

Joseph von Eichendorff: Sehnsucht

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach, wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschlүften,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klүften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die überm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht.

Das Gedicht „Sehnsucht“ von Joseph von Eichendorff ist ein dichterisches Kunstwerk, das für die Romantik, aber auch für Eichendorff als Dichter charakteristisch ist. Dies zeigt sich an dem einfachen Bau der Strophen, vor allem aber an der Wahl der Motive, der Wortwahl und am Klang der Sprache. Insbesondere die Wahl der Motive erweist sich für Eichendorff und die Romantik als kennzeichnend: Die Sommernacht, vom Mond erhellt, die Sterne, der Blick aus dem Fenster in die Weite des Landes, das Posthorn (oder auch sonst das Jagdhorn) und das stille Land kommen häufig bei Eichendorff und den Dichtern der Romantik vor. Gleichfalls erscheinen bei Eichendorff und zum Teil auch bei anderen Romantikern als Motive der Dichtung immer wieder die wandernden Gesellen, die rauschenden Wälder, die Quellen und die Bäche, weiterhin die Marmorbilder, die verwilderten Gärten, die Lauben im Dämmerlicht wie auch die Paläste im Mondschein sowie der Klang der Laute, die in der Nacht rauschenden Brunnen und nicht zuletzt die am Fenster lauschenden Mädchen.

Das Gedicht „Sehnsucht“ ist eins der recht zahlreichen Gedichte, das von Eichendorff als Lied in seinen Roman „Dichter und ihre Gesellen“ eingestreut

worden ist. Das Gedicht besitzt in Eichendorffs Roman keine Überschrift und wird von Fiametta, der Partnerin von Fortunat, zur Gitarre gesungen. Als Lied drückt es die Sehnsucht der Sängerin nach ihrem Heimatland Italien aus und steht so ganz in der geschichtlichen Folge der Mignonlieder von Goethes „Wilhelm Meister“, aber auch der Italiensehnsucht von Tieck und Wackenroder, wie sie besonders zu Beginn ihres Romans „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ in dem Kapitel „Sehnsucht nach Italien“ zum Ausdruck kommt. Betrachtet man in Eichendorffs Gedicht ausschließlich die verwendeten Motive, kann man den Eindruck gewinnen, es handele sich um ein mittelmäßiges Sprachkunstwerk der damaligen Zeit, in dem eine Reihe von allgemein gebräuchlichen Motiven plump zusammengefügt werden. Man könnte fast zu dem Ergebnis gelangen, es käme hier wenig Originelles und wenig künstlerisch Bedeutsames zum Vorschein. Selbst die Reime, die hier verwendet werden, kann man nur allzu oft in Gelegenheitsgedichten von Verseschmiedern des 19. Jahrhunderts finden. Es trifft dies jedoch nicht den besonderen Charakter des Gedichts, es übersieht dessen Schönheiten. Das Gedicht besitzt ein Leitmotiv, das die einzelnen Motive trotz ihrer Vielzahl und Verschiedenartigkeit zu einer Einheit zusammenfügt: das Motiv „Sehnsucht“. Dieses Motiv liegt allem, was dem Leser berichtet wird, zugrunde, es scheint überall durch, obwohl das Wort nur in der Überschrift genannt ist. Von bezaubernder Schönheit und voll innerer Sehnsucht erweist sich der Klang der Verse.

Das erste große, in sich geschlossene Bild umfasst die ersten zwölf Zeilen, dies ist genau die Hälfte der Verse des Gedichts. Die vier ersten Verse schildern die Perspektive, aus der das Berichtete betrachtet wird. Ein in die Landschaft Schauender steht allein am Fenster und blickt in die Ferne, er sieht in die Stille der Nacht hinein.¹ Ein solcher Blick aus dem Fenster ist für die Künstler der Romantik typisch: auf diese Weise wird der innen begrenzte Raum nach außen hin erweitert, die Enge des Raumes und des Ich wird so durchbrochen, der Blick

1 Oskar Seidlin glaubt das „ich“ in Vers 2 der ersten Strophe betonen zu müssen. Siehe: Oskar Seidlin: Sehnsucht. In: Oskar Seidlin: Versuche über Eichendorff. Göttingen 1965, S. 68.

