

Clemens Brentano: Hör, es klagt die Flöte wieder

Von Karl Heinz Weiers

Abendständchen

Hör es klagt die Flöte wieder Und die kühlen Brunnen rauschen. Golden wehn die Töne nieder, Stille, stille, laß uns lauschen!	<i>Fabiola</i>	Hör es klagt die Flöte wieder Und die kühlen Brunnen rauschen.
	<i>Piast</i>	Golden wehn die Töne nieder, Stille, stille, laß uns lauschen! <i>(angemessenes Solo der Flöte)</i>
Holdes Bitten, mild Verlangen, Wie es süß zum Herzen spricht! Durch die Nacht, die mich umfängen, Blickt zu mir der Töne Licht.	<i>Fabiola</i>	Holdes Bitten, mild Verlangen, Wie es süß zum Herzen spricht!
	<i>Piast</i>	Durch die Nacht, die mich umfängen, Blickt zu mir der Töne Licht.

Das Gedicht „Hör, es klagt die Flöte wieder“ tritt uns in zwei Fassungen entgegen: einmal als Gedicht, das andere Mal innerhalb des Singspiels „Die lustigen Musikanten“ als Zwiegespräch zwischen zwei Menschen, dem Mädchen Fabiola und ihrem Begleiter Piast. Beide sind eng miteinander verbunden, gehören als Gefährten zusammen. Die an zweiter Stelle abgedruckte Fassung ist die ursprünglichere, sie stammt vom Dichter selbst; die zuerst wiedergegebene rührt von den späteren Herausgebern der Werke des Dichters. Die Herausgeber der Gedichtfassung berufen sich darauf, dass auch Brentano des öfteren Volkslieder und selbst Gedichte von älteren Autoren abgeändert und veröffentlicht hat und dass es nicht gegen seine Absicht verstoße, wenn zum Besseren der Verse Veränderungen an ihnen vorgenommen werden. Doch der tiefere Sinn der Verse wird vom Leser erst in der ursprünglichen Fassung Brentanos erkannt, die als Dialog in dem Singspiel „Die lustigen Musikanten“ erscheint.

Die ursprüngliche Fassung ist, wie bemerkt, als Zwiegespräch zwischen dem Mädchen Fabiola und ihrem Begleiter Piast ein Teil des Singspiels „Die lustigen Musikanten“. Nach eigenen Angaben hat Clemens Brentano dieses Werk Ende 1802 in vier Tagen niedergeschrieben. Dort steht das Gedicht zu Beginn des vierten Auftritts. Der Schauplatz, an dem die folgende hier wiedergegebene Szene spielt, ist der Marktplatz des Städtchens Famagusta, das in einem Staat mit demselben Namen liegt. Zu der Zeit, während der das Stück spielt - es ist die Neujahrsnacht -, scheint es nicht zu kalt zu sein; denn Fabiola spricht in ihren Versen von kühlen Brunnen, die hörbar rauschen. Das Wort „kühl“ hat nur einen Sinn, wenn es am Tag und auch am Abend nicht kalt ist, es sei denn die Sprecherin fasst den Ausdruck „kühle Brunnen“ als einen feststehenden Ausdruck auf, in dem das Wort „kühl“ keine Bedeutung hat. Brentano hat das Geschehen, wie es in einem Märchen geschieht, in eine unbekannte Gegend verlegt. Sie liegt geographisch im Süden von Europa, wo es abends stark abkühlt, aber selbst im Winter nicht wirklich kalt ist. Der Hinweis auf die italienisch phantastischen Kostüme der Schauspieler in den einleitenden Regieanweisungen deutet auf eine

Landschaft in Italien zur Zeit des Anfangs des 19. Jahrhunderts hin. Die Szene spielt, wie erwähnt, an einem Silvesterabend kurz vor Mitternacht. Alles ist still. Obwohl das Jahr mit dem letzten Tag zu Ende geht, ist den Menschen der Stadt nicht zum Feiern zumute, denn Land und Stadt sind vom Nachbarstaat Samarkand erobert worden und die vom Nachbarstaat eingesetzte ständig traurige Herrscherin Azelle wird gegenwärtig vermisst. Der Grund, warum die Herrscherin nicht aufzufinden ist, ist nicht zu erfahren. In der hier beschriebenen Szene treten Fabiola und Piast zum ersten Mal auf. Fabiola führt den alten, blinden Piast an einem Stab mit sich; sie trägt einen lahmen Knaben auf dem Arm, den Piast wie vorher schon Fabiola bei sich aufgenommen hat. Als wandernde Musikanten müssen sich die drei Menschen ihren kärglichen Lebensunterhalt erbetteln. In der Stille der Nacht hört man das Rauschen der Brunnen, plötzlich aber auch die Melodie einer Flöte, die näher und näher auf die Drei im Vordergrund zukommt. Es ist dies Ramiro, ein junger Mann. Wie sich später herausstellt, ist es der Fürst des benachbarten Landes Samarkand, der Bruder der verschwundenen Landesfürstin Azelle. Er spielt auf der Flöte eine Liebesmelodie. Diese Melodie hört sich sehnsuchtsvoll an. Wie das „wieder“ in Vers 1 der Strophe 1 hervorhebt, hat er, in Fabiola verliebt, seine Liebesklänge schon öfter hören lassen. Am Ende des Zwiegesprächs von Fabiola und Piast kommt Ramiro auf der Flöte spielend bei den Musikanten an. Ramiro, der nicht so arm wie die Musikanten zu sein scheint, gibt Fabiola seinen Mantel und bittet, ihn dem blinden Piast umzuhängen; denn die Nacht ist fortgeschritten, und es ist inzwischen kühl geworden. Im Verlauf der Szene gesteht Ramiro Fabiola seine Liebe. Der Alte und das Mädchen finden Gefallen an dem jungen, freundlichen Mann. Am Ende des Singspiels stellt sich heraus: Fabiola ist die Tochter des ehemaligen Herzogs und Fürsten von Famagusta. Aus alter Treue zur ehemaligen Herzogin hat Piast die verstoßene Fabiola bei sich aufgenommen und wie seine eigene Tochter großgezogen. Ramiro und Fabiola werden ein Paar. Auch Azelle, die Fürstin von Famagusta, taucht auf, sie vermählt sich mit Rinaldo. Ihn hat sie, als sie sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hat, gesucht, denn sie liebt ihn. Rinaldo ist der Bruder der Fabiola, er ist der Sohn des verstorbenen Herzogs von Famagusta und Erbe von dessen Thron. Alles kommt wieder in Ordnung. Die beiden Fürstentümer Famagusta und Samarkand sind durch die beiden Ehen miteinander verbunden. Unberechtigterweise war Piast, der Vertraute der ehemaligen Herzogin von Famagusta, des Ehebruchs mit der Herzogin beschuldigt und zu Unrecht geblendet worden. Nun aber wird seine Ehre wiederhergestellt, und er hofft auf glücklichere Tage. So endet alles glücklich, wie dies häufig in romantischen Theaterstücken und Erzählungen der Fall ist, die nicht selten einen märchenhaften Charakter besitzen.

