

Karl Heinz Weiers:

Joseph von Eichendorff: Mondnacht

MONDNACHT

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

Das um 1835 entstandene Gedicht „Mondnacht“ ist ein Gedicht, das für Joseph von Eichendorff, aber auch für die Romantik kennzeichnend ist. Hier werden Erlebnisse geschildert, die sich während des Frühlings und des Frühsommers in einer mond hellen Nacht ereignen. Obwohl der Mond nirgendwo in diesem Gedicht erwähnt wird und nur in der Überschrift erscheint, ist er in den drei Strophen indirekt als stets vorhanden zu spüren. Denn der Blütenschimmer der Bäume ist nur dann während der Nacht deutlich zu sehen, wenn der Mond hell scheint. Auch die Felder und die Wälder sind für das Auge des Menschen nur sichtbar, wenn der Mond am Himmel steht und hell leuchtet. Nur dann fühlt sich auch der Mensch draußen in der Nacht wirklich frei, wenn er beim hellen Mondschein in die Weite der Landschaft blickt. Mondnächte dieser Art sind bei Eichendorff als dichterisches Motiv beliebt.

Es scheint, wie in der ersten Strophe berichtet wird, als würden Himmel und Erde sich am Horizont begegnen und miteinander vereinen. Dieses Vorkommnis wird nicht als Wirklichkeit gesehen, sondern als ein Geschehen, das sich auf symbolische Weise vollzieht, wird als ein Ereignis, das „als ob“ es so geschähe, betrachtet. Das real Nichtwirkliche wird aber dennoch als transzendent real erlebt. Was innerhalb dieser Welt unmöglich zu sein scheint, wird auf einer höheren Ebene als real bestehend empfunden. Die Konjunktive „hätt' geküßt“ und „träumen müßt“ verweisen das Geschilderte ins Reich des nur Geahnten. Auch das „Es war“ am Anfang von Vers 1 zeigt, dass das Ereignis vom Sprecher im Gedicht als nicht gegenwärtig erlebt wird, dass es sich in einer fiktiven Vergangenheit ereignet hat. Auf dem „war“, nicht auf dem „hätt'“, liegt einer der Hauptakzente innerhalb der Betonung des ersten Verses. An den Vergleichssatz „als hätt' der Himmel / Die Erde still geküßt“, der den kurzen Hauptsatz „Es war“ fortführt, reiht sich ein weiterer Gliedsatz, ein Folgesatz an, der das Träu-

men der Erde in diesem Zustand als etwas von Natur aus Notwendiges darstellt („Dass sie ... Von ihm nun träumen müßt“). Dieses „Dass“ kann aber auch final gemeint sein: der Himmel neigt sich der Erde zu und küsst sie, damit sie von ihm träumt (oder träumen muss). Absicht und Folge vermischen sich. Der Himmel ist der aktive, die Erde der passive Teil dieser Handlung. Das „nun“ und das „träumen müßt“ (statt des „hätte träumen müssen“) im Schlußvers lassen das Vergangene als stärker gegenwärtig erscheinen, rücken das Geschilderte in die Nähe der gegenwärtigen Erlebnissituation des Lesers. In der Fiktion der Dichtung vereinen sich zwei scheinbar unvereinbare Gegensätze in typisch romantischer Weise zu einer höheren Einheit: das märchenhaft einmalig in der Vergangenheit Erlebte und das als unvergänglich Erfahrene, das alle Zeiten überdauert.

Das „geküßt“ am Ende von Vers 2 erweckt den Eindruck einer liebevollen Begegnung zwischen Himmel und Erde: die Erde wird zur Braut des Himmels. Dies hat symbolische Bedeutung: Gott liebt seine Schöpfung, er liebt die Erde, die er erschaffen hat. Eichendorff hat das Gedicht „Mondnacht“ in den Zyklus seiner „Geistlichen Gedichte“ eingereiht. Damit bekundet er, dass dieses Werk der Dichtkunst für ihn einen religiösen Sinn hat. Es ist hier, als wäre in dieser Nacht der Zustand der Unschuld, den Gegebenheiten im Paradies vergleichbar, für einen Augenblick zurückgekehrt. Die Erde fühlt sich von Gottes Liebe angezogen und erwidert diese Liebe. Die Liebe der beiden aber wird erst in der Stille der Nacht, sie wird nicht im Getöse des Alltags sichtbar: geheimnisumwoben flieht sie die Geschäftigkeit des Tages. Dass Gott und die Erde sich einander zuwenden, geschieht wie im Traum und ist dennoch wirklich, weil das Geschaffene sich von Natur aus notwendigerweise auf Gott hin ausrichtet.¹

Trotz ihres liebenden Umfangens bleiben Erde und Himmel, bleiben Gott und seine Schöpfung zwei verschiedene Wesen, werden beide nicht einander gleich. Dies unterscheidet Eichendorff von den Mystikern und Pietisten einer älteren Zeit, es unterscheidet ihn ebenso von den Anschauungen des jungen Goethe. Die Mystiker, die Pietisten und der junge Goethe suchen die Vereinigung zwischen sich und Gott als eine Art Wirklichkeit zu erleben. Allen Anschein von einem monistischen Pantheismus, einer Gleichsetzung von Gott und Welt, lehnt Eichendorff ab. Mit dem Bild, dass sich Himmel und Erde in Liebe zu einander bräutlich vereinen, weist Eichendorff aber auch jeden Deismus zurück, der Gott in die Rolle eines unbeteiligten Zuschauers drängt, eines Zuschauers, der das irdische Geschehen beobachtet, jedoch nicht in dieses Geschehen eingreift. Auch nachdem Gott die Welt geschaffen hat, geschieht nichts na-

¹ Dass die Erde vom Himmel träumt, kommt als Motiv auch am Schluss von Eichendorffs Gedicht „Die Flucht der heiligen Familie“ vor. Hier segnet das Jesuskind die Erde, und diese erweist dem Kind und seiner Familie alles an Gutem, das in ihrer Macht steht, und träumt vom Himmel.

turnotwendig ganz aus sich selbst, er ist an allem, was geschieht, mitbeteiligt oder er lässt es zu.

Rein äußerlich gesehen ist die zweite Strophe eine Naturbeobachtung, die sich nur auf Wahrgenommenes bezieht. In dieser Strophe kommen keine Metaphern vor, die als solche empfunden werden, doch ist auch diese Strophe als Ganzes dafür ein Symbol, dass Gott in der Natur ständig wirksam ist. Liegt der ersten Strophe ein Bild des Vollfrühlings zugrunde, so zeigt die zweite ein Bild des Frühsommers. Denn die wogenden Getreidefelder sind erst zu beobachten, wenn die Blüte der meisten Bäume zu Ende gegangen ist. Doch man gewinnt hier nicht den Eindruck, als ob die Jahreszeit wechseln soll, man glaubt vielmehr in den Strophen 1 und 2 ein einheitliches Bild vor Augen zu haben, das zur gleichen Zeit aus dem gleichen Blickwinkel geschaut wird. Eichendorff kommt es hier nicht darauf an, dass alles in der Weise, wie es in diesem Gedicht geschildert wird, auch wirklich existiert. Die Natur, wie Eichendorff sie sieht, wird zur Metapher für etwas Höheres. Dabei ist es gleich, ob sich Himmel und Erde wie in der ersten Strophe bräutlich miteinander vereinen oder der Himmel sich schützend über die Erde wölbt und auf diese Weise Kunde vom Dasein ihres Schöpfers gibt, wie dies in der zweiten und dritten Strophe angenommen werden darf. Es ist zudem auch unwesentlich, ob das eine Geschehen sich im Frühjahr, das andere im Frühsommer ereignet. Die zweite Strophe ergänzt die erste in ihrer Aussage im Hinblick auf das Walten Gottes. Somit kann, von einer höheren Warte her gesehen, nicht von einem Stilbruch zwischen der ersten und der zweiten Strophe gesprochen werden.