Das „ich“ in Vers 2 aber ist unbetont und bleibt darüber hinaus im ganzen Gedicht unbetont; es tritt gegenüber der Bedeutung der Landschaft zurück. Hierauf weist auch Hartwig Schulz hin. Siehe: Hartwig Schulz: Form als Inhalt. Vers- und Sinnstrukturen bei Joseph von Eichendorff und Anette von Droste-Hülshoff. Bonn 1981, S. 194 f., Anmerkung 105.

Helmut Motekat stellt fest, dass das Ich in Eichendorffs Gedicht „Sehnsucht“ weitgehend „zu einem schlechthin romantischen, besser spätromantischen Begriff des Ich“ entpersönlicht worden ist. Siehe: Helmut Motekat: Reife und Nachklang romantischer Weltfülle. Betrachtungen zu Joseph von Eichendorffs Gedicht „Sehnsucht“. In: Blätter für den Deutschlehrer. Jahrgang 1 (1956/57) Heft 1, S. 97.

wird in die Weite gelenkt, ja er wird so verschiedentlich selbst bis ins Unendliche ausgedehnt.² Die Seele fühlt sich befreit von der Enge des häuslichen Daseins. In dem Gedicht Eichendorffs wird das Geschehen in die dichterische Vergangenheit gelegt. Dadurch entsteht neben dem alles dominierenden Fernweh eine gewisse Nostalgie; sie durchdringt alle Verse des Gedichts. Die Nacht, die sich über die Landschaft ausbreitet, ist sternklar. Der Dichter erwähnt nicht den Mond als den Himmelskörper, der der Erde am nächsten ist, obwohl er wahrscheinlich hell am Himmel leuchtet,³ er nennt die Sterne und lenkt damit den Blick in die Weite des Alls. Die Sterne glänzen „golden“. Dies ist die einzige Farbbezeichnung, die in diesem Gedicht vorkommt. Das Wort „golden“ drückt hier jedoch weniger eine Farberscheinung aus, es meint etwas Schönes und Erhabenes. Der Blick des Beobachters bleibt nicht am Himmel haften. Als Mensch, der sich einsam, in der Weite des Weltraums wie verloren fühlt, sucht er instinktiv die Nähe zur Landschaft, die sich vor ihm ausbreitet. Da hört er plötzlich den Klang des Posthorns. Dieser lockt ihn in Gedanken zu einer Reise in die Ferne, die voller Abenteuer ist. Neben das Sehen tritt das Hören, es spricht die Gefühle des Menschen stärker als das Schauen an. Der Klang des Posthorns kommt nicht aus der Nähe, von weit her („aus weiter Ferne“) dringt er zu dem am Fenster Stehenden hin. Es kommt hier zu einer vom Beobachter empfundenen Bewegung von dem Postillion in der Ferne zum Beobachtenden, aber auch von dem Beobachter zum in der Ferne vorüberziehenden Postillion. Doch beide Bewegungen werden sogleich in ein statisches Bild gebettet. Der Klang des Posthorns ist Teil der statischen Stille der Landschaft. Indem das Posthorn erklingt, lässt es den Betrachter am Fenster empfinden, wie still es weithin im Land ist. Die Landschaft in ihrer Stille wird zu einem wesentlichen Teil eines Bildes, das fast ganz in sich ruht. Der Klang des Posthorns lässt das Herz des einsam am Fenster Stehenden in seiner Sehnsucht nach fernen Ländern „im Leib entbrennen“. ⁴ Das Wort „entbrennen“ ist nicht allein wegen des Reimes gewählt worden, es wirkt wegen des weniger volltönenden *e* (das in die-

2 Dass ein Blick aus dem Fenster in die Ferne ein für die Künstler der Romantik typisches Motiv darstellt, zeigen u. a. die Fensterbilder von Caspar David Friedrich.

3 Nur in einer mond hellen Nacht, kann der am Fenster Stehende so weit blicken, als dies hier geschieht oder wie dies hier der Fall zu sein scheint.