Für ein besseres Verständnis des Gedichts ist ihre Eingliederung in das Theaterstück als Zwiegespräch (Dialog) nicht ohne Bedeutung. Wir gehen deshalb näher auf diese Einbindung in das Singspiel ein.

Zu Beginn des vierten Auftritts vernimmt der blinde Piast das Rauschen der Brunnen; als Blinder hört er die Geräusche deutlicher als andere, die sehen. Es geschieht dies erst recht bei Nacht, wenn die Geräusche des Tages nach und nach verstummen. Piast macht Fabiola auf das Rauschen der Brunnen aufmerksam. Diese aber hört darüber hinaus aufmerksam einer Melodie eines Flötenspiels zu und sagt zu Piast:

Hör es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen.

Der Klang der Flöte verbindet sich bei Fabiola mit dem Rauschen der Brunnen. Doch scheinen die Klänge der Flöte für Fabiola die interessanteren zu sein, denn sie erwähnt sie als erste. Die Melodie erscheint ihr klagend, erscheint ihr voll Sehnsucht und von Verlangen erfüllt, sie wirkt auf sie beglückend. Solche oder ähnliche Töne hört Fabiola nicht zum ersten Mal, dies hebt das „wieder“ am Ende des ersten Verses hervor. (Im Laufe des vierten Auftritts – die die geschilderte Szene steht am Beginn dieses Auftritts – bestätigt sie dies, denn sie gesteht Piast, dass Ramiro schon des öfteren ihre Gesänge „mit seiner Faunflöte“ begleitet hat.)

Der blinde Piast, der das Geschehen fast nur durch das Gehör wahrnimmt, antwortet Fabiola auf ihre Beobachtung:

Golden wehn die Töne nieder,
Stille, stille, lass uns lauschen!

Auch ihm sind diese Töne sehr angenehm. Wie etwas sehr Kostbares scheinen sie auf ihn, dem Blinden, herab zu wehen. Deshalb fordert er Fabiola auf, still zu sein, damit er ihnen gespannt lauschen und ihre Eigenart erkennen kann. Als Blinder nimmt die feinen Nuancen in den Tönen sehr deutlich wahr, es stellen sich in seiner Vorstellung synästhetische Farbempfindungen ein. Darum sagt er: „Golden wehn die Töne nieder“.

Auf der Flöte spielend nähert sich Ramiro, wie wir annehmen dürfen, immer mehr. Fabiola bemerkt dies und erkennt, welch holdes Bitten und süßes Verlangen in diesen Tönen liegt. Zu Piast gewandt gesteht sie:

Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!

Fabiola weiß, es ist ein Liebesständchen, das ihr gilt. Der Klang der Töne ergreift ihr Herz. Sie fühlt sich geliebt als ein armes Mädchen, das vom Schicksal hart getroffen ist, und dies wohl zum ersten Mal. Darum klingt der Ton in ihren Ohren so innig, wie die soeben zitierten Verse deutlich erkennen lassen. Ihre Empfindungen wenden sich in Vers 2 von außen nach innen. Sie spricht von den Gefühlen, die sich im Innern ihres Herzens regen.

Auch für Piast sind diese Töne eine freudige Offenbarung, solch beglückende Töne hat er schon lange nicht mehr gehört. Wie ein helles Licht, das in das Dunkel seiner Blindheit hineindringt, erscheinen ihm diese Klänge. Nicht

nur bei Fabiola, auch bei Piast erwecken sie Hoffnung auf bessere Tage. Das Finstere der Nacht, das ihn nicht nur in seinem äußeren, auch in seinem Innern umgibt, wird erhellt. In den zwei letzten Versen der zweiten Strophe bekennt er:

Durch die Nacht, die mich umfängen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

In diesen beiden Schlussversen kommt nicht nur die augenblickliche Stimmung des gealterten Piast zum Ausdruck, als vorausdeutendes Motiv weisen die Verse auch auf den Schluss des Singspiels hin. Der Schmerz über das Vergangene ist überwunden, er weicht einer erwartungsvollen Hoffnung auf die Zukunft.

Das vorher mit den Sinnen Wahrgenommene geht im zweiten Teil des Gesprächs (in Strophe 2) in seelisch Erlebtes über: das Äußere wird zum innerlich Erlebten. Zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten steht in diesem Gedicht keine Scheidewand: das Wahrgenommene verbindet sich eng mit dem Gefühl. Dies ist u. a. darauf zurückzuführen, dass vornehmlich gehört und nicht geschaut wird, dass Gehörtes enger als Gesehenes mit dem inneren Fühlen verschmilzt. Diese Erscheinung hängt in diesem Fall zwar eng mit der Besonderheit der Personen zusammen, die durch die Melodie der Flöte angesprochen werden – mit der Blindheit des Piast, aber auch mit der Liebe der Fabiola zu Ramiro – wie auch mit der geschilderten Situation bei Nacht. Dies ist jedoch auch allgemein für die Dichtungen Brentanos und darüber hinaus für die Dichtungen in der Romantik charakteristisch. In der Romantik gewinnt das Hören an Bedeutung. Des öfteren werden bei den Dichtern der Romantik die Geräusche mehrerer Gegenstände gleichzeitig wahrgenommen. So wird auch hier nicht nur das Rauschen eines der vielen Brunnen gehört, man hört das Geräusch von mehreren Brunnen in der Umgebung („Und die kühlen Brunnen rauschen“ – Plural). Dieses Rauschen verbindet sich zu einem einzigen, einheitlichen und doch vielstimmigen Geräusch. Es kommt zu Synästhesien, bei denen verschiedene Sinnesbereiche miteinander vermischt werden: „Golden wehn die Töne nieder“ sowie „Blickt zu mir der Töne Licht“.