Wird das Bild in der ersten Strophe von liebevollen Empfindungen zu Gott geprägt, so weitet sich die Landschaft in der zweiten Strophe weit in die Tiefe und in die Breite aus. Darin zeigt sich das Wunder der Schöpfung. Gleichsam wie etwas Überirdisches streicht die Luft über die Felder dahin und bewirkt, dass die Ähren leise wogen, da sie den Atem ihres Schöpfers spüren. Die Luft weht nicht nur über die Felder hinweg, sie dringt in das Heer der Halme ein, erfasst Ähren und Halme, wirkt auf sie ein („dringt *durch* die Felder“).² So wird das äußere Geschehen zu einem kosmischen Ereignis. Gott berührt das Irdische, er berührt es jedoch nur sanft, streift es sachte. Im letzten Vers wird der Blick in die Höhe, zum Himmel gelenkt. Es wird so aber auch auf die Weite des Weltalls hingewiesen. Doch richtet sich der Blick nicht ins Unendliche. Man muss sich den Sternenhimmel nicht als unendlich hoch und weit vorstellen, muss sich ihn, wie in älterer Zeit, als ein Zelt denken, das die Erde in weiter Ferne, nicht aber in einer unendlichen Entfernung überspannt. Zwar steht dies nicht wörtlich im Text, ist jedoch Teil der Gesamtschau.

2 Der Kursivdruck stammt hier und auch an den anderen Stellen dieser Abhandlung vom Verfasser.

Die zweite Strophe zu verfassen hat den Dichter etliches an Mühe gekostet. Er hat sie, wie aus dem Konzept zu diesem Gedicht hervorgeht, mehrfach umgeschrieben, bis sie, wie es jetzt der Fall ist, zu einer einfachen, jedoch sehr einprägsamen Naturbeschreibung wurde, die stark mit symbolischem Gehalt durchsetzt ist. Verfolgen wir hier den Werdegang dieser Strophe genauer.³

Ursprünglich lautete der erste Vers: „Von weitem durch die Felder“. Die Verse 2 und 4 hießen anfangs: „Hört' ich die Ströme gehn“ (Vers 2) und „Der Himmel war so klar“ (Vers 4), dann abgeändert in „Es schien der Mond so (klar) schön“ (Vers 4). Endgültig fest bis auf das „leys“ oder „kaum“ - beide Wörter schienen anfangs gleichwertig zu sein - stand von Anfang an nur der dritte Vers: „Es rauschten leys (kaum) die Wälder“. In dieser Phase hatte die zweite Strophe folgenden Wortlaut:

Von weitem durch die Felder
Hört' ich die Ströme gehn,
Es rauschten leys (kaum) die Wälder,
Es schien der Mond so schön.

Vers 4 schien Eichendorff in dieser Form schon bald nicht mehr zu gefallen: er änderte ihn in „So sternklar war die Nacht“. Nun aber musste er auch für den zweiten Vers einen neuen Text und einen neuen Reim finden. Er dichtete: „Kam's (weht's) wie ein Singen sacht“. Die zweite Strophe lautete nun:

Von weitem durch die Felder
Kam's (weht's) wie ein Singen sacht,
Es rauschten leys (kaum) die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Fest standen nun die Reime: Felder - Wälder und sacht - Nacht, als endgültig wurden auch die beiden letzten Verse festgehalten.

Als nächstes wendete der Dichter sich der jetzigen dritten Strophe zu. Sie schließt mit einem „Und“ an die jetzige zweite Strophe an, was nicht hätte möglich sein können, hätte der letzte Vers der zweiten Strophe nicht festgestanden. Noch aber war die Reihenfolge der Strophen nicht endgültig. Der Dichter schwankte, ob die jetzige zweite Strophe die erste oder die zweite sein sollte. Die dritte Strophe wurde, so ist anzunehmen, in einem Zug niedergeschrieben, denn sie weist keinerlei Korrekturen in der Handschrift auf. Text und Rhythmus der dritten Strophe aber hatten zur Folge, dass auch die zweite Strophe noch einmal umgeändert wurde. Dass diese Änderungen erst stattgefunden haben, nachdem Eichendorff die dritte Strophe niedergeschrieben hatte, geht daraus hervor, dass sie mit einer anderen Feder und einer anderen Tinte geschrieben

³ Vergl. dazu: Klaus-Dieter Krabiel: Tradition und Bewegung: Zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs. Stuttgart [u. a.] 1973, S. 44-56.

sind. Dem Dichter scheint klar geworden zu sein, dass der Rhythmus in der zweiten Strophe und im Gefolge davon auch das Motiv der beiden ersten Verse geändert werden musste. Da der einzige Satz in der ersten Strophe vier Zeilen, also eine ganze Strophe umfasst, der Satz sich in der dritten Strophe rhythmisch deutlich spürbar in zwei Ketten von jeweils zwei Versen teilt, musste Eichendorff in der zweiten Strophe aus Gründen der Abwechslung im Satzbau und im Rhythmus zum Zeilenstil greifen. Hier durften die Sätze nur eine Zeile lang sein und die Verse nicht durch Enjambements miteinander verbunden werden. Eichendorff löste das Satzganze der beiden ersten Verse in zwei Sätze von je einem Vers auf (Teile einer Satzreihe). Nun lautete der erste Vers: „Die Luft ging durch die Felder“. Es ist der gleiche Satz und der gleiche Vers, wie er in der endgültigen Fassung steht. Der zweite Vers mit dem zweiten Satz aber schien dem Dichter immer noch nicht der richtige zu sein; darum schrieb er zuerst: „Das Kornfeld wogte sacht“. Dann änderte er den Vers um in: „Das Korn schlug Wellen sacht“, schließlich aber fand er die endgültige Fassung: „Die Ähren wogten sacht“. Nun hatte auch die zweite Strophe ihre endgültige Form und Vollendung gefunden.

Auch im Hinblick auf die Felder geschieht das Wirken Gottes in aller Stille ganz unauffällig, selbst wenn der Wind hier kräftiger zu wehen scheint (in der ersten Strophe herrscht vollkommene Windstille). Das Wort „leis“ in Vers 3 ist kein Füllwort, im Zusammenhang mit dem Rauschen der Wälder drückt es etwas Bedeutsames aus - Eichendorff hatte nämlich zeitweise an seine Stelle, wie oben bereits angemerkt, das Wort „kaum“ gesetzt und die Stelle dann geändert. Schon im ersten Vers, wo es heißt „Die Luft ging durch die Felder“, wurden im Gegensatz zur ersten Strophe, wo nur das Auge beobachtet, schon indirekt neben dem Sehen auch das Ohr und das Gefühl als Sinne des Menschen mit einbezogen. Im dritten Vers werden mit den beiden Wörtern „rauschten leis“ die Wahrnehmungen ganz eindeutig auch auf das Hören hin ausgedehnt. Anstelle des Singulars „der Wald“ wird der Plural „die Wälder“ verwendet: nicht ein einzelner Wald rauscht, es rauschen die Wälder in ihrer Gesamtheit. Auch die Luft in Vers 1 streift nicht durch ein bestimmtes Feld, sondern durch die Vielzahl der Felder. Der Gebrauch des Plurals anstelle des Singulars verleiht dem Bild u. a. Breite und Tiefe, er verallgemeinert das Geschaute über das Individuelle hinaus. Er macht das Beobachtete transparent, weist auf das Rauschen der Wälder, das Wogen des Getreides als etwas Allumfassendes, etwas Höheres hin. Über diesem Bild, das sich weit in alle Richtungen ausdehnt, wölbt sich sternklar der Nachthimmel. Das „So“ am Anfang von Vers 4 in der Bedeutung „so sehr“ kann darauf hinweisen, dass der Grund für den leichten Nachtwind, der die Getreidefelder wogen und die Wälder rauschen lässt, im allerletzten oben im sternklaren Himmel, in Gott zu suchen ist. Wahrscheinlicher aber ist, dass dieses „So“ eine Art Ausruf darstellt und keinerlei Verbindung zu den drei vorangehenden Versen besitzt. In diesem Fall verstärkt das „So“ die Aussage des Verses, weist es