4 Das „entbrennte“ ist eine Nebenform des Präteritums „entbrannte“ und kommt schon im Mittelhochdeutschen als schwache Form neben der starken „entbrann“ vor. Siehe dazu: G. F. Benecke, W. Müller, F. Zarnke: Mittelhochdeutsches Wörterbuch Bd. 1, S. 253 unter: brinnen stn. Dort heißt es: ein viure hât entbrennet sich sô sêre in mînen sinnen, daz sîn vil staetez brinnen an mir nicht erwinden wil. Barl 43,4 (Barl = Baarlam und Josaphat, hrsg. von Köpke, Königsberg 1818). „enbrennen“ (schwaches Verb) bedeutet im Mittelhochdeutschen *in Brand setzen, entzünden*. Siehe: Matthias Lexer: Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch.

sem Wort in drei aufeinander folgenden Silben vorkommt) inniger, gedämpfter als das härter klingende *a* in „entbrannte“. Es drückt besser die heimlich im Herzen schlummernde Sehnsucht des Menschen aus, der vom Fenster in die Ferne hinein blickt. Es passt zu den beiden schwach betonten „ich“ und „mir“, den zwei Personalpronomen, die unbetont in den Senkungen von Daktylen stehen.⁵ Das Ich als der Betrachtende der Szene rückt nicht in den Vordergrund. Nur ein leise hervorgestöhntes „Ach“ entschlüpft unbemerkt seinen Lippen. Heimlich hegt es den Wunsch, selbst in der Postkutsche zu sitzen, darin mitzureisen und auf diese Weise in der sternklaren Nacht an der herrlichen Landschaft vorbeizufahren und die Landschaft von der Postkutsche aus erleben zu können. Diesem Wunsch wird nicht entsprochen, er wird mit dem Wort „könnte“ in der Form des Konjunktivs im Präteritum (Konjunktiv II) zu einem nicht realisierten Begehren des Ich, das am Fenster steht und sehnsuchtsvoll in die Ferne blickt. Dieser Wunsch ist ein Traum der Menschen, die mit Eichendorff zur Zeit der Romantik gelebt haben. Das verallgemeinernde „wer“ anstelle eines „ich“ in dem Vers „Ach, wer da mitreisen könnte“ bestätigt dies noch einmal. Hier wird ein Urtrieb des Menschen angesprochen; darum identifiziert sich der Leser gern mit dem Beobachter, der von der Sehnsucht nach der Ferne erfasst wird. Darin liegt eins der Geheimnisse der Wirkung von Eichendorffs Romanen und Gedichten, dass der Dichter in ihnen ureigene Sehnsüchte der Menschen, besonders aber die Sehnsüchte junger Menschen wachruft. Noch einmal wird die prächtige Sommernacht im letzten Vers der ersten Strophe in die Erinnerung des Lesers gerufen und der Blick in die Weite des Himmels und in die Weite der Landschaft gelenkt. Es ist ein Blick, wie er nur in einer solch sternklaren Nacht möglich ist. Die hier beschriebene Sommernacht meint nicht eine Nacht im Ablauf von vielen, es ist eine besondere Nacht, ein besonderes Ereignis, das sich in Deutschland nicht tagtäglich ereignet, das im Gedächtnis derer, die ein solches Ereignis erlebt haben, für immer haften bleibt und an das man sich gerne erinnert. Eine solche Nacht weckt Urgefühle im Menschen auf.

In der zweiten Strophe wenden sich Blick und Ohr zwei Wandergesellen zu, die gemeinsam den Hang des Berges entlang wandern und in die Stille der Nacht hinein singen. Ihr Gesang ist weithin hörbar, denn in der nächtlichen Stille wird er nicht durch Geräusche gestört. Die Gesellen wandern zu zweit. Auch dies entspricht der Sehnsucht der Menschen in der damaligen Zeit, die die Einsamkeit, aber auch als Gegenteil das Gesellige lieben. Die beiden Wanderer singen von dem, was ihr Herz bewegt, sie teilen der Welt ihre Empfindungen mit und sprengen so die Fesseln des auf sich selbst bezogenen Ich. Sie sind noch jung und voller Unternehmungsgeist. Auch dies ist typisch für den Geist der

5 Das schwächere Betonen des Ich als Person, entgegen dem starken Hervorheben des Ich im Sturm und Drang, ist typisch für die Dichtungen der späten Romantik.