In der späteren Fassung sind die Verse Brentanos aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang mit dem Singspiel herausgenommen worden. Ohne die Wechselrede werden sie zu einem in sich geschlossenen Gedicht, das die Überschrift „Abendständchen“ trägt. Diese Überschrift passt nicht zu diesen Versen; denn selbst als in sich geschlossenes Gedicht sind sie kein Liebesständchen: es sind Worte eines antwortenden Verhaltens einer verliebt Zuhörenden auf ein an sie in Form einer Flötenmelodie gerichtetes Liebesgeständnis. Im Gegensatz zu den Versen im Singspiel kommt es dabei nicht zu einem Dialog. Selbst indirekt richtet sich das sprechende Ich nicht an eine als anwesend gedachte Person oder an den Leser, das Ich *spricht zu sich selbst*.

Man hat in der späteren Gedichtfassung nur einen statt zwei Sprecher, hat nur ein lyrisches Ich. Die Gefühle dieses Ichs werden deutlicher als im Zwie-

gespräch des Singspiels als eine Reaktion auf ein nicht näher genanntes Liebesgeständnis empfunden, die Wirkung des Flötenspiels ist allein auf die verliebte Frau, nicht auf zwei in einer Szene anwesende Personen gerichtet, das Flötenspiel wird von ihr allein wahrgenommen. Auf einer Flöte spielend nähert sich der Geliebten auch kein Liebender. Zwar wird von der klagenden Melodie einer Flöte berichtet, der Leser nimmt sie wahr, er weiß aber nicht, warum die gespielten Töne so klagend erklingen. Die kühlen Brunnen rauschen, man erfährt jedoch nicht, dass sie ein Teil einer südeuropäischen Stadt sind und damit ein gewisses Ambiente ausbreiten. Golden senken die Töne der Flöte sich auf das alles empfindende Ich, doch ihre Wirkung auf die Sprechende ist nicht von der gleichen Bedeutung wie bei den Musikanten in Singspiel. Das „uns“ in Vers 4 meint nicht mehr die drei Musikanten: es ist als Pluralis Auctoris gedacht, eine besondere Verwendung des Plurals statt des Singulars Ich: das Ich spricht sich selbst an, es spricht von seinen Gefühlen, doch werden auch die Leser in das geschilderte Ereignis mit einbezogen, sie sollen dieses Ereignis zusammen mit dem hier sprechenden Ich miterleben.

Das holde Bitten und das milde Verlangen in den Versen 1 und 2 der zweiten Strophe, das süß zum Herzen dringt, wird nicht mehr von Fabiola als einer bekannten, sondern von dem hier sprechenden Ich als einer unbekanntem Person in der Zeitform des fiktiven Präsens (lyrischen Präsens) erlebt. Die Nacht bedeutet keine Blindheit, die den blinden Piast als bekannte Person des Singspiels gefangen hält, sie ist nicht auf eine bestimmte Person und ganz eine bestimmte Situation hin bezogen. Allgemein wird sie als Pech im Leben und in der Liebe wahrgenommen. Auch der Ausdruck „der Töne Licht“ besitzt in der Gedichtfassung eine verallgemeinerte Bedeutung, und dieses „Licht“ wird allein von dem in diesem Gedicht sprechenden Ich gesehen und gehört, nicht wie im Singspiel von den drei Musikanten erfahren und tief empfunden. Zwar richtet sich der Blick auch hier in eine glücklichere Zukunft, hellt die Nacht der Ungewissheit sich auf, aber die Wende ist nicht von einer gleich schicksalhaften Bedeutung wie bei den drei Personen im Singspiel, und sie beeindruckt den Leser ebenfalls nicht in einem gleich starken Maß.

Das Gedicht in seiner zweiten Lesart hat eine allgemeinemenschlichere Bedeutung als die Verse im Zwiegespräch der ursprünglichen Fassung. Getrennt vom Singspiel ist ein gleiches Verständnis wie dort nicht möglich, dazu fehlt die Kenntnis des vergangenen und zukünftigen Schicksals der Musikanten. Dennoch bleibt auch in der späteren Fassung (in der diese Verse in den üblichen Gedichtsammlungen zu finden sind und dies ohne weiteren Kommentar) immer noch viel von der Stimmung in der Urfassung erhalten. Auch von der ursprünglichen inhaltlichen Aussage lebt genug in der Gedichtfassung fort.

Als Musikinstrument war die Flöte in der Romantik sehr beliebt. Mit ihren weichen Tönen vermag sie besonders leicht ein liebevolles sehnsüchtiges Verlangen auszudrücken, vermag sie aber auch ganz allgemein Stimmung zu erwe-

cken. Von den Hirten wurde sie in der einfachen Herstellungsart schon immer zum Spielen von Melodien benutzt; sie gehörte zu dem schlichten und natürlichen Leben der Hirten. Früher wurde sie von diesen aus einem einfachen Rohr geschnitzt. Wie die Laute – auch ein in der Romantik und schon vorher beliebtes Musikinstrument – wurde sie von den Liebenden dazu benutzt, um in einem Ständchen ihre Liebe der Geliebten zu erklären.

In diesem Gedicht werden trotz seiner Kürze vier der fünf Sinnesbereiche angesprochen: das Hören (in recht zahlreichen Wörtern), das Sehen („Golden“, Licht“), das Fühlen („kühl“, wehn“) und indirekt auch der Geschmackssinn („süß“). Dies ist typisch für die Weltauffassung der Romantiker, denn in ihrem Sinn soll der Mensch die Welt mit allen Sinnen wahrnehmen: Die Töne sind golden, sie werden zu „der Töne Licht“ (Sehen und Hören), golden wehen die Töne hernieder (Sehen, Hören, inneres und äußeres Fühlen), sie sprechen mild und süß zum Herzen (Hören, Schmecken, inneres Fühlen). Die Brunnen sind kühl und rauschen vernehmlich (Sehen, Fühlen und Hören werden angesprochen). Bei diesen Wahrnehmungen wirkt das Gefühl stets stärker als der Verstand. Dies steht im Gegensatz zu dem, auf was zur Zeit der Aufklärung die Aufmerksamkeit gerichtet war. Es kommt zu Oxymora, bei denen sich Gegensätzliches miteinander vereint: „Holdes Bitten“ und „mild Verlangen. Reich ist das Gedicht an Metaphern, mit denen das Gefühl angesprochen wird: die Flöte klagt (sie wird zu einer Person), ihre Töne sind golden („kostbar schön“) und wehen auf die ihnen Zuhörenden herab; wie ein Wind, der vom Himmel herabkommt, neigen sich auf die ihnen Lauschenden hernieder. Sie sind mild und süß, sie sprechen zum Herzen, werden zu Licht, und dieses Licht durchbricht das Dunkel der Nacht, das Piast umfassen hält. Dies alles sind ausdrucksvolle Metaphern, sie sollen ermöglichen das zu empfinden, was sonst mit Worten gar nicht oder nur sehr unvollkommen ausgesprochen werden kann. Das Wahrnehmen der Welt mit allen Sinnen führt dazu, dass sich die Grenzen zwischen den Sinnesbereichen verwischen, dass eins ins andere übergeht. So entstehen Synästhesien: „Golden wehn die Töne nieder“, „Blickt ... der Töne Licht“. Auch die einzelnen Gattungen der Dichtung vermischen sich. Das Dramatische verbindet sich mit dem Lyrischen und dem Erzählenden, wie auch hier im Singspiel. In die Erzählungen der Romantiker sind häufig lyrische Stellen eingebunden, und es werden Gedichte eingestreut, sie werden zu einem wesentlichen Bestandteil des so entstehenden Gesamtkunstwerkes.

In ihrer Wortwahl ist die Sprache Brentanos einfach und schlicht, aber dennoch reich an Nuancen. Dies wird u. a. durch wirkungsvolle Antithesen bewirkt: Nacht und Licht, Himmel und Erde (die Töne wehen hernieder und die kühlen Brunnen antworten), Außen und Innen (das Gehörte und das Herz), indirekt auch die Natur und die Kultur. Es sind dies Gegensätze, dennoch verbinden sie sich zu einem Ganzen, zu einer Einheit. Als notwendige Ergänzung entspricht dem Ertönen der Flöte das Zuhören der Geliebten. Es besteht jedoch ein entscheidend-

der Gegensatz zur Dichtung des Barock. Er liegt darin, dass die einzelnen Bereiche innerhalb des Diesseits, aber erst recht die Bereiche des Diesseits und des Jenseits dort in einer engeren Beziehung stehen, dennoch voneinander getrennt bleiben, hingegen die Gegensätze sich bei Brentano miteinander verbinden. Dies zeigt sich in unserem Fall u. a. deutlich an der Verwendung von Stilmitteln mit dichterisch ganz anderer Wirkung: Bevorzugen die Dichter des Barock als Bild die Allegorie, so bevorzugt Brentano die Metapher, werden im Barock die Gegensätze in den Antithesen verschärft, so benutzt Brentano häufig, wie oben schon erwähnt, Synästhesien, in denen Gegensätzliches miteinander verschmilzt. Wie auch oben bereits erwähnt, benutzt Brentano häufiger Oxymora. Auch bei ihnen vereinen sich die Gegensätze zu einem Begriff: „Holdes Bitten“, „mild Verlangen“. In dieser Weise wird auch hier Gegensätzliches miteinander verbunden, wird es auf romantische Art miteinander vermischt.

In den Versen 2 bis 4 der zweiten Strophen finden sich außer je einem zweisilbigen Wort nur einsilbige Wörter. Vor freudiger Erwartung stockt der gespannt lauschenden Fabiola in Vers 2 der Atem. Das Stakkatohafte in diesem Vers bewirkt, dass dieser Vers gedämpft klingt und so den Eindruck erweckt, dass die Töne ins Innere Fabiolas, in ihr Herz dringen. Die männliche Kadenz mit dem einsilbigen Prädikat „spricht“ nach dem vorangehenden zweisilbigen „Herzen“ unterstützt diesen Eindruck. In den zwei Schlussversen bewirken die zahlreichen einsilbigen Wörter eine Verstärkung der Aussage, dass das Licht der Töne die „Nacht“ des Piast, seine Blindheit, mit Macht durchbricht. Unterstützt wird diese Wirkung in Vers 7 von den *d* im Anlaut von drei dicht aufeinander folgenden Wörtern in „Durch *die* Nacht, *die*“ sowie vom *t* im Auslaut von „Nacht“, „Blickt“ und „Licht“ wie auch von den zahlreichen *i* in den Hebungen und Senkungen von „*die* Nacht, *die* mich umfängen“. Dieser Eindruck wird noch einmal dadurch verstärkt, dass der letzte Satz und damit auch das Lied auf einer männlichen Kadenz („Licht“) endet.

Der Satzbau ist einfach. Es kommen fast nur Hauptsätze vor; nur einmal in Vers 3 der Strophe 2 ist ein Gliedsatz, ein einfacher, kurzer Relativsatz, in den Hauptsatz eingebettet: „Durch die Nacht, die mich umfängen“. Er erweitert das Substantiv „Nacht“ um eine wesentliche Aussage. Fast stets werden die Sätze ohne verbindende Konjunktion aneinandergereiht. Eine Ausnahme bildet der zweite Satz der ersten Strophe, er ist durch ein „Und“ mit dem ersten Satz verknüpft. Objekte, die das Prädikat ergänzen, sind selten: „uns“ „zum Herzen“, „mich“, „zu mir“ (Strophe 1, Vers 4, Strophe 2, Verse 2, 3 und 4). Diese Objekte erwecken kaum Satzspannung, da sie in drei Fällen aus kurzen Fürwörtern bestehen und dicht beim Prädikat des Satzes stehen. Eine Satzspannung besteht wegen des dazwischen geschobenen Gliedsatzes nur zwischen „Durch die Nacht“ und „Blickt zu mir der Töne Licht“. Auch Adverbien und adverbiale Bestimmungen kommen verhältnismäßig selten vor: „wieder“, „Golden“, „süß“, „Durch die Nacht“. Wenn sie erscheinen, sind sie von Bedeutung, ergänzen sie

mit ihrer Aussage treffend die Prädikate. Auch Adjektivattribute werden nur sparsam verwendet: „kühlen [Brunnen]“, „holdes [Bitten]“, „mild [Verlangen]“. Sie gehören entweder eng zum Substantiv, charakterisieren es oder sie sind ein Teil eines Oxymorons. Die Stimmung, die über dem Ganzen liegt, wird vor allem durch die ausdrucksstarken Substantive und die aussagekräftigen Verben bewirkt. Mit Hilfe der beiden artikellosen Substantive „Holdes Bitten, mild Verlangen“ (Strophe 2, Vers 1) wird in der Melodie des Ramiro das Unbestimmte, im Augenblick noch nur zu Erahnende der Bitte und des Verlangens ausgedrückt. Erst im nächsten Vers der Strophe wird der Inhalt des Bittens und des Verlangens angedeutet. Der unbestimmte Artikel („ein“) kommt in diesem Gedicht nicht vor. In „die Flöte“ (Vers 1), „die kühlen Brunnen“ (Vers 2), „die Töne“ (Vers 3), „zum Herzen“ (Vers 6), „die Nacht“ (Vers 7) und „der Töne Licht“ ist sinnreich und zweckvoll der bestimmte Artikel gesetzt. Denn die Töne der Flöte sind den Musikanten nicht unbekannt, da sie schon mehrfach von ihnen gehört worden sind, und auch das Rauschen der Brunnen hören die Musikanten nicht zum ersten Mal. Selbst die Blindheit des Piast („die Nacht, die mich umfängen“) besteht schon seit langer Zeit. Jedoch selbst wenn die Verse nur als Gedicht gelesen werden, entsteht ein dem ähnlicher Eindruck. Auch dann wird beim Leser der Eindruck erweckt, es handele sich bei diesen Substantiven um bereits Bekanntes. Die Verben enthalten meistens Metaphern: die Flöte „klagt“, die Töne „wehn ... nieder“, das Bitten und das Verlangen, das „zum Herzen spricht“, die Nacht, die „umfängen“ hält, der Töne Licht „Blickt“.

In der ersten Strophe decken sich Satz- und Verseinheit. Aus diesem Grund kommt es zu keinen Enjambements. In der zweiten Strophe fallen in den Versen 1 und 3 die Versenden auf das Ende eines zusammenhängenden Satzteils oder an das Ende eines Gliedsatzes, so dass auch hier am Ende der Verse infolge der syntaktischen Einschnitte die zwei rhythmischen Einschnitte deutlich zu hören sind und die beiden Enjambements nur schwach ausgeprägt werden. So ist in Vers 1 das eigentliche Subjekt aus dem Satz herausgelöst und an den Anfang gestellt; innerhalb des darauf folgenden Satzes wird es in dem Personalpronomen „es“ als grammatisches Subjekt wiederaufgegriffen. Das Ende von Vers 3 fällt mit dem Ende eines kurzen Relativsatzes zusammen, so dass auch hier satzbedingt eine Pause entsteht. Nach den gelassener wirkenden Versen der ersten Strophe kommt es in der zweiten Strophe zu leicht stärker ergriffenen Empfindungen.

Das Zwiegespräch zwischen Fabiola und Piast besteht aus zweimal zwei Teilen zu je zwei Versen. Auch in der Gedichtform sind die Verse in zweimal zwei Verspaare (zwei Ketten) gegliedert. Jeder Vers enthält vier Trochäen. Die Verse reimen kreuzweise. In Strophe 1 enden alle Verse weiblich, in Strophe 2 sind dies nur die ungeraden Verse, die geraden schließen männlich. Dies ist vor allem in der zweiten Strophe im Hinblick auf das, was die einzelne Verse mit ihrer Form ausdrücken, nicht ohne Bedeutung, wie später noch näher betrachtet wird.

Die Verse sind weitgehend in sich geschlossen: in der ersten Strophe gehen die Sätze, wie oben bereits ausgeführt, nicht über die Versgrenzen hinaus, in der zweiten Strophe enthalten sie in sich geschlossene Satzteile. In der ersten Strophe gleiten alle Verse rhythmisch ohne Pause ineinander, sind die Verse gefugt, da sie stets mit einer Senkung enden und mit einer Hebung beginnen. Auf diese Weise wird dem Zeilenstil entgegengewirkt und rhythmisch die Einheit der Strophe betont. In der zweiten Strophe enden die geraden Verse männlich. Hier liegt nach dem zweiten Vers eine Pause. Damit die Verse gefugt ineinander übergehen, fehlt zwischen den Versen 2 und 3 eine Pause: Piast antwortet auf die Wahrnehmung Fabiolas nicht sogleich, sein Reagieren auf das Erklingen der Flötentöne ist anders als das Verhalten Fabiolas auf die Töne des Geliebten Ramiro. Der zweite Satz der Strophe 2 steht in der Inversion: eine adverbiale Bestimmung, durch einen Relativsatz erweitert, leitet den Satz ein. Dies bewirkt, dass die beiden Gegensatzpaare „Nacht“ und „Licht“ am Anfang und am Ende des Satzes und zugleich am Anfang und am Ende der beiden zusammengehörenden Verse (der Kette) stehen. Damit stehen sie im Satz und im Vers an herausgehobener Stellung und sind allein dadurch als die wichtigsten Begriffe innerhalb des Satzes und der beiden Verse betont. Der Rhythmus der Verse ist streng alternierend, schwebende Betonungen¹ kommen an keiner Stelle vor. Da die Hebungen leicht unterschiedlich akzentuiert sind, wirken die Verse trotz ihres einheitlichen Charakters nicht eintönig. Die unterschiedliche Akzentuierung muss nicht stets dieselbe sein, von Mal zu Mal kann sie sich ändern, selbst wenn der Leser derselbe bleibt.²

In manchem entsprechen die Verse einem Volkslied; dennoch sind sie kein echtes Volkslied, dafür sind sie zu kunstvoll geformt. Zwar werden auch hier wie in einem Volkslied Gefühle betont, sind die Gefühle einfach und schlicht, für ein Lied aus dem Volk erweisen sich die Verse jedoch als zu kunstvoll gestaltet, wirken einige Stilmittel zu formvollendet. Innerhalb der Situation dieses Singspiels ist dies kein Nachteil. Für die Schilderung der Ereignisse ist es sogar vorteilhaft, weil dadurch das in diesen Versen Gesagte treffender zum Ausdruck kommt.

Ob der Rhythmus in diesen Versen steigt oder fällt, ist nicht eindeutig festzulegen. Man kann die ungeraden Verse der ersten Strophe steigend, die geraden Verse fallend lesen, wie es der Spannungskurve in einer zweigliedrigen Satzreihe entspricht. Sinnvoller ist es jedoch, wenn man in der ersten, vielleicht auch noch in der zweiten Strophe die ungeraden Verse fallend und die geraden hingen-

1 Von schwebenden Betonungen spricht man, wenn eine Hebung und eine Senkung gleich stark betont werden oder wenn die Silbe, die betont werden sollte, den Nebenton, die Senkung aber den Hauptton trägt oder wenn statt einer Hebung eine Senkung betont wird: z. B. hier die Betonung gleich $x'x'$ (anstatt $x'x$) oder $x`x'$ (Nebenton auf der ersten Silbe, Hauptton auf der zweiten) oder gleich $x x'$ (anstelle von $x'x$) ist.

2 Vielfach werden in den Versen zwei Hebungen etwas stärker betont.

gen steigend liest. Dadurch wird selbst noch im Rhythmus nachgeahmt, wie die Geschehnisse von den zwei Sprechenden (der Sprechenden) wahrgenommen und empfunden werden: In Strophe 1 senken sich die Töne der Flöte auf die Zuhörenden herab (der Rhythmus ahmt dies mit seinem Fallen in Vers 1 nach), die Wasser der kühlen Brunnen quellen aus dem Schoß der sie kühlenden Erde empor, Fabiola empfängt die Töne des Geliebten in ihrem Herzen (dies versinnbildlicht das Steigen des Rhythmus in Vers 2); die Töne der Flöte senken sich auf die Musikanten hernieder, beglücken sie, die Musikanten aber wenden sich ihnen zu und lauschen gespannt auf sie (dies nachahmend fällt der Rhythmus in Vers 3, steigt er in Vers 4). In Strophe 2 dringt mit den schönen Flötenklängen das holde Bitten und das zarte Verlangen des Verliebten zu der geliebten Frau und senkt sich auf sie herab, bei ihr aber dringen die Töne erneut ins Herz (der fallende Rhythmus in Vers 1, der steigende Rhythmus in Vers 2 ahmen das gegensätzlich Komplementäre nach); bei Piast leuchtet in das Dunkel der Nacht (in das Dunkel seiner Blindheit) der Töne Licht und deutet auf ein kommendes Glück (das Fallen des Rhythmus weist in Vers 3 auf das Dunkel der Nacht, das Steigen in Vers 4 auf das Hervordringen des Lichts hin). Liest man die Verse fallend-steigend, durchdringen hier infolge des fallend-steigenden Rhythmus auch Himmlisches und Irdisches, Höheres und Niederes einander – dies nicht nur im Zwiegespräch innerhalb des Singspiels, auch in der Gedichtform. Diese Erkenntnisse können nicht unmittelbar den Worten des Gedichttextes entnommen, sie müssen dem Wissen über die Weltanschauung Brentanos und der Romantiker entlehnt werden und so das ergänzen, was aus den Versen dieses Gedichts entnommen werden kann. Das Durchdringen von Himmlischem und Irdischem, von Höherem und Niederen ist für Brentano und die Romantik charakteristisch.

In diesem Gedicht ist neben dem Rhythmus der Klang der Laute von entscheidender Bedeutung.

Im ersten Vers der Strophe 1 besitzen alle Hebungen einen langen Vokal. Dies verleiht diesem Vers seinen sehnsuchtsvoll klagenden Ton. In den Hebungen folgt dem ersten *ö* in „Hör“ ein *a*. Ihm schließt sich in den Hebungen noch einmal ein *ö* an, an das sich in den betonten Silben ein *i* reiht (siehe die Tabelle am Schluss der Abhandlungen). In dem langen *a* wird das sehnsuchtsvolle Klagen der Flötentöne nachgestaltet. Die klagenden Töne der Flöte klingen jedoch nicht nur klagend, sie klingen auch freundlich und hell (beglückend). Dies kommt lautsymbolisch in dem hellen *i* und den zwei umgelauteten *ö* zum Ausdruck. In dem runden umgelauteten *ö* macht sich zudem ein unbestimmtes Glücksgefühl bemerkbar. In Vers 2 dominieren die dunklen *u* und *au*, sie bilden einen Gegensatz zu den hellen Tönen im ersten Vers. Lautmalend deuten sie auf die Kühle des Wassers hin, das die Brunnen der dunkleren Erde entnehmen. Der Diphthong *au* als Doppellaut und das geräuschvolle *sch* ahmen das vieltönige Rauschen der Brunnen nach. Es assonieren „Und“ und „Brunnen“. Die Verse 1 und 2 haben einen schönen, in sich ausgewogenen Klang. Im zweiten Vers

wechseln in den betonten Silben kurze und lange Vokale. Auch dies unterscheidet diese Vers vom ersten, auch damit wird das Gegensätzliche in den beiden Versen betont. Die Vokalpalette in den zwei ersten Versen ist reich bestückt; es fehlen neben dem *o* nur die Diphthonge *ei* und *äu* und das *ä*; die drei zuletzt genannten kommen auch nicht an einer anderen Stelle des Gedichts vor.³

Deutlich hörbar und lautsymbolisch bedeutsam ist in Vers 3, das lange *e* in „wehn“. Auch in Vers 3 sind, so wie in Vers 1, die Vokale in den Hebungen lang, nur am Anfang des Verses zeigt sich in „Golden“ ein kurzes *o*. Aber auch in diesem Wort wird die erste Silbe wegen des dem *o* folgenden Sonanten *l*, mit dem die Silbe schließt, gedehnt gesprochen. Der vierte Vers hat in den Hebungen außer in dem *au* in „lauschen“ – dieses Wort erscheint erst am Schluss des Verses, mit ihm klingt der Vers aus – nur kurz klingende Silben. Mit ihrem abgebrochen stumpfen Klang bringen sie die Spannung zum Ausdruck, mit der die Hörer den sie beglückenden Tönen der Flöte zuhören. Die nun herrschende atemlose Stille darf nicht durch andere Geräusche unterbrochen werden, denn ungestört will man den Tönen der angenehm klingenden Melodie lauschen. Dieser Eindruck wird insbesondere durch das kurze *i* in „Stille, stille“ bewirkt.⁴

Die Verse 1 und 3 assonieren im Takt 3 unmittelbar vor dem Reim in „[es klagt] die Flöte wieder“ und „[wehn] die Töne nieder“. Dadurch erinnert das in Vers 3 Gesagte an das, was bereits in Vers 1 mitgeteilt wird. Vor dem Reim stehend taucht in Vers 4 in „lass uns lauschen“ wie auch in Vers 2 in „die ... Brunnen rauschen“ vor dem Reim das *u* auf. In zwei unmittelbar aufeinander folgenden Wörtern wird am Anfang von Vers 4 das „stille“ in „Stille, stille“ wiederholt (Conduplicatio). Dies verstärkt die Aufforderung, augenblicklich still zu sein. Es alliterieren „klagt“ und „kühlen“ in Vers 1 und Vers 2, „wieder“ und „wehn“ in Vers 1 und Vers 3 sowie „lass“ und „lauschen“ in Vers 4 in zwei aufeinander folgenden Hebungen (das *l* taucht zudem kurz davor ebenfalls in „Stille, stille“ auf). Diese Alliterationen bewirken wie die Gleichklänge der Vokale einen wohltönenden Klang,⁵ sie heben aber auch die betreffenden Wörter mit ihrer Bedeutung hervor. Neben den Alliterationen, den Assonanzen und den übrigen Gleichklängen der Vokale sorgt auch die große Anzahl von stimmhaften Konsonanten für einen schönen Klang. Vor allem ist hier das klangvolle *l* von größerer Bedeutung; gehäuft kommt es in Vers 1 und vor allem in Vers 4 vor. Sehr häufig erscheint das *n* in den Versen 2 und 3, es sorgt dort für einen wohltönenden Klang. In Vers 3 ahmt das *n* zusammen mit dem *w* und dem

3 Bei dieser Feststellung wird allerdings nicht zwischen langen und kurzen Vokalen unterschieden.

4 Die erste Silbe in dem „Stille, stille“ wirkt deshalb so kurz und geschlossen, so abgebrochen stumpf, weil nach dem ersten *l* eine kleine Pause entsteht und erst danach die zweite Silbe einsetzt.

5 „Die beiden *k* in „klagt“ und „kühlen“ sind behaucht und klingen darum weniger hart.

langen *e* in „wehn“ das sanfte Herniederwehen der Töne auf die ihnen still Lauschenden im Klang der Laute nach. Deutlich hörbar und lautsymbolisch bedeutsam, wie bereits bemerkt, ist in Vers 3 das lange *e* in „wehn“.

Im ersten Vers der zweiten Strophe sind alle Vokale der Hebungen kurz. Jedoch klingen auch hier die betonten Silben gedehnt, weil auf die kurzen Vokale die klangvollen Konsonanten *l* oder *ng* folgen. Kurz gesprochen bleibt die erste Silbe des Worts „Bitten“, da auf das *i* ein doppelter Verschlusslaut, das *tt*, folgt. Das Bitten ist bescheiden, es klingt aber dennoch inständig. Dies wird durch das kurze *i* mit dem darauf folgenden doppelten *t* ausgedrückt. Zudem ertönt es sanft und ist voll Liebe. Dies wird in dem runden *o* und dem darauf folgenden *l* in „hold“ zum Ausdruck gebracht. Das folgende „mild Verlangen“ betont die Sehnsucht nach der Geliebten. Dieser Ausdruck ist klangvoll. Das Klingen der Laute erstreckt sich in den beiden Hebungen über das *i* in das *l* und über das *a* in das *ng*. Das doppelte *i* in der Mitte des Verses verbindet die Ausdrücke, „holdes Bitten“ und „mild Verlangen“ mit dem Klang zu einer beides umfassenden Ganzheit.

Der in Vers 1 breiten und klangvollen Vokalpalette folgt in Vers 2 ein Mangel an Vokalklängen. Die Vokale der Hebungen sind auf einen engen Bereich, auf ein *i*, *ü*, und ein kurzes *e* eingeschränkt. Es sind dies Vokale, die ähnlich klingen. Der Ton in diesem Vers ist verinnerlicht, die Sprechende versenkt sich in das Innere ihres Herzens: hier sprechen die Töne vom Herzen des Mannes zum Herzen der in ihn verliebten Frau. Fabiola fühlt im „Holde[n] Bitten“ und im „mild Verlangen“ der ihr gewidmeten Melodie, dass sie geliebt wird. Vor allem in den vier kurz gesprochenen geschlossenen Silben am Schluss des Verses dringt die Verinnerlichung der Botschaft des geliebten Mannes durch.

Im dritten Vers wechseln in „Durch die Nacht, die mich umfängen“ die Vokale *u*, *a* und *i*. Nur in der Senkung des Reims, in „umfängen“ erscheint einmal das für den Klang bedeutungslose *e* (*ə*). Das gleiche geschieht im Schlussvers in „Töne“. Auch in diesem Vers taucht dieses *e* (*ə*) nur einmal in einer Senkung auf. Die wohltönenden Vokale verleihen den zwei Versen ihren bezaubernden Klang. In Vers 3 mischen sich die dunkleren Vokale *u* und *a* mit dem helleren *i*. Das *i* ist hier, was den Klang betrifft, dominant, nicht nur, weil es dreimal vorkommt, sondern auch, weil es in dem „die mich“ zweimal direkt hinter einander erscheint. Die Zeit der Not ist für die Musikanten zu Ende, es kommt die Zeit des Glücks. Im Schlussvers überwiegen die hellen Vokale, dreimal erscheint in den Hebungen das *i*, einmal das *ö*. Diese Vokale drücken den Sieg des Lichts über die Dunkelheit der Nacht, den Sieg des Glücks über das bisher erduldeten Leid aus. Der blinde Piast ahnt, dass sich eine bessere Zeit für ihn und die beiden anderen Musikanten ankündigt. In der Gedichtfassung unterstreichen in Vers 3 die dunklen Vokale mit den hellen gemischt das mit Worten Gesagte, sie unterstreichen, dass für die hier Sprechende die Zeit der Einsamkeit und des Wartens auf Liebe zu Ende ist. Dass der Verschlusslaut *t* in den letzten zwei Versen recht

oft erscheint, verstärkt in beiden Fassungen, was auch mit Worten gesagt wird, dass das Licht mit Macht die Dunkelheit der Nacht erhellt, dass es der Not und den Entbehrungen oder in der Gedichtfassung der Zeit ohne eine erfüllte Liebe ein Ende setzt. Besonders hart und fest klingen die Konsonantenverbindungen *cht* und *kt* in „Nacht“, „Blickt“ und „Licht“. Sie schließen diese Wörter in sich ab und betonen ihre Einsilbigkeit, die hier ähnlich wie der Klang der Laute bestimmend wirkt. Sehr deutlich ist dies im Schlusswort „Licht“ zu bemerken.

Im Hinblick auf die Alliterationen und Assonanzen und die anderen Gleichklänge vom Konsonanten und Vokalen sei für Strophe 2 folgendes bemerkt: Es alliterieren „Holdes“ (Vers 1) und „Herzen“ (Vers 2). „Holdes“ assoniert außerdem mit „Golden“, dem Anfangswort von Vers 3 in Strophe 1. Wegen des Gleichklanges von mehreren Lauten (-*ol-de-*) macht sich das Gleichklingen selbst über die Strophengrenze hinaus bemerkbar.⁶ In einer Silbe vor dem Reim assonieren in den Hebungen in Strophe 2, Verse 1 und Vers 3 „mild Verlangen“ und „mich umfängen“. In Vers 3 ist der Gleichklang des *d* verstärkt durch den Gleichklang des *i* in den beiden „die“ in „Durch die Nacht, die mich umfängen“ recht deutlich zu hören. Auch mit dem Klang dieser Konsonanten wird das Ende der Nacht durch das Hereinbrechen des Lichts betont. Am Ende von Strophe 2 wird in „der Töne Licht“ der Gleichklang der Vokale *ö, e, i*, wie er in „die Flöte wieder“ und „Töne nieder“ (in Strophe 1, Verse 1 und 3) vorkommt, erneut leicht abgeändert (*ie > i*) aufgegriffen. Mit dem kurzen *i* assonieren in Strophe 2 in den Hebungen „Bitten“, „mild“, „spricht“, „mich“, „Blickt“, „mir“ und „Licht“ (Verse 1-4), außerdem mit dem *a* „Nacht“ und „umfängen“ (Vers 3). Diese Assonanzen betonen die Hoffnung auf ein zukünftiges Glück. Der Gleichklang des kurzen dunklen *u* in den Wörtern „zum“, „Durch“, „umfängen“ und „zu“ gibt dem Klang der Verse 3 und 4 Farbe.

Diese genannten Gleichklänge verleihen den Versen dieses Gedichts einen schönen Klang. Indem sie außerdem die Aufmerksamkeit auf die betreffenden Wörter hinlenken, heben sie diese in ihrer Bedeutung für die Aussage des Gedichts hervor. Das klangvolle Zusammenspiel der Vokale und Konsonanten über das ganze Gedicht hinweg bewirkt, dass sich auch von dort her die Verse zu einem einheitlichen, harmonischen Ganzen zusammenfügen. Gegenüber der ersten Strophe ist der Ton der zweiten fester, dies ist vor allem gegen Ende der zweiten Strophe zu beobachten. Es liegt dies, wie bereits erwähnt, neben den vielen einsilbigen Wörtern an harten stimmlosen Konsonanten und den hart klingenden Konsonantenverbindungen, die hier häufiger auftreten.

⁶ Einen wegen des größeren Abstands weniger deutlich wahrzunehmenden Gleichklang kann man u. U. auch in dem „Bitten“ in Vers 1 und dem „Blickt“ in Vers 4 erkennen, denn beide Wörter haben in der Hebung ein *b*, und in den beiden Wörtern erscheint in der Hebung das kurze *i*: beide Wörter alliterieren und assonieren demnach. Außerdem folgt auf das *i* beidemale ein Doppelkonsonant oder eine hart klingende Konsonantenfolge.

Die acht Verse, von Brentano als Zwiegespräch in ein Singspiel eingestreut, erklingen wie Musik, sie werden zu Klang. Mehr als das, was die Worte sagen, drücken, wie oft in den Gedichten Brentanos, Klang und Rhythmus aus. Sie lassen erfahren, was Worte für sich allein nicht auszusagen vermögen. Gehörtes und innerlich Gefühltes vermischen sich. Brentano trennt nicht zwischen äußerem Erfassen und innerem Fühlen. Wenn bei Goethe und den älteren Dichtern die verschiedenen Sinnesbereiche miteinander in Beziehung treten, dann bleiben sie dort doch voneinander getrennt. In der Kunst der Romantik, insbesondere aber in den Dichtungen Brentanos fließt alles ineinander: das eine durchströmt und durchwebt das andere, die Begrenzungen werden aufgehoben. Das geistige Band, das alles miteinander vereint, von dem alles mystisch durchdrungen ist, aber ist die Liebe, die Liebe zur Natur, zu den Menschen und gegenüber Gott.

Zwei Möglichkeiten der Betonung der Verse

Hör es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen.
Golden wehn die Töne nieder,
Stille, stille, laß uns lauschen!

Fabiola Hör es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen.
Piast Golden wehn die Töne nieder,
Stille, stille, laß uns lauschen!
(angemessenes Solo der Flöte)

Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfängen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

Fabiola Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Piast Durch die Nacht, die mich umfängen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

x'' x' x x'' x' x	x' x x'' x x'' x' x
x` x x'' x x' x x'' x	x` x x' x x'' x x'' x
x'' x x' x x'' x x' x	x' x x'' x x'' x x' x
x'' x x' x x' x x'' x	x' x x'' x x' x x'' x
x' x x'' x x'' x x' x	x' x x'' x x'' x x' x
x` x x' x x' x x`	x` x x' x x` x x'
x' x x'' x x' x x'' x	x' x x'' x x'' x x' x
x'' x x' x x' x x''	x' x x'' x x'' x x'

Die stärker betonten Hebungen sind mit x'', die schwächer betonten Hebungen sind mit x' gekennzeichnet

Die Vokale in den Hebungen

1	Vers	ö:	a:	ö:	i:	vier lange Vokale
2	Vers	u	ü:	u	au	
3	Vers	o	e:	ö:	i:	drei lange Vokale
4	Vers	i	i	a	au	drei kurze Vokale
1	Vers	o	i	i	a	vier kurze Vokale
2	Vers	i:	ü:	e	i	
3	Vers	u	a	i:	a	vier kurze Vokale
4	Vers	i	i:	ö:	i	

Die Zellen mit tiefer grauem Hintergrund zeigen miteinander assoziierende Takte an, bei denen die Vokale der Hebungen und Senkungen gleich klingen. Hingegen erscheinen in den hellgrauen Zellen die assonierenden Takte, bei denen nur die Vokale der Hebungen gleich sind. Im Hinblick auf die gleichklingenden Vokale werden die zwei Strophen als eine Einheit betrachtet.

Alliterationen und andere Gleichklänge von Konsonanten

Hör es **k**lagt die Flöte **w**ieder
Und die **k**ühlen Brunnen rauschen.
Golden **w**ehn die Töne nieder,
Stille, **s**tille, **l**aß uns **l**auschen!

Holdes **B**itten, **m**ild **V**erlangen,
Wie es süß zum **H**erzen spricht!
Durch **d**ie Nacht, **d**ie **m**ich umfassen,
Blickt zu **m**ir der Töne **L**icht.

Die gleichen Anlaute innerhalb von Hebungen (Alliterationen) sind braun unterlegt. Die gleichanlautenden *m* in den Hebungen (Alliterationen) „mild“, „mich“ und „mir“ in Strophe 2 sind nur blau gekennzeichnet, da sie sich als Alliterationen nur wenig bemerkbar machen. Ebenfalls nur blau markiert sind die gleich anlautenden *d* in „Durch“, „die“ und nochmals „die“ in Vers 3 der Strophe 2 – diese Wörter stehen nur zum Teil in Hebungen, folgen aber innerhalb desselben Verses eng aufeinander und entfalten eine nicht unbeträchtlich gleichanlautende Wirkung. Mit diesem Gleichklang des *d* wird hervorgehoben, wie stark das Licht die Dunkelheit der Nacht durchdringt. Die Alliterationen in „Hör“ und „Holdes“ sowie in „wehn“ und „Wie“ und in „laß“, „lauschen“ und „Verlangen“ sind fett und kursiv markiert, da sie nicht in einer Strophe erscheinen und ihre alliterierende Wirkung geringer ist.