nachdrücklich darauf hin, wie schön diese Nacht, wie herrlich der Sternenhimmel ist und lässt dadurch den Menschen die Macht und Größe Gottes erahnen. Erst der letzte Vers bewirkt, dass die drei vorangehenden Zeilen in ihrer vollen Bedeutung erkannt werden, er verleiht ihnen erst ihre symbolische Transparenz. Hier kommt die leichte Bewegung, die in den ersten drei Versen vorhanden ist, zur Ruhe: die leisen nächtlichen Geräusche enden in einer nächtlichen Stille. Dieser Schlußvers weist darauf hin, dass alles irdische Werden in einem ewigen Sein mündet. Das stark betonte „war“ in Vers 4 deutet neben dem, dass das Beobachtete fiktiv der Vergangenheit angehört, darauf hin, dass sich in diesem einmaligen Vorgang etwas stets Seiendes offenbart, etwas, das zumindest für den Dichter Eichendorff von Dauer, von Bestand ist. Das Berichtete war so, aber es bleibt auch so für immer. Der Ausdruck „Nacht“ greift das „-nacht“ der Überschrift wieder auf. Das Wort „Nacht“ taucht innerhalb des Gedichts nur einmal am Ende dieser zweiten Strophe auf, obwohl die Begriffe „Nacht“ und „Mondschein“ die Vorstellungen des Lesers bei jedem Vers dieses Gedichts begleiten. Zu der Landschaft im Mondlicht in der ersten Strophe tritt in der zweiten die Weite des nächtlichen Himmels im Mond- und Sternenlicht.

Auch von dem Bild, das in der zweiten Strophe geschildert wird, dürfen wir nicht annehmen, dass es tatsächlich so wie hier beschrieben in einer bestimmten Nacht beobachtet worden ist. Eichendorff beschreibt auch keinen bestimmten Ort, den man irgendwo antreffen könnte, es sei denn leicht verändert überall in der Welt. Die Landschaft Eichendorffs ist aus recht allgemeinen, fast klischeehaften Vorstellungen in immer wieder ähnlicher Weise zusammengesetzt. In diesem Gedicht besteht sie aus weiten Feldern und ausgedehnten Wäldern, die von einem sternklaren Himmel überwölbt sind. Felder und Wälder rauschen im Wind. Es sind dies Motive, wie sie immer wieder in anderen Dichtungen Eichendorffs auftauchen und in ähnlicher Weise auch in zeitgenössischen Bildern gemalt wurden. In dieser Strophe geht der Blick des Betrachters zuerst in die Weite, wendet sich dann nach oben zum Himmel, richtet sich somit in die Höhe, in die dritte Dimension. Es geht Eichendorff in diesem Gedicht nicht um exakte Beobachtungen, es geht ihm um die Transparenz des Geschauten, um das Öffnen des Gesehenen, damit ein Höheres erahnt wird, das sich hinter den Ereignissen offenbart.⁴

4 Man könnte sich das Geschilderte zwar auch so vorstellen, dass das beobachtende Ich sich am Rande eines Waldes befindet und in das wogende Getreidefeld vor ihm schaut. Verschiedene Wälder, die dann in näherer oder weiterer Ferne vor dem alles betrachtenden Ich liegen, begrenzen hieraufhin dessen Blick. Doch ist der Dichter nicht bestrebt, die Natur in einem Bild zu schildern, das von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen wird. Einem solchen Blick entzieht sich das Geschilderte. Dem Dichter kommt es in dieser Strophe, aber auch sonst in diesem Gedicht, darauf

In der dritten Strophe spricht das Ich von sich selbst. Das Ich, das die Größe der Schöpfung erfasst und damit auch die Größe und die Macht Gottes erahnt, spannt seine Flügel⁵ weit aus. In der Stille der Nacht fliegt es durch die Lande, fliegt in die Ferne. Dies meint, das Ich fühlt sich in seinem Innern frei; befreit von aller Last und allen Sorgen wird es für das Überirdische empfänglich. Auf diese Weise antwortet es dem Anblick der Landschaft, öffnet es sich mystischen Erkenntnissen. Die Wörter „Weit“ am Beginn des zweiten und „Flog“ am Beginn des dritten Verses werden stark betont und ziehen so die Aufmerksamkeit auf sich. Es kommt zu metrischen Tonbeugungen, rhythmischen Verschiebungen des Akzents. Im Schlußvers findet die Seele, das höhere Ich des Menschen, im Jenseits sein Zuhause, erlangt es dort seine Ruhe.⁶ Auch hier weist das Irdische auf Gott hin. Nur das Erfassen der Schöpfung als sein erhabenes Werk ist dem Menschen möglich, in seinem ganzen Sein kann Gott von den Sinnen des Menschen nicht erfasst werden, als höheres Wesen bleibt er unbegreifbar. Darauf deutet der Gegensatz zwischen dem Indikativ „Flog“ und dem Konjunktiv „flöge“ in den beiden letzten Versen der dritten Strophe hin. Mit dem Konjunktiv in dem „flöge“ weist Eichendorff auf die ins Überirdische verweisenden Erlebnisse in der ersten Strophe zurück. Wie häufig bei ihm, so wird auch hier der Weg vom Makrokosmos zum Mikrokosmos gelenkt, von der Größe und Weite der Welt in der Strophe 1 zum begrenzten Ich in der Strophe 3. Der Mensch, dies ist Eichendorffs Absicht, soll die Welt in ihrer Schönheit erfassen und sie als Schöpfung Gottes, als ein Werk seiner Allmacht, aber auch seiner Liebe erkennen.

Eichendorffs Landschaft baut sich hier wie auch sonst oft nach einem bestimmten Schema auf: Zuerst geht der Blick in die unmittelbare Nähe (hier zum

an, dass das Geschaute im Hinblick auf das Überirdische transparent wird.

- 5 Mit dem Symbol der Flügel knüpft Eichendorff an Vorstellungen der Antike an, wo die Seele den Menschen nach dessen Tod als Vogel oder Schmetterling verlässt. Solche Vorstellungen sind vor allem bei dem Philosophen Plato zu finden.
- 6 Die Sprachwendung „nach Haus(e)“ bedeutet bei Eichendorff auch sonst häufig „in die ewige Heimat zu Gott“. So in den Gedichten „Glückwunsch“ (Vers 8), „Nachruf an meinen Bruder“ (Vers 63 f.), „Letzte Heimkehr“ (Vers 48), „Auf meines Kindes Tod“ Nr. 8 (Vers 16), „Mariä Sehnsucht“ (Vers 24), „An den heiligen Joseph“ (Vers 12), „Der Pilger 1“ (Vers 15), „Glück auf“ (Vers 17 f.), „Die verlorene Braut“ (Vers 80). Oft handelt es sich bei dieser Sprachwendung in den angeführten Gedichten um Schlussverse, geht es um ein Ziel, das am Ende erreicht wird oder das man zu erreichen strebt.
- Ein anderer Hinweis dafür, dass Eichendorff auch in dem Gedicht „Mondnacht“ den Ausdruck „nach Haus“ in einem übertragenen Sinn als Weg zu Gott aufgefasst haben möchte, ist darin zu sehen, dass er dieses Gedicht in den Zyklus der „Geistlichen Gedichte“ eingereiht hat.

Blütenschimmer der Bäume hin). Von dort wendet er sich über einen Mittelgrund (die Felder und die Wälder) in die Ferne und manchmal auch in die Höhe (hier zum weiten Himmel mit den Sternen). Am Schluss kehrt der Blick wieder zum Beobachter, dem Ich zurück. Die Betrachtungen wenden sich zunächst vom schauenden Ich weg und richten sich am Schluss erneut auf das Ich hin. Auf diese Weise ist das Bild des Gedichts ein Ganzes und in sich gerundet. Die zweite Strophe, die rein äußerlich gesehen eine Naturschilderung darstellt, wird von zwei Strophen umrahmt, bei denen das Geschehen nur in der Vorstellung des Berichtenden Wirklichkeit ist. Dadurch aber wird auch die zweite Strophe transparent und erhält eine von den zwei anderen Strophen abgeleitete Transzendenz.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, von denen jede ein Bild enthält, das in sich abgeschlossen ist und das sich von dem Bild in den anderen Strophen unterscheidet. Jede Strophe besteht nur aus einem Satz: einem Satzgefüge oder einer Satzreihe. In der ersten Strophe hat dieser Satz ein zweifach gegliedertes Satzgefüge: auf den sehr kurzen Hauptsatz, der das gesamte Geschehen in eine fiktionale Vergangenheit rückt, folgt ein Vergleichssatz, der den wesentlichen Teil des dargestellten Geschehens enthält; ihm reiht sich ein Folgesatz an, der das Gesagte ergänzt. Das erste Ereignis, dargestellt im Hauptsatz und dem ersten Gliedsatz, ist der Grund oder die Voraussetzung des zweiten. Alles, was in dem Bild dieser Strophe berichtet wird, ist eng miteinander verflochten; dies wird syntaktisch durch dieses Satzgefüge ausgedrückt. Es entsteht ein einheitliches, von den Beobachtungen und dem Satzbau her in sich geschlossenes Bild. Auch vom Rhythmus ist die Strophe übersichtlich gestaltet: je zwei Verse gehören rhythmisch und inhaltlich zusammen, bilden eine Kette. Dies ist bereits an den Satzzeichen, dem Komma nach Vers 2, zu erkennen.

Die zweite Strophe besteht aus einer vierteiligen Satzreihe. Ohne verbindende Konjunktion (asyndetisch) sind die einzelnen Sätze aneinander gereiht. Es sind grammatisch vollständige Aussagesätze. Je zwei Sätze gehören rhythmisch enger zusammen, sie bilden eine Kette. Dies zeigt sich u. a. äußerlich darin, dass die beiden zusammengehörenden Sätze jeweils parallel gebaut sind: Die beiden ersten Sätze stehen in der Grundstellung, dem Subjekt folgen das Prädikat und eine adverbiale Bestimmung. Die zwei letzten Sätze stehen in der Inversion, die Subjekte folgen dem Prädikat und stehen am Ende des Satzes. Der dritte Satz wird durch ein „Es“ eingeleitet: das Prädikat „rauschten“ folgt diesem „Es“ und ist stark betont, stärker als die beiden vorangehenden Prädikate „ging“ und „wogten“. Den vierten Vers leitet das Wort „So“ ein, auch dies bewirkt, dass das folgende Adjektiv „sternklar“ einen starken Akzent erhält. Was in Vers 2 geschieht, ist die Folge dessen, was in Vers 1 als Voraussetzung für das Geschehen im zweiten Vers geschildert wird. Auch die Ereignisse in den Versen 3 und 4 stehen in einer gewissen Abhängigkeit zu einander: dass die Luft nur leise weht, kein Sturm herrscht, hängt damit zusammen, dass der Himmel nicht be-

wölkt ist. Die Aufzählung dieser verschiedenen Ereignisse führt zu einer Steigerung. Schritt für Schritt weitet sich der Kosmos. Das Transzendente im Bild dieser Strophe, das schon im ersten Vers zu erkennen ist, ist im letzten Vers deutlich zu spüren. Dass das Satzgefüge der ersten Strophe in der zweiten Strophe durch eine Satzreihe abgelöst wird, bewirkt u. a., dass das weitgehend auf die Nähe beschränkte Bild der ersten Strophe in der zweiten an Breite und Tiefe gewinnt. Der lange Satz ist hier nicht mehr gleich stark in sich geschlossen wie das Satzgefüge der ersten Strophe. Das sprechende Ich fühlt sich frei, es atmet die Luft der Natur und empfindet sich mit der Schöpfung Gottes und damit auch mit Gott verbunden.

Die Schlussstrophe beginnt mit einem „Und“ und schließt somit direkt an die vorangehende Strophe an. Das Ich, das sich hier zum ersten Mal direkt als eine fühlende und sprechende Person zeigt, zieht aus dem in Strophe 1 und 2 Beobachteten seine nicht logische, sondern empfundene Schlussfolgerung. Diese Strophe besteht wiederum aus einem einzigen Satz. Das Subjekt „Seele“ gehört zu den beiden Prädikaten „spannte ... aus“ und „flog“, die mehrfach erweitert sind. Die zwei Prädikate stehen konjunktionslos aneinander gereiht. Das Prädikat „spannte ... aus“ umschließt das Adverb „weit“ und das Akkusativobjekt „ihre Flügel“, wobei beide Teile des Prädikats „spannte“ und „aus“ betont an den Versenden der zwei ersten Verse stehen, so dass die Satzklammer nicht auseinander bricht. Indem das „spannte ... aus“ von Vers 1 auch nach Vers 2 übergreift, drückt es rhythmisch die weite Ausdehnung von Erde und Himmel aus. Der zweite Teil des Satzes wird außer durch eine adverbialen Bestimmung der Art und Weise durch einen Gliedsatz erweitert. Dieser umfasst den Vers 4 und ist wiederum ein Vergleichssatz, ähnlich dem ersten Gliedsatz der Strophe 1. Er erläutert das Vorangegangene und verleiht ihm erst Sinn. Ohne Konjunktion reiht sich, wie bereits erwähnt, der zweite Teil des Satzes an den ersten. Dieses konjunktionslose Anreihen von Gedanken steigert das in den beiden erweiterten Prädikaten Gesagte. Es weist außerdem darauf hin, wie eng der zweite Gedanke mit dem ersten verbunden ist, dass erst, indem der erste Gedanke durch den zweiten ergänzt wird, der erste seine wahre Bedeutung erhält.

Als Wortarten sind besonders die Verben von Bedeutung. Mit Ausnahme des „war“ (Vers 1 der Strophe 1 und Vers 4 der Strophe 2) drücken alle Verben ein Handeln aus. Dieses „war“ kennzeichnet nicht nur, wie bereits bemerkt, die Vergangenheit des Geschehens, es gibt auch an, dass etwas über den Augenblick hinaus besteht. Das lyrische Präteritum weist eigentlich nur den Abstand zu dem Geschehen hin, erweist es als fiktiv. Das Handeln, das die Verben ausdrücken, dauert stets eine gewisse Zeit an. ⁷ Dies wird fast immer

7 Das „spannte“ in Vers 1 der Schlussstrophe ist hier nicht ausgenommen. Das „spannen“ im Sinne von *ausdehnen* kann ein augenblickliches Handeln, aber auch einen

durch den Kontext bewirkt, in dem die Verben stehen. Die Landschaft ist bei Eichendorff nicht erstarrt, sie ist kein Stilleben: sie lebt, in ihr wirkt Gott. Auch die Seele des Menschen bleibt nicht passiv. Neben den Verben rücken vor allem die Adjektive als Wortart ins Blickfeld. Zwar kommen sie nicht häufig vor, sie drücken aber stets Wesentliches aus. Fast alle Adjektive erscheinen in der Form von Adverbien und beschreiben recht genau das Handeln, das in den Prädikaten zum Ausdruck kommt. Nur einmal erscheint ein Adjektiv als Prädikatsnomen (in Strophe 2, Vers 4: „So *sternklar* war die Nacht“) oder als Adjektivattribut (in Strophe 3, Vers 3: „Flog durch die *stillen* Lande“) ⁸. Mit dem Prädikatsnomen „sternklar“ wird die Nacht als hell beschrieben. Erst durch das Adjektivattribut „still“ wird der Ausdruck „durch die ... Lande“ aus der auch damals schon stark verflachten Vorstellung „überall, überall hin“ herausgelöst und erneut konkret als viele einzelne Länder und sehr unterschiedliche Landschaften gekennzeichnet. Das „still“ wiederholt das „still“ von Vers 2 in Strophe 1 und betont damit noch einmal die Stille dieser Nacht.

Die Substantive besitzen den bestimmten Artikel oder haben wie in den beiden ersten Versen der letzten Strophe in „meine Seele“ und „ihre Flügel“ das dazugehörige Personalpronomen. Die einzige Ausnahme findet sich in „nach Haus“, den beiden letzten Wörtern des Gedichts. Dieses „nach Haus“ ist ein feststehender Ausdruck, der ein bestimmtes Ziel angibt. Er weist auch ohne ein Possessivpronomen auf ein persönliches Zuhause hin. Der sonst stets beigefügte bestimmte Artikel verleiht dem Gesagten Festigkeit und scharfe Konturen. Die Gegenstände, die durch das Substantiv benannt sind, treten dem Leser klar umrissen vor Augen. Dies ist besonders deutlich in der zweiten Strophe zu erkennen, wo mit den Ausdrücken „die Felder“, „die Ähren“ und „die Wälder“ Pluralformen auftreten. Ohne den bestimmten Artikel, der gehäuft in der gleichen Form „die“ vorkommt und so auch im Klang noch einmal seine Bedeutung unterstreicht, würden diese Pluralformen sich kaum als scharf umrissen zeigen. ⁹ So aber kann selbst das in seiner Bedeutung als Sammelbegriff erscheinende „die Ähren“ recht anschaulich wirken: deutlich hat man hier das Feld der im Wind wogenden Ähren vor Augen (es wird bei diesem Bild jedoch nicht gesagt, von welcher Getreideart diese Ähren sind, darauf kommt es hier nicht an). Auch bei den Ausdrücken „Die Luft“ und „die Nacht“ steht der bestimmte Artikel, um die beiden wenig anschaulichen Begriffe deutlich als bestimmte, konkret handelnde oder existierende Wesen zu charakterisieren. Würde der Artikel fehlen,

länger währenden Zustand ausdrücken, kann perfektiv oder durativ sein. In dem oben genannten Zusammenhang ist „spannen“ durativ gemeint.

8 Der Kursivdruck stammt vom Verfasser der Abhandlung.

9 Man lasse einmal den Artikel vor den Wörtern weg, wo dies grammatisch möglich ist, und man wird sogleich den Unterschied in der Aussage bemerken.

wäre z. B. die Nacht nicht mehr eine bestimmte Nacht, wäre sie nicht mehr die Mondnacht, wie sie hier beschrieben ist, in der Gott sich den Menschen in seinem Werk offenbart. Auch in dem Vers 3 der Schlussstrophe verlören die „Lande“ ohne den bestimmten Artikel ihre festen Konturen, stünden sie in ihrer Vielzahl nicht mehr konkret vor den Augen des Lesers.¹⁰ Der bestimmte Artikel hat hier stark hinweisenden (deiktischen) Charakter. In der adverbialen Bestimmung „im Blütenschimmer“ ist der bestimmte Artikel mit der Präposition „in“ verschmolzen. Hierdurch haftet diesem Ausdruck, obwohl der Artikel nur implizit vorhanden ist, etwas leicht Unbestimmtes an, das auf Überirdisches hindeutet. Das Schimmern der Blüten im Licht des Mondes behält etwas Geheimnisvolles, dem die festen Konturen fehlen. Das verschwommene, mysteriöse Glänzen der Blüten von einer Vielzahl von Bäumen und Sträuchern wird hier nicht als einzelner konkreter Schimmer wahrgenommen. In dem „nach Haus“ am Ende des Gedichts entzieht sich für den Menschen das Zuhause im Jenseits der klaren Vorstellung. Ein unbestimmter Artikel, der wie der Plural ohne Artikel etwas Unbestimmtes besitzt, kommt in diesem Gedicht nirgendwo vor. Dies ist für dieses Gedicht bezeichnend, das sich nicht als nebulos erweist, auch wenn es verschiedene Ausdrücke enthält, die in manchem unbestimmt sind.

Ausdrucksvolle Metaphern finden sich in der ersten und letzten Strophe. Das Wort Himmel steht metonymisch für den Schöpfer des Himmels und der Erde. Der Himmel küsst die Erde symbolisch: Gott neigt sich liebend der Erde zu. Die Erde wird nicht als totes Gebilde betrachtet, sie erhält menschliche Züge: im Weiß der Blüten träumt sie von ihrem Schöpfer. In dem hellen Glänzen der Blüten fühlt die Erde sich wie mit einem Brautkleid geschmückt; in mystischer Weise wird sie zur Braut. In der letzten Strophe geht der Gebrauch der Bilder sogar völlig ins Mystisch-Mythische über. Die Seele des Menschen wird mit einem Vogel verglichen, der seine Flügel breit ausspannt und weithin durch die Lande fliegt. Die Seele wird, ähnlich wie nach dem Tode, als vom Körper gelöst gedacht, ist in der augenblicklichen Wirklichkeit aber noch immer an die Erde gebunden. Das Vorgestellte ist Fiktion. Die Seele sehnt sich nach Hause, verlangt nach ihrer ewigen Heimat. Die zweite Strophe enthält keine Metaphern als rhetorische Figuren. Rein äußerlich betrachtet bleibt sie eine Naturbeschreibung, die als Ganzes jedoch auch über sich hinaus weist. In Strophe 2 werden neben dem Sehen das Hören wie auch das Fühlen, also drei der fünf Sinne des Menschen, angesprochen. Dennoch kommen Synästhesien, ein typisches Stilmerkmal der Romantik, weder hier noch sonst in diesem Gedicht

10 Hieße es „Flog durch stille Lande“, dann flöge die Seele irgendwo wahllos umher, man gewänne keine Anschauung von der Vielzahl der einzelnen Länder und ihrer Weite, die die Seele in Gedanken überfliegt. Der Flug der Seele strebte nicht auf ein festes, deutlich erkennbares Ziel hin.

vor. Selbst in Strophe 2 bleiben die einzelnen Sinnesbereiche voneinander getrennt. Die Konturen des Wahrgenommenen sollen auch hier nicht verwischt, der Blick und die mit dem Ohr wahrgenommenen Geräusche nicht durch andere Sinneseindrücke beeinträchtigt werden und sich so unscharf zeigen. Besonders in der zweiten Strophe ist dies von Bedeutung, wo die einzelnen Bilder recht allgemein gehalten sind und über tradierte Vorstellungen nicht hinaus gehen. Gerade hier müssen die Bilder, weil ihre Motive konventionell sind, ihre Klarheit behalten, denn nur dann kann durch die Natur hindurch deutlich und klar auf ihre übernatürliche Bedeutung hingewiesen werden. Gerade weil die Bilder so traditionell sind, ermöglichen sie beim Leser eigene Vorstellungen. Die Leser stellen sich jedoch im Zusammenhang mit den tradierten Bildern Objekte und Geschehnisse vor, die sich in ihren Einzelheiten unterscheiden.

Es fällt auf, dass die Mehrzahl der Wörter recht kurz ist. Neben 38 einsilbigen Wörtern sind nur 18 zweisilbige zu finden. Diese stehen vor allem im zweiten Vers der ersten, in den zwei mittleren Versen der zweiten sowie in den drei ersten Versen der dritten Strophe. Nur ein einziges viersilbiges Wort, das Wort „Blütenschimmer“, erscheint in Strophe 1, Vers 3. Es scheint dies eine Neuschöpfung Eichendorffs zu sein. In seiner verkürzenden Zusammenziehung enthält es etwas Unbestimmtes, das für die Aussage an dieser Stelle des Gedichts charakteristisch ist - darauf wurde in einem anderen Zusammenhang weiter oben bereits hingewiesen. In diesem Gedicht Eichendorffs ist kein einziges dreisilbiges Wort zu finden. Die vielen einsilbigen Wörter geben dem Vers Festigkeit, sie verleihen den Bildern deutliche Umrisse. Die Konturen des Geschauten zerfließen nicht: klar und deutlich wird das Beobachtete geäußert oder das, was aus den Sinnbildern erschlossen werden kann. Dies ist vor allem in den Versen 1 und 4 der Strophe 1, den Versen 1 und 4 der Strophe 2 sowie in Vers 4 der Schlusstrophe zu beobachten. Das Vorkommen der zweisilbigen Wörter ist an den Stellen, an denen sie erscheinen, nicht unbedeutend. In Vers 2 der zweiten Strophe passen sie sich dem Auf und Ab des Rhythmus an und ahmen das Wogen der Ähren im sacht wehenden Wind nach. Im ersten Vers der Strophe 3 kommen in dem Satz „Und meine Seele spannte“ mit Ausnahme des einleitenden „Und“ nur zweisilbige Wörter vor. Auch hier veranschaulichen diese Wörter mit ihrer Wortlänge, wie die Seele ihre Flügel weit ausspannt, wie sie sich von den Fesseln ihres irdischen Daseins befreit. In den Versen 2 und 3 der dritten Strophe erscheinen die zweisilbigen Wörter ebenfalls häufiger. Auch dort spiegelt sich darin das von den Fesseln des Irdischen befreite Fliegen durch die „stillen Lande“ wider. Im Schlußvers jedoch überwiegen erneut die einsilbigen Wörter. Hier glaubt die Seele ihr Ziel gefunden zu haben, sie glaubt zu wissen, wo sie zu Hause ist.

Das Gedicht ist strophisch gegliedert, d. h. jede der drei Strophen ist sowohl syntaktisch als auch inhaltlich in sich geschlossen. Jede Strophe umfasst ein eigenes, in sich einheitliches Bild. Die Strophenform des Gedichts ist die vierzei-

lige Volksliedstrophe. Als Reim dient der Kreuzreim mit abwechselnd männlicher und weiblicher Kadenz. Der Kreuzreim ist ein verhältnismäßig einfacher Reim, der oft in der Dichtung verwendet wird. Bei dieser Reimform sind fast immer jeweils ein ungerader und ein gerader Vers und somit auch jeweils ein Vers mit einer weiblichen und ein Vers mit einer männlichen Kadenz enger miteinander verbunden. Dann bilden die beiden Verse eine Kette. In Strophe 1 reimen die Verse 1 und 3 nicht, sie assonieren nur: „Himmel“ - „Blütenschimmer“; nur unrein reimen in der Schlusstrophe auch die Verse 1 und 3: „spannte“ - „Lande“. Dies stört nicht. Auch durch diese einfache Form der Strophe und der Reimbindung soll zum Ausdruck gebracht werden, dass das, was in diesem Gedicht ausgesagt wird, nicht kompliziert, dass es letztendlich einfach ist. Außerdem lenken die Reime der geraden Verse 2 und 4, da sie im Gegensatz zu den ungeraden Versen 1 und 3 rein sind, das Augenmerk auf sich. Dadurch wird, was in ihnen gesagt ist, deutlich hervorgehoben.¹¹ In der zweiten, der mittleren Strophe haben alle Verse einen reinen Reim. Damit hebt sich diese Strophe von den beiden Rahmenstrophen ab; sie wirkt besonders klangvoll, das Gesagte wird um so transparenter und weist noch mehr über das als real Geschilderte auf Jenseitiges hin. Dass etwas Höheres in der Natur wirksam ist, kommt so selbst noch mit Hilfe des Reims zum Ausdruck. Die Reime in Strophe 2 klingen bekannt, ja fast zu bekannt und geläufig. In einem anderen Zusammenhang würden die darin verwendeten Wörter fast schon abgedroschen wirken. Eichendorff hat sie in diesen Versen jedoch mit Absicht verwendet. Das Einfache und Unkomplizierte der Aussage, wie es sich in dieser Strophe zeigt, soll sich auch in diesen einfachen Reimen ausdrücken. Nichts, was zu künstlich wirkt, soll in das Schlichte der Aussage stören. Die Verse 2 und 4 der zweiten Strophe und die Verse 1 und 3 der dritten besitzen in den Hebungen des Reims den gleichen Vokal *a*. Neben dem „Und“ am Anfang von Strophe 3 bindet diese Gleichlautung diese beiden Strophen enger aneinander, ohne dass dies zu auffällig wirkt. Die Strophen 1 und 2 hingegen setzen sich im Hinblick auf ihre Reime deutlich voneinander ab: Strophe 1 enthält in den Kadenz der Verse 1 und 3 nur Assonanzen, alle Reime der Strophe 2 sind rein.

In allen Strophen haben die Verse drei zählbare Hebungen; rhythmisch gesehen besteht jedoch der Vers aus vier Hebungen: die vierte dieser Hebungen

11 Dass unreine Reime bei Eichendorff nicht zufällig vorkommen und keine Nachlässigkeiten darstellen, darauf macht u. a. W. Frühwald aufmerksam. Er weist dies an dem ursprünglichen Eröffnungsgedicht des Zyklus „Auf den Tod meines Kindes“ nach. Siehe: Frühwald, Wolfgang: Die Erneuerung des Mythos. Zu Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*. In: Gedichte und Interpretationen, Bd. 3 Klassik und Romantik. Hrsg. von Wulf Segebrecht, Stuttgart (Reclam Nr. 7892) 1984, S. 395-405. Zum oben genannten Thema siehe S. 398 f.

fällt in eine Pause. Dadurch entwickeln die Verse einen gewissen Eigenklang, und es entsteht ein liedhafter Ton. Nach den ungeraden Versen fehlt eine betonte Silbe (eine Hebung), nach den geraden Versen sogar ein ganzer Takt (eine Senkung und eine Hebung), damit vier Hebungen (so wie in dem am häufigsten verwendeten, dem vierhebigen Versmaß) vorhanden sind. Am Ende eines jeden Verses liegt eine Pause, die nach den geraden Versen länger als nach den ungeraden Versen andauert. Die längere Pause nach den geraden Versen unterstreicht den stärkeren Einschnitt am Ende der Kette (Ende Vers 2) und der Strophe. Dieser deutlich spürbare Einschnitt ist zwar schon im Satzbau und in der Aussage angelegt, er wird aber durch die längere Pause verstärkt. In jedem Vers werden zwei der drei Hebungen stärker betont. Eine dieser beiden stärker akzentuierten Hebungen fällt fast immer auf die Hebung im Reim. Alle Takte sind zweisilbig, damit ist der Rhythmus der Verse alternierend. In den Strophen 1 und 2 gibt das Alternieren dem Rhythmus einen festen Halt. Tonbeugungen, bei denen es zu einer Verschiebung des Akzents kommt, finden sich nur am Anfang der Verse 2 und 3 der Schlusstrophe. Dort wird das stetige Auf und Ab des Rhythmus durchbrochen. Auch dieses Abweichen von alternierendem Rhythmus zeigt: die Seele des Ich weitet sich aus, sie strebt über das Natürliche zu Höherem auf, Gewohntes macht einem Bedeutsameren Platz. Infolge der Tonbeugungen erhalten die Wörter „Weit“ und „Flog“ ein besonderes Gewicht. Am Ende von Vers 1 und am Anfang von Vers 2 der Schlusstrophe folgen drei Takte mit stark betonten Hebungen unmittelbar aufeinander. Es kommt zu einer gestauten Spannung, die vom Ende von Vers 1 über die Pause hinweg bis in den Vers 2 hinein reicht. So wird auch mit dem Rhythmus das weite Ausspannen der Flügel, das weite Dehnen der Seele nachgestaltet. Am Ende von Vers 2 und am Anfang von Vers 3 reihen sich erneut zwei Hebungen aneinander. Auch dadurch wird rhythmisch das weite Hinausfliegen der Seele in die Lande unterstrichen.

Den ersten Vers der ersten Strophe kann man steigend lesen, der zweite Vers ist dann im Ton und in der Versspannung fallend. Das gleiche kann mit den Versen 3 und 4 geschehen. In einem solchen Fall folgt der Rhythmus der natürlichen Satzspannung, wie sie sich oft in vierzeiligen Strophen innerhalb der einzelnen Ketten zeigt. Es kann hier aber auch sinnvoller sein, entgegen der üblichen Satzspannung die ungeraden Verse fallend (also trochäisch) und die geraden steigend (also jambisch) zu lesen. Dies wird dadurch begünstigt, dass die Verse 2 und 4 auf einer betonten Silbe, einer Hebung, enden. Demzufolge kommt es dann zu einem rhythmischen Chiasmus. Auch mit Hilfe des Rhythmus wird auf diese Weise rhythmisch ausgedrückt, dass Erde und Himmel sich einander zuneigen, dass sie sich miteinander zu verbinden scheinen: Liebevoll neigt sich der Himmel der Erde zu, die Erde antwortet gleichfalls liebevoll, sie träumt dem Himmel entgegen. Innerhalb des Rhythmus entsteht so eine Bewegung, die ähnlich wie in einer menschlichen Liebe aufeinander hin ausgerichtet ist. Die Enjambements zwischen den Versen 1 und 2 und zwischen den Versen

3 und 4 sind wegen der Pausen am Ende von Vers 1 und Vers 3 nur mittelstark ausgeprägt. Dennoch entfalten sie eine bindende Wirkung, die den Zusammenschluss von Himmel und Erde wiedergibt.

Die Verse der zweiten Strophe wirken eigenständiger, sie grenzen sich stärker als die Verse der Strophe 1 gegeneinander ab. Es kommt zu einem Zeilenstil. Hier ist der Rhythmus der Verse weder steigend noch fallend, der Ton verharrt in der gleichen Höhe. Die beiden Hebungen, die stärker betont werden, fallen in den beiden ersten Versen auf den Anfang und das Ende der Verse. So kommt es, dass sich auch die rhythmische Spannung in Satz und Vers vom Anfang bis zum Ende der Verse fast gleichmäßig erstreckt ohne stärker oder schwächer zu werden. In der gleichen Weise wie die Verse 1 und 2 können die beiden Schlussverse gelesen werden.¹² Die Weite der Landschaft wird in dieser Weise auch durch den Rhythmus eindrucksvoll ausgedrückt.¹³

In der letzten Strophe sind die beiden ersten Verse durch ein starkes Enjambement miteinander verbunden. Am Ende von Vers 1 liegt eine Staupause. Über diese Pause am Ende des Verses hinweg greift die Vers- und Satzspannung über in den nächsten und von dort in den übernächsten Vers, sie dauert bis zum Ende von Vers 3 an. Dieses Übergreifen verstärkt sich infolge der Tonbeugungen auf dem stark betonten „Weit“ am Anfang von Vers 2 und dem „Flog“ am Anfang von Vers 3, das ebenfalls mit einem starken Akzent versehen ist. In den Sätzen „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande“¹⁴ stehen am Ende von Vers 1 und am Anfang von Vers 2 wie auch am Ende von Vers 2 und am Anfang von Vers 3 drei oder 2 Wörter, die in der Hebung einen starken Akzent tragen. Mit Hilfe dieser Häufung von stark betonten Hebungen an aufeinander folgenden rhythmisch bedeutsamen Stellen der Verse weitet sich die Vers- und Satzspannung über drei Verse hin aus. Auf diese Weise wird auch rhythmisch hervorgehoben, dass die Seele ihre Flügel *weit ausspannt*. Der Rhythmus steigt in Vers 1 stark an, erst am Anfang des letzten Verses erfolgt rhythmisch ein neuer Einsatz. Auch der letzte Vers wird stark steigend gelesen: die Seele gelangt nach Hause, findet hier den Weg zum Himmel, zu Gott. Die Sprechpause vor dem letzten Vers hebt die Bedeutung dieses Gliedsatzes hervor, der von seiner Bedeutung kein Nebensatz ist, der sich einem

12 Es ist in den zwei Schlussversen aber auch möglich, neben der ersten Hebung dem „rauschten“ und dem „sternklar“ die zweite Hebung, das „leis“ und das „war“ deutlicher zu akzentuieren. Dies geschieht in diesem Fall anstelle des sonst stärkeren Akzents auf „Wälder“ und auf „Nacht“. Wegen der beiden Anfangsverse, die rhythmisch den Ton in der Strophe bestimmen, bleibt der Rhythmus aber auch dann gleichmäßig und langgezogen.

13 In dem Prädikat „war“ wird zudem ausgedrückt, dass dieses Ereignis, auch wenn es nur selten erlebt wird, überirdischen dauernden Wert besitzt.

14 Das Unterstreichen der Wörter stammt vom Verfasser des Aufsatzes.

Hauptsatz unterordnet. Der Rhythmus der dritten Strophe hebt sich deutlich von dem Rhythmus der beiden vorangehenden Strophen ab. Auch dies weist darauf hin, dass die Perspektive, aus der das in dieser Strophe Gesagte betrachtet wird, eine andere ist als in den beiden Strophen vorher. Die Seele tritt in den Mittelpunkt des Geschehens, sie deutet das vorher Geschaute und fühlt sich beflügelt.

Trotz der Unterschiede in der Ausgestaltung des Rhythmus haben die drei Strophen, wie wir am Schluss der Betrachtungen über die Verse und den Rhythmus des Gedichts noch einmal feststellen, vieles im Rhythmus und im Versbau gemeinsam: In allen Strophen sind die ungeraden mit 7, die geraden Verse mit 6 Silben gleich lang. Die Länge der Verse variiert nicht. Die Strophen bestehen aus zwei Ketten, die eine über den Versen stehende Einheit sind. Vom Inhalt und vom Satzbau her bildet jede Strophe eine Einheit, ist sie in sich geschlossen. Der Rhythmus ist bis auf die Verse 2 und 3 der Schlussstrophe streng alternierend. In jedem Vers werden zwei Hebungen stark betont. Eine dieser betonten Hebungen fällt von wenigen Ausnahmen abgesehen auf die betonte Silbe im Reim.

Im Hinblick auf die Lautsymbole fällt auf, dass in der ersten Strophe viele helle *i*- und *ü*-Laute stehen. Diese geben den Versen einen hellen, freundlichen Klang. Der weiche, wohlklingende Ton passt zu der mond hellen Nacht im Vollfrühling, wie sie in dieser Strophe beschrieben wird. Alle Versendungen besitzen in der Hebung ein *i* oder *ü*. Fassen wir alle Vokale der Hebungen näher ins Auge, so steigt der Ton in den beiden ersten Versen von den dunkleren zu den hellen Vokalen auf. Im ersten Vers steigt er von einem offenen *a* über ein *ä* zum *i*, im zweiten Vers von einem *e* zu einem *i* und einem *ü*. Im dritten Vers verharrt der Ton bei den hellen Vokalen, er bewegt sich dort vom *i* über ein *ü* zurück zum *i*, verweilt im vierten Vers ebenfalls bei den hellen Tönen und wird nur einmal durch ein *äu* (gesprochen *oi*) leicht abgetönt. Dieses Abtönen gibt dem vierten Vers Farbe. Außerdem ahmt der Diphthong *äu* treffend das Unschärfe der Traumbilder der Erde nach. Denn hier gehen die Laute *o* und *i* im Ton ineinander über, es verwischen sich ihre Konturen. Die Vokale der Hebungen sind in den beiden ersten Takten der zwei Schlussverse lang, nur in den Versenden werden sie kurz. So wird erreicht, dass die hellen Vokale in den beiden letzten Versen eine besonders helle, freundliche Wirkung entfalten. Die Konsonanten sind zum größeren Teil klangvoll. Neben den häufig erscheinenden klangvollen *m*, *n* und *r* erscheint in jedem Vers einmal, im Schlußvers zweimal ein *t* und einmal in jedem Vers ein stimmloses *s* (geschrieben *s* oder *ß*). Diese härter klingenden Konsonanten bewirken, dass die Verse nicht zu klangvoll werden und im Ton eine gewisse Festigkeit und Bestimmtheit behalten.

In der zweiten Strophe fehlen die Vokale *i* und *ü* in den Hebungen; der Ton ändert sich, er wird weiter, aber auch eindringlicher. Das *i* kommt jedoch mehrmals innerhalb der Senkungen vor, fünfmal in dem bestimmten Artikel „die“, einmal in dem unbetonten Prädikat „ging“. Zweimal ist in Vers 1 in den Hebun-

gen das dunkle *u* vorhanden und bestimmt den Klang dieses Verses. In „Die Luft ging durch die Felder“ kommt es zu einem regelmäßigen Wechsel zwischen einem *u* in den zwei ersten Hebungen und einem *i* in den Senkungen (ausgenommen die weibliche Endung des Reims). Auf diese Weise wird außer im Rhythmus auch im Klang der Laute das Wogen der Ähren nachgeahmt. Dies nimmt im Klang schon in Vers 1 die Aussage von Vers 2 vorweg. In Vers 2 wird das sanfte Auf und Ab der Ähren weniger durch den Wechsel der Vokale (innerhalb von Hebung und Senkung von *ä* nach *e*, von *o* nach *e* und dann zu *a*) als durch den Rhythmus geformt. Doch gibt der Wechsel zwischen diesen Vokalen dem Klang des Verses Farbe. Lautmalend drückt in Vers 1 der Reibelaut *f* in den Wörtern „Luft“ und „Felder“ das Streifen des Windes über die Felder hinweg aus. In Vers 3 wird in den lang hingezogenen Diphthongen *au* und *ei* und im Umlaut *ä* sowie auch in dem *sch* das Rauschen der Wälder als vielschichtiges Geräusch nachgeahmt. Im „So sternklar war die Nacht“ des Schlußverses wird das *a* zum wichtigsten Vokal. Es erscheint dort dreimal: zweimal in zwei aufeinander folgenden Silben, zweimal stark betont in zwei nach einander folgenden Hebungen. Der Klanglaut *r* erscheint ebenfalls in „sternklar war“ in den drei gleichen Silben. In diesem Ausdruck steht er zweimal nach dem langen *a* und wirkt mit ihm zusammen besonders klangvoll. Zusammen mit dem langen *a* in „sternklar war“ verstärkt er mit seinem Klang den Eindruck der Weite des Sternenhimmels. Das „-klar“ (in „sternklar“) und das „war“ klingen zudem ähnlich einem Binnenreim. Als klingende Konsonanten kommen außer dem *r*, wenn auch weniger häufig, das *l* und das *n* vor, merkwürdigerweise fehlt das *m*. Die alliterierenden *w* in „wogten“ (Vers 2), „Wälder“ (Vers 3) sowie in „war“ (Vers 4) verstärken den schönen Klang der Verse zusätzlich. Außerdem bewirkt die Wiederholung dieser Laute, dass die genannten Wörter in ihrer inhaltlichen Bedeutung hervorgehoben werden. Auch in dieser Strophe fehlt es nicht an Konsonanten, die härter klingen. Wenigstens einmal erscheint in jedem Vers das *t*, einmal in Vers 3 kommt das *k* vor; beide sorgen neben anderen stimmlosen Konsonanten für einen festen, bestimmten Ton. Der bestimmte Artikel „Die“ erscheint zweimal anaphorisch am Anfang der Verse 1 und 2, dreimal taucht er in den Versen 1, 3 und 4 als „die“ unmittelbar vor dem Reim auf. Jeweils zwei- bzw. dreimal erscheint er damit innerhalb von einem Vers und einem Satz in der gleichen Stellung und bewirkt u. a. das leicht Nachdrückliche in der Aussage dieser Strophe.

In der letzten Strophe sind fast alle Vokale in den Hebungen lang. Ist dies nicht der Fall, wie in den Wörtern „spannte“, „durch“, „stillen“ und „Lande“, werden diese Silben dennoch gedehnt gesprochen, denn auf die Vokale *a*, *u* oder *i* folgt hier jeweils ein *n*, *r* oder *l* (alle diese Laute sind klingende, d.h. stark stimmhafte Konsonanten). Auf diese Weise wird lautsymbolisch das Sich-Dehnen der Seele wie auch ihr weit sich erstreckender Flug über die Lande ausgedrückt. Mit den Lauten wird dadurch aber auch das Sehnen der Seele nach

dem Himmel und nach Gott, der eigentlichen Heimat des Menschen, nachgeahmt. Besonders stark gedehnt sind die Wörter „Weit“ und „Flog“ am Anfang der Verse 2 und 3, infolge der Tonbeugung wird der Ton ganz auf diese Wörter hin verlagert. In dieser Strophe ist die Vokalpalette reich bestückt, fast alle Vokale, die im Vokalviereck vorhanden sind, kommen vor. Sehen wir von der Länge der Vokale ab, dann fehlen nur die Umlaute *ä* und *äu*. Diese Breite im Vorkommen der Vokale sorgt für die Weite und Tiefe des Klangs, die in dieser Strophe sich auftut. Im ersten Vers bewirken neben den langen Vokalen die klingenden Konsonanten *m*, *n* und *l*, dass mit Hilfe des Wortklangs das Ausspannen, das Sich-Ausdehnen der Seele nacherlebt wird. Der Reibelaut *f* in „Flügel“, „Flog“ und „flöge“ lässt mit seinem Klang den Hörer in den Versen 2 bis 4 im Rahmen dieses Kontextes die Weite des Flugs der Seele über die Lande hinweg nachempfinden. Etwas Ähnliches geschieht durch den Gleichklang des zweifach anlautenden *d* in zwei aufeinander folgenden Wörtern in dem Ausdruck „durch *d*ie stillen Lande“. Darüber hinaus wird mit diesem Ausdruck an die ähnliche Ortsbestimmung „durch *d*ie Felder“ in Vers 1 der Strophe 2 erinnert: das Wehen des Windes über die Weite der Getreidefelder wird dort gleichfalls mit einem anlautenden *d* in zwei aufeinander folgenden Wörtern nachgeahmt.

Das Gedicht „Mondnacht“ ist eine der klangvollsten Schöpfungen, die innerhalb der Romantik in deutscher Sprache gedichtet worden sind. Eichendorff wendet sich von den sich wirklichkeitsnäher gebenden Schilderungen anderer Dichter ab, er rückt aber auch weg von der stark gefühlsbetonten Wiedergabe menschlicher Gefühle, wie sie bei den Dichtern des Sturm und Drang und auch noch bei Dichtern der frühen Romantik vorkommen. Seine Naturschilderungen haben einen stark symbolischen Gehalt. Eichendorffs Darstellungen der menschlichen Empfindungen sind häufig von religiöser Natur, sie kreisen um die Hinwendung zu Gott oder sie stellen direkt oder indirekt eindringlich warnend Verführungen des Menschen dar, die die Welt und das Leben in ihr mit sich bringen. Nicht mehr ein in sich einheitliches Bild, das von einem bestimmten Standpunkt aus wahrheitsgetreu beobachtet wird, hält das Gedicht „Mondnacht“ als Einheit zusammen, sondern eine einheitliche Stimmung und ein einheitlicher Gedanke, der sich durch das Ganze hindurch zieht. Das Gedicht „Mondnacht“ endet nicht offen: das Dargestellte führt auf ein bestimmtes Ziel hin. Eichendorffs Motive wie auch seine Reime werden in der heutigen Zeit oft als banal und zu abgegriffen empfunden, weil sie von den Epigonen der Romantik zu häufig verwendet worden sind. Zur Zeit Eichendorffs klangen sie jedoch noch nicht abgegriffen, und sie strahlen auch heute noch Leben aus, da sie in einem gehaltvollen Text zusammen mit einem wohltönenden Rhythmus und klangvollen Lauten stehen. Bei Joseph von Eichendorff erscheinen sie noch immer in ihrer ursprünglichen Frische.

Durch die Vertonung Robert Schumanns ist Eichendorffs „Mondnacht“ vie-

len Menschen bekannt geworden. Diese Vertonung stellt eine eigenständige künstlerische Leistung dar, die sich in vielem nicht an die Intentionen Eichendorffs hält. Auch ohne die Melodie Schumanns ist das Gedicht „Mondnacht“ voll von Musikalität. Trotz des schönen Klanges aber fehlt es ihm nicht an Anschaulichkeit. Synästhesien - ein sonst sehr beliebtes Stilmerkmal romantischer Dichtung - kommen in ihm nicht vor. Das Gesagte weist über sich hinaus, es weist auf etwas Höheres jenseits des Irdischen hin. Das unaufdringlich religiöse Bekenntnis in ihm ist inniger als in den Gedichten zur Zeit des Barock, in denen der Glaube unmittelbarer als hier bekannt wird, es ist aber auch inniger als in manchen Gedichten einer späteren Zeit.