Romantik.⁶ Nun kommt Bewegung in das bisher statische Bild: die Gesellen wandern am Hang eines Berges entlang, es wird nicht gesagt, ob am Fuße des Berghanges oder in einer größeren Höhe. Indem die Wanderer den Hang des Berges entlang ziehen, ertönen die Klänge ihrer Lieder, zuerst leiser dann lauter und wieder leiser. Es stellt sich die Frage: Kann man dieses Bild der beiden singenden und an einem Berghang vorbei wandernden Gesellen, wie es von dem beobachtenden Ich wahrgenommen wird, mit dem vorangegangenen Bild der Weite der Landschaft zu einem in sich geschlossenen Bild verbinden, sind beide Bilder miteinander vereinbar? Soll man lediglich die Stimmung des einen Bildes in das andere übertragen? Diese Fragen lassen sich nicht schlüssig beantworten. Außerdem handelt es sich um zwei Szenen innerhalb einer Landschaft, die gleichzeitig, aber auch erst nacheinander erfasst werden können, um Töne (Posthorn und Wandergesellen), die im gleichen Augenblick oder zu verschiedenen Zeiten zu hören sind. Diese Unbestimmtheit, die keine echte Realität aufkommen lässt, ist typisch für die Dichtungen Eichendorffs und auch für die Dichtungen anderer Dichter der Romantik. Da die beiden Gefährten den Berg in einer größeren Entfernung entlang wandern, hört das beobachtende Ich ihre Stimmen eine längere Zeit. Es kann nur ahnen, nicht wirklich hören, wie es das Gedicht angibt, wovon die beiden Gesellen vorbei wandernd singen, dafür ist die Entfernung zwischen den Beobachtenden und den beiden Sängern zu groß.⁷ Aber selbst, wenn die beiden Gesellen näher am Beobachter vorbei zögen, wäre es unmöglich, dass dieser alles deutlich hört. Denn der Gesang der beiden Wanderer hält eine längere Zeit an, er wird lauter und vergeht, der zuhörende Betrachter aber bleibt am Fenster, wandert nicht mit. Diese Ungenauigkeit in Hinblick auf die fiktive Wahrscheinlichkeit, dass das Berichtete wirklich so beobachtet ist, wie es hier geschildert wird, soll jedoch dem Leser nicht bewusst werden. Dass das Geschilderte mit der Wirklichkeit nicht übereinstimmt, ist nicht von Bedeutung. Maßgebend ist nicht die Realität des geschilderten Bildes, maßgebend ist die Einheitlichkeit der Stimmung, die über dem Bild liegt.⁸ Wäh-

6 Die Romantik ist eine Bewegung, die in der Hauptsache von jungen Leuten ausgeht und auch von ihnen getragen wird.

7 Wandern die beiden Gesellen in der Nähe vorüber, so dass man hören kann, was der Inhalt ihres Gesanges ist, dann widerspricht dies dem Blick in die Weite der Landschaft. Dieses Bild von der Weite der Landschaft aber hat sich in der ersten Strophe deutlich in der Vorstellung des Lesers herausgebildet und festgesetzt.

8 Auch in Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“ kann keine Rede von einem einheitlichen Bild sein, weil sich das dort Berichtete in der ersten und zweiten Strophe nicht gleichzeitig im Vollfrühling und im Frühsommer ereignen kann. Im Bild der Strophe 1 sind die Bäume voll erblüht, im Bild der Strophe 2 ist das Getreide, das im Wind hin und her wogt, bereits stark herangewachsen. Beide Bilder der Strophen 1 und 2 werden hier miteinander vermischt.

rend der Beobachter aus dem Fenster schaut, steht die Zeit still; dem Leser wird nicht bewusst, dass sie verstreicht. Die Landschaft wird als zeitlos bestehend, fast wie in den Bildern eines Stillebens gesehen. Die beiden Ausdrücke „gingen vorüber“ und „Die stille Gegend entlang“ sind in der Hauptsache örtlich, nicht zeitbestimmend gemeint, neben der Bewegung im Raum drücken sie kein Fortschreiten in der Zeit aus. Die beiden Wanderer bleiben als Personen ohne Konturen. Dies entspricht der Wirklichkeit, denn der Beobachter sieht die zwei Wandernden in der Nacht nur undeutlich, lediglich ihren Gesang kann er hören. Die Person der Wandernden ist unwichtig, es sind, wie es damals häufig vorkommt, zwei fröhlich Wandernde, die in die Ferne ziehen, wichtig ist allein das, von dem sie singen. Über die Art ihres Gesanges, wie schön oder laut er klingt, wie abgestimmt er zwischen den beiden ist, wird uns nichts mitgeteilt; nur aus dem Text ihres Liedes ist zu erschließen, dass der Gesang der zwei Wanderer von einer frohgemuten Hoffnung getragen wird. Dem Bild, das hier beschrieben ist, mangelt es in vielem an Wirklichkeit. Das ist jedoch nicht von Bedeutung, wichtig ist allein die Stimmung, die alles zu einem Ganzen zusammenfasst.

Der zweite Teil des Liedes, von der Mitte der zweiten Strophe bis zum Ende des Gedichts, gibt den Inhalt des Gesanges der beiden Wanderer wieder. Noch stärker, als dies vorher schon geschah, weitet sich der Blick: es sind neue Bilder, die in das bisher Geschaute eingebettet werden; die zwei Sänger sind dabei nur das vermittelnde Glied. Durch den Gesang der zwei Wandergesellen ausgelöst, werden einzelne charakteristische Bilder von zwei verschiedenen Landschaften wachgerufen, die sich dennoch zu einer Gesamtstimmung vereinen, diese ist von der Sehnsucht nach der Ferne getragen. Wovon die Wanderer singen, kann von dem, der aus dem Fenster blickt, nicht mehr direkt geschaut, es wird zum Teil aus dem Gesang der zwei Gesellen entnommen und muss durch die Phantasie ergänzt werden. Die Wirklichkeit als etwas, was vorher mit den Augen erblickt worden ist, löst sich in wenig deutlich beschriebene Bilder auf, die vom Leser weitgehend im Geist vorgestellt werden sollen. Die Phantasie des Lesers wird hier angesprochen, der am Fenster Stehende entschwindet fast ganz aus dem Blickfeld. Von der Konstruktion des Gedichts gesehen ist der Gesang der zwei Wanderer eine Fiktion in einer Fiktion, sind es Bilder, die dem Leser durch eine zweite Hand vermittelt werden. Diese Bilder steigern die Wanderlust des Beobachters am Fenster, aber auch des Lesers, der durch persönliche Umstände an seinen Platz gefesselt ist, gerade weil sie nicht deutlich gezeichnet sind und ein vorgestelltes Ideal darstellen, das der Wirklichkeit nicht standhält. Zu Beginn erscheint eine Alpenlandschaft, wie sie sich der von Deutschland nach Italien Reisende erträumt und sie auf seinem Weg nach dem Süden in glücklichen Augenblicken auch erlebt. Von den Gefahren, die ihm auf dieser Reise begegnen, wird nichts gesagt. Damals war der Weg durch die Alpen nicht so gefahrlos wie heute. Naturkatastrophen erschwerten ihn, auch Raubüberfälle kamen nicht selten vor. Unvorhergesehene Gefahren verschiedener Art lauerten

in den engen Pässen auf den sie Durchquerenden. Doch es erheben sich in den Alpen zur Freude des Wanderers Felsen in schwindelnde Höhe. Aus gigantischer Höhe, „[V]on schwindelnden Felsenschluchten“ stürzen Bäche in tiefe, dunkle Bergschluchten („Schluft“ ist ein alter Ausdruck für „Schlucht“⁹). Der Ausdruck „Waldesnacht“ betont die Tiefe der Schluchten. Das „sacht“, das hier das Rauschen der Wälder beschreibt, meint weniger das zarte Rauschen der Bäume als vