscheste an Ausdruck für das, was ich eigentlich benannt haben wollte“ (ebd.). Die zum Ausdruck gebrachte Sprachskepsis bildet letztlich den Zweifel und das Unbehagen ab, mit welchem Waller den Dingen der Welt begegnet. Gefangen im „sinnentleerten Begriffssystem“ (Hilbig 1995, 63) einer ideologisch verstellten Wirklichkeit, geraten Leben und Schreiben gleichsam unter Druck, eine Sprache zu finden erscheint gerade deshalb in ganz besonderer Weise substanziell. Denn, so bringt es der italienische Germanist und Autor Roberto Cazzola (1994, 154) in Bezug auf Hilbig's Sprache und Identität auf den Punkt, dem engen Horizont und „der erstickenden Atmosphäre der DDR zu entkommen, bedeutet, sich eine eigene Welt der Wörter, eine nicht mehr vorgeprägte Welt, durch das Schreiben zu schaffen“. Der ständigen Bewegung und Wanderschaft des Taugenichts steht als Entsprechung somit das

beständige Streben und Suchen nach dem literarischen Text Wallers gegenüber. So bleibt festzuhalten, dass obwohl beide Figuren in Intention und Ausführung ihrer Kunstproduktion letztlich unterschiedlicher kaum sein könnten, sie in ihrer Selbstbehauptung als poetische Figuren einen unangepassten und durchaus subversiven Gegenentwurf zu der jeweiligen gesellschaftlichen Norm darstellen – dieser Impetus verbindet sie.

Die *Die Kunde von den Bäumen* leitmotivisch durchziehende Suche nach sprachlichem Ausdruck äußert sich zunächst ganz konkret in der Absicht, „einen Baum in Schrift zu setzen“ (KB, 215). Die verschwundenen Kirschbäume, die „ans Licht zu reißen“ (ebd., 214) ausgemachtes Ziel des Protagonisten ist, bilden darüber hinaus die wohl eindeutigste motivische Verwandtschaftsbeziehung beider Texte und ihrer Figuren ab. Es ist Eichendorffs Taugenichts, der auffällig häufig im Geäst von Bäumen sitzt, Schutz suchend oder den Ausblick genießend. Ähnlich verfährt auch Hilbigs Protagonist, der sich manches Mal in den Baumkronen gewissermaßen zu verschanzen scheint (vgl. ebd., 224, 267), darüber hinaus jedoch, auch das in Analogie zur romantischen Figur, die sich bietende Sicht zu genießen trachtet. Diese in beiden Werken leitmotivisch installierten Baumbesteigungen verweisen dabei zwar jeweils für sich auf ein schier endloses Reservoir literarischer und mythologischer Symbolik, darauf näher einzugehen ist dies jedoch nicht der Ort. Vielmehr regt dieser intertextuelle Bezug die Untersuchung hinsichtlich weiterer Ähnlichkeitsbeziehungen Hilbigs zu Eichendorff entscheidend an. Dazu richtet sich der analytische Blick im Folgenden auf ihre Ausgestaltung der Landschaft.

Dazu sei auf eine Stelle in *Die Kunde von den Bäumen* verwiesen, in der ein Verfahren Anwendung gefunden zu haben scheint, das Joseph von Eichendorff zugeschrieben werden kann:

Es war noch in der Lehrzeit, als ich erkennen mußte, wie sich der Müll immer näher an die Kirschallee heranschob... sie war freilich nutzlos, die Straße hatte die Stadt mit einem Dorf verbunden, das seit einiger Zeit leer stand. Immer hatte man gewußt, daß es über der Kohle gelegen war, nun rückten die Tagebaue schon bis zu den Vorgärten vor, der Abriß des Fleckens war angeordnet. Ich erinnerte mich an das Glockengeläut, das der Kirchturm des Dörfchens erschallen ließ; mit den Jahren war das Gebimmel immer schwächer geworden, und zuletzt klangen die Töne zerstört, wenn sie, über den Wald hinweg, in der Kirschallee eintrafen. Die Invasion des Mülls eskalierte, der Unrat begann den ganzen Wald zu umzingeln. [...] Und die Luft über den Müllflächen schien immer undurchlässiger zu werden, die Glockentöne der Kirche des Dörfchens W. verendeten in den brennenden Dünsten über der Asche und stürzten wie vergiftete Vögel ab. (KB, 217-218)

Solche Fernsichten findet man in Hilbigs Texten selten, Landschaft wird fast ausnahmslos als eine Nahlandschaft wahrgenommen und beschrieben. Das hier vorgestellte, sich in einem gewaltigen Transformationsprozess befindliche und kaum

noch Spuren einer intakten Natur aufweisende Gelände ist Hilbigs Lesern trotzdem vertraut, bildet es doch die Kulisse, vor der nahezu alle seine Geschichten angesiedelt sind. Vertraut erscheint jedoch auch die Art und Weise wie sie in diesem besonderen Fall konstruiert ist. Darauf soll abschließend der Fokus gerichtet werden.

Die Landschaften Eichendorffs, so legt es Richard Alewyn exemplarisch an einer Passage aus *Viel Lärmen um Nichts* offen, sind nach einem wiederkehrenden Konstruktionsmuster gestaltet. Dieses beruht auf einem semantischen und syntaktischen Verfahren, welches das Immaterielle dem Festen und die Bewegung der Statik vorzieht (vgl. Alewyn 1980, 92 f.). Der für Eichendorff so typische landschaftliche Raum und dessen oftmals besondere Atmosphäre konstituiert sich so vor allem aus Licht- und Klangeindrücken, die darüber hinaus als bewegt und raumdurchmessend charakterisiert werden. Perspektivisch sind diese, so Alewyn, auf jene Position hin orientiert, welche als das der Ferne entgegenstehende „Hier“ (ebd., 97) meist den Standpunkt des erlebenden Subjekts darstellt. In diesem Erleben bilden so das Entstofflichte und Bewegliche, Licht und Töne, die konstruktiven Elemente des landschaftlichen Raumes (vgl. ebd.). Zwar schöpfen nahezu alle Landschaften Eichendorffs aus dem gleichen Fundus recht generischer Elemente, doch ihre Ähnlichkeitsbeziehung beruht auch auf der ihnen stets zu Grunde liegenden syntaktischen Konstruktion (vgl. ebd., 92). Dazu zählt auch, dass die festen Bestandteile der Landschaft, wie zum Beispiel Berge, Täler und Wälder, oftmals lediglich als „Objekte eines Verbuns der Wahrnehmung“ (ebd.) fungieren, während das Entstofflichte und Bewegliche die Subjektposition übernimmt. Eichendorff verstärkt diese Bewegtheit zusätzlich, indem er den „akustischen oder optischen Erscheinungen ein Bewegungssinn“ (ebd., 95) zuschreibt, den er mit Hilfe von „Präpositionen des Orts und ebensolchen präpositionalen Präfixen“ (ebd., 96) herstellt. Diese vermeintlich unscheinbare Wortgruppe bildet nicht nur einen gewichtigen Teil der Landschaftsbeschreibungen, sondern setzt diese erst wirklich in Bewegung (vgl. ebd., 96). An der von Alewyn ausgewählten Textprobe ist ein Nachvollzug des Phänomens gut möglich. Ob etwas „klingt“, „heraufklingt“ oder „über den Garten heraufklingt“ macht letztlich einen gewaltigen Unterschied, denn es zeigt, wie der Raum über diese kleinen Hinzufügungen erst seine eigentliche Tiefendimension erhält (vgl. ebd., 98 f.). Vor allem durch die von der Bewegung gestreiften „dritten Orte“ (ebd., 98), in besagtem Beispiel ist dies der Garten, wird eine räumliche Staffelung erzielt und einer drohenden Leere zwischen dem Hier und der Ferne vorgebeugt. Dass es letztlich kaum noch eine Rolle spielt, welchen Ursprung die Sinneswahrnehmung hat, beweist, wie wirksam dieses syntaktische Schema ist.⁷ Die offengelegte Systematik dieser Landschaften, ihre

⁷ „Für die Landschaft ist es unerheblich, ob es die Nachtigallen oder Hunde sind, die man aus der Ferne hört, ob es ein Sommermorgen ist oder Windlichter, was in den Fenstern funkelt.“ (Alewyn 1980, 100)

formelhafte Konstruktion, bei welcher das Immaterielle gerade in Differenz zu den Konkreta durch seine Bewegtheit, sein Fließen, Klingen und Schwingen durch die Landschaft, erst für deren räumliche Dimension sorgt, kann durchaus als modellhaft verstanden werden.

Schaut man auf die Landschaft Hilbig, mögen die Parallelen zu den typischen Eichendorff-Landschaften womöglich nicht auf den ersten Blick sichtbar sein. Dieser erste Blick offenbart zunächst, dass die Landschaft in zwei Modi wahrgenommen wird. So gibt es den sich zu Teilen aus der Erinnerung und dem Wissen des Erzählers speisenden Blick, der das Anwachsen der Tagebaue und der Müllfelder über eine lange Dauer in einem Landschaftsbild zu synthetisieren scheint, sowie die akustische Wahrnehmung des Glockengeläuts der Dorfkirche, welches ebenfalls mehr erinnert als wirklich gehört wird. Ein synästhetisches Schlusstück vereint beide Eindrücke und beschließt die landschaftliche Szenerie. Der Fokus soll zunächst auf jenem Teil dieser Schilderung liegen, welcher die offensichtlichste Ähnlichkeit zu einer Landschaft Eichendorffs aufzuweisen vermag – dem Läuten der Kirchglocken. Schaut man auf deren Klang, der, zerstört zwar, aber „über den Wald hinweg in der Kirschallee eintraf“, so kann man den Eindruck gewinnen, dass der Raum recht frei nach dem bei Eichendorff beobachtbaren Modell hergestellt wird. Dass das dissonante Geläut durch seine Bezeichnung als „Gebimmel“ hier gnadenlos profaniert ist, sei nur am Rande bemerkt, ist aber sicherlich, gerade im Vergleich zu Eichendorff, bei dem es oftmals der Landschaft „das Feierliche und Sonntägliche“ (ebd., 91) verleiht, als deutlicher Bruch zu verstehen.⁸ Die Staffelung der räumlichen Tiefe, die sich durch den zwischen fernem Dorf und der als Betrachterstandpunkt imaginierten Kirschallee vermittelnd als drittem Ort zwischengeschalteten Wald ergibt, sorgt für die Öffnung bzw. Weitung des Raumes. Das Geläut mit seinem Ursprung im entfernt gelegenen Dorf passiert zunächst jenen Wald, um daraufhin in der Kirschallee „einzutreffen“. Personifiziert, ohne dabei aber eine anthropomorphe Gestalthaftigkeit anzunehmen, und über das Verb noch zusätzlich bewegt, offenbart das Klangphänomen auch bei genauerem Blick seine nahezu mustergültige Bildung nach dem Modell Eichendorffs.

Gleichzeitig setzt Hilbig aber auch das Materielle in Bewegung. Tagebaue und Müll „schieben sich heran“, „rücken vor“ und „umzingeln“, sind also durch Bewegungsverben ihrer eigentlichen Statik beraubt. Durch den Gebrauch der Tagebaue im Plural gewinnt die Landschaft in der Ferne darüber hinaus zusätzliche Breite und auch der Müll meint, wenn auch keine grammatikalische Mehrzahl des Wortes existiert, tendenziell eher eine Vielheit, was den Eindruck noch zusätzlich verstärkt. Auch dieses Verfahren scheint bei

⁸ Wobei sich auch hier die von Alewyn getätigte Beobachtung zu bestätigen scheint. Ob es das feierliche Geläut eines sonntäglichen Gottesdienstes oder eben jenes „schwächer werdende Gebimmel“ ist, spielt für den zu erzielenden Effekt letztlich kaum eine Rolle (vgl. ebd.).

Eichendorff abgeschaut (vgl. ebd., 99). Die militärische Konnotation der Verben steigert dabei die ohnehin schon durch die bewegten Massen hervorgerufene bedrohliche Atmosphäre. Diese Art der bewegten Landschaft stellt dabei jedoch eine gewichtige Abweichung vom romantischen Modell dar. Die festen Bestandteile der Landschaft bleiben bei Eichendorff an ihren Ort gebunden, sie werden lediglich durch die in Bewegung gesetzten immateriellen Erscheinungen gestreift.

Nun könnte für einen kurzen Moment der Eindruck entstehen, jene Bewegtheit eigentlich statischer landschaftlicher Elemente sei keine Modifikation der Konstruktionen Eichendorffs, sondern stehe eher in der Tradition einer aus dem Sturm und Drang kommenden dynamischen Bewegungslandschaft. Diese „sprachliche Dynamisierung des real Unbewegten“ (Langen 1975, 158), wie sie die Dichtungen bspw. Maler Müllers prägen, stehen jedoch letztlich zu Hilbig's Landschaften in deutlichem Widerspruch, da sich die Qualität ihrer Bewegtheit dann doch deutlich unterscheidet. Mögen auch in den vorromantischen Stimmungslandschaften die „Wälder steigen und sinken, [...] die Gebirge schwanken [...] und die Hügel schwellen“ (ebd., 170), so zeigt sich doch schon bei genauerem Blick allzudeutlich die qualitative Differenz dieser Dynamiken. Während hier der Eindrücklichkeit landschaftlicher Größe und deren Äquivalenz zur psychischen Empfindung Ausdruck verliehen wird, die Elemente der Landschaft jedoch im Grunde gar nicht wirklich in einer Ausdehnung oder Bewegung begriffen sind, verhält es sich bei Hilbig anders. Schaut man sich die Bewegungsverben bei Hilbig genauer an, dann erschließt sich gerade in dieser Abweichung zu der dynamisierten Landschaft des Sturm und Drang wiederum ihre Nähe zu den Landschaften Eichendorffs. Die zur Beschreibung der Bewegung von Tagebauen und Müll gebrauchten Verben, in ihrer Infinitivform „heranschieben“, „vorrücken“ und „umzingeln“, allesamt Präfixbildungen, bringen eine tatsächliche, auf einer Bahn nachvollziehbare Bewegung zum Ausdruck. Die deiktische Funktion der Präfixe bei zwei der drei Verben konkretisiert die Bewegungsrichtung darüber hinaus als auf den Betrachterstandpunkt hin orientiert. Dazu erzeugen die Personifikationen dieser Elemente, anders als zunächst noch bei den Glockentönen, nun doch eine anthropomorphe Gestalthaftigkeit. Ihren Höhepunkt erreicht diese, ein Gefühl der Beklemmung hervorrufoende, metaphorische Wesenhaftigkeit der Aschefelder in dem Bild der „Vorhuten toter Materie“, die „den Wald in Parzellen zu zerschneiden“ beginnen. Der hier erzielte Effekt konterkariert jene bei Eichendorff in den Landschaften beobachtbare „Kommunikation zwischen dem Hier und der Ferne“ (Alewyn 1980, 100); in diesem Stellungskrieg zwischen erlebendem Subjekt und dem kriegerisch-zerstörerisch vorrückenden Müll ist Landschaft, wie so oft im Werk Hilbig's, als Antagonistin gestaltet. Eine „Ausdehnung der Landschaft“ (ebd.), wie Alewyn das Aufspannen des erlebten Raumes bei Eichendorff nannte, findet hier im Grunde zwar

auch statt, doch unter umgekehrten Vorzeichen. Die landschaftliche Ausdehnung kommt hier einer Verengung des Raumes gleich. Auch der bei Hilbig oft als Refugium verstandene Wald bleibt von dieser gefräßigen Streitmacht, als die die bewegliche und okkupierende Landschaft hier personifiziert wird, letztlich nicht unangetastet. Dieser Wald, der gleichsam zunächst den landschaftlichen Mittelgrund bildete und auch als schützende Grenze zwischen Betrachter und den näher rückenden Tagebauten und Müllfeldern fungierte, droht nun auch dieser „eskalierenden Invasion“ zum Opfer zu fallen, was die klaustrophobe Atmosphäre der Szenerie noch zusätzlich verstärkt. Dadurch, dass auch bei Hilbig der Raum eine Verankerung im Leib des Betrachters aufweist und von diesem Standpunkt aus vektorisiert ist (vgl. Wellbery 2007, 113), wird die Bedrohung der (noch) intakten Landschaft hier mittelbar als Bedrohung des Subjekts erfahrbar.

Hilbig imitiert das Modell Eichendorffs also zunächst, um eine gewisse Tiefe und Breite des Raums zu suggerieren, doch dessen vermeintliche Offenheit wird sogleich wieder destruiert. Dieser Zusammenbruch der Landschaft wird überdeutlich in der die Darstellung beschließenden Szene vorgeführt. Richard Alewyn verwies in seiner Studie darauf, dass der Versuch, die sich einen Weg durch die Landschaft bahnenden Klänge wegzudenken, in der Erfahrung ende, dass dann „die ganze Landschaft in sich zusammenstürzt“ (ebd., 86). Es ist nicht auszuschließen, dass Hilbig die Studie gelesen hat, in jedem Fall aber führt das apokalyptisch anmutende Bild der „wie vergiftete Vögel abstürzenden“ Glockentöne das beschriebene Phänomen in aller Deutlichkeit vor.

Die Landschaft Hilbig's ist zunächst nach romantischem, oder zumindest Eichendorffschem Modell konstruiert, ganz intentional könnte man meinen, denn die Nähe der Erzählung zu Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* ist offensichtlich. Durch entscheidende Modifikationen wird jedoch der zunächst erzeugte Effekt in sein Gegenteil gekehrt. Hilbig's Landschaft aus Müll und Asche lässt nur noch ganz kurz ihre eigentliche Tiefendimension aufblitzen, ehe sie sich zu einer beklemmenden und eindimensionalen Drohkulisse verengt.

Der im Werk Hilbig's so intensiv praktizierte Rückgriff auf Schreibweisen der Romantik gründet auf sorgfältigen Lektüren, offenbart aber eigentlich an keiner Stelle die Handschrift eines Kopisten. Hilbig's ganz eigene Romantik beruht letztlich auf grundlegenden Modifikationen und teilweise paradoxen Verkehrungen der historischen Muster. Das zeigt sich in *Die Kunde von den Bäumen* vor allem in der Anlage von Figur und Landschaft.

Gerade die der Erzählung zu Grunde liegende Auseinandersetzung mit Konzepten Joseph von Eichendorffs erweitert das übliche Spektrum der Hilbig'schen Romantikrezeption, denn in den Analysen zum Thema stößt man doch häufiger auf Hoffmann, Tieck oder auch Novalis. Doch auch in seiner Bezugnahme auf Joseph von

Eichendorff zeigt sich eine seiner Romantik-Rezeption immer wieder zu Grunde liegende Textstrategie. Das von Eichendorff mitgeprägte Modell des kunstliebenden romantischen (Anti-)Helden und seine prototypische Landschaft, die durch die Leichtigkeit ihrer Bewegtheit sowohl den Eindruck von Weite als auch ein „Gefühl der Freiheit“ (Alewyn 1980, 87) zu vermitteln sucht, werden durch Hilbigs modifizierende Anverwandlungen, seine Romantik *ex-negativo*, teilweise in ihre Gegenteile gekehrt. Und so sind es vor allem Momente erfahrener und empfundener Beschränktheit, die in Hilbigs Texten zu Rückgriffen auf romantische Darstellungsmodelle führen. Die kurz noch aufblitzenden romantischen Suggestionen weichen dort dann letztlich vollends den für Hilbig so typischen Gefühlen der Enge, Fremdbestimmtheit (vgl. Emmerich 2000, 389) und Unfreiheit. Dieses Spannungsgefüge ist für einen ganz erheblichen Teil jener Anziehungskraft verantwortlich, der von Hilbigs Figuren, vor allem aber seinen literarischen Landschaften ausgeht.

BIBLIOGRAFIE

- ALEWYN, R. 1980. „Eine Landschaft Eichendorffs (1957).“ In K. Peter (Hrsg.). *Romantikforschung seit 1945*, 85-102. Königstein/Ts.: Verl.-Gruppe Athenäum-Hain-Scriptor-Hanstein (Neue wissenschaftliche Bibliothek Literaturwissenschaft, 93).
- ASSMANN, D.-C. 2018. „Zur literarischen Semiotik von Müll (Pehnt, Hilbig, Schwab, Strauß).“ In L. Hansen, K. Roose, D. Senzel (Hrsg.). Unter Mitarbeit von K. Roose und D. Senzel. *Die Grenzen der Dinge. Ästhetische Entwürfe und theoretische Reflexionen materieller Randständigkeit*, 117-138. Wiesbaden: Vieweg (Kulturelle Figurationen).
- BECKERMANN, T. 1994. „Eigenwillige Ankunft. Einige Anmerkungen zu Wolfgang Hilbig (vor seiner ersten Buchveröffentlichung).“ In U. Wittstock (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 93-113. Frankfurt am Main: Fischer.
- BRAUN, P. 2013. „Instabile Bilder. Die Kunde von den Bäumen als Künstlerbuch.“ In P. Braun, S. Pabst (Hrsg.). *Hilbig's Bilder. Essays und Aufsätze*, 72-88. Göttingen: Wallstein-Verlag.
- CAZZOLA, R. 1994. „Verseucht sind das Land, die Menschen, die Sprache. Zu der Erzählung *Die Weiber*.“ In U. Wittstock (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*, 153-173. Frankfurt am Main: Fischer.
- DELHEY, Y. 2004. *Schwarze Orchideen und andere blaue Blumen. Reformsozialismus und Literatur in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- HILBIG, W. 2010. „Die Kunde von den Bäumen (1993).“ [KB]. In *Werke*. Bd. 3: Erzählungen. *Die Weiber, Alte Abdeckerei, Die Kunde von den Bäumen*, 203–281. Frankfurt am Main: Fischer.
- . 1995. *Abriß der Kritik. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am Main: Fischer.
- KOSCHORKE, A. 1990. *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LANGEN, A. 1975. „Verbale Dynamik in der dichterischen Landschaftsschilderung des 18. Jahrhunderts (1948/49).“ In A. Ritter (Hrsg.). *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, 112-191. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- MATUSCHEK, S. 2021. „Schaudern und Verhöhnern. Romantik bei Wolfgang Hilbig und Botho Strauß.“ In S. Pabst, S. Arlaud, B. Banoun, B. Terrisse (Hrsg.). *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*, 263-281. Berlin: Verbrecher Verlag.
- OCH, G. 2007. „Der Taugenichts und seine Leser. Anmerkungen zur Rezeption eines Kultbuches.“ In A. Bohnenkamp, U. Regener (Hrsg.). *Eichendorff wieder finden. Joseph von Eichendorff 1788-1857*. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutsches Hochstift, 25. November 2007 - 17. Februar 2008, 87-109. Frankfurt am Main: Freies Dt. Hochstift (Aurora, 66/67.2007).
- OPITZ, M. 2008. „Auf den düsteren Feldern des Abfalls. Peripheres als Zentrum. Wolfgang Hilbig's *Die Kunde von den Bäumen*.“ In M. Hellström, E. Platen (Hrsg.). *Zwischen Globalisierungen und Regionalisierungen. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*, 145-156. München: Iudicium-Verl. (Perspektiven, 4).
- OSTHEIMER, M. 2018. *Leseland. Chronotopographie der DDR- und Post-DDR-Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- PIKULIK, L. 1979. *Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Zugl.: Basel, Habil.-Schr., 1972. 1. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SCHIERBAUM, M. 2015. „Verdrängung, Krieg und der 'totale Arbeitscharakter'. Post-Postmoderne Bilder der Natur bei Wolfgang Hilbig (*Die Kunde von den Bäumen*), Reinhard Jirgl (*Die Stille*) und Elfriede Jelinek (*Das Werk*).“ In S. Kramer, M. Schierbaum (Hrsg.). *Neue Naturverhältnisse in der*

Gegenwartsliteratur?, 189-228. Berlin: Erich Schmidt Verlag (Philologische Studien und Quellen, Band 250).

STILLMARK, H-C. 2015. „Schreiben aus der Asche. Wolfgang Hilbig's literarischer Umgang mit dem Müll.“ In D.-C. Assmann, N. O. Eke, E. Geulen (Hrsg.). *Entsorgungsprobleme: Müll in der Literatur*, 135-150. Berlin: Erich Schmidt Verlag (*Zeitschrift für deutsche Philologie*, 133.2014, Sonderheft).

WELLBERY, D. E. 2007. „Sinnraum und Raumsinn. Eine Anmerkung zur Erzählkunst von Brentano und Eichendorff.“ In I. Mülder-Bach, G. Neumann, A. von Bormann (Hrsg.). *Räume der Romantik*, 103-116. Der Band geht auf eine Tagung der Stiftung für Romantikforschung zurück, die im Herbst 2004 im Münchener Literaturhaus stattfand. Würzburg: Königshausen & Neumann (Stiftung für Romantikforschung, 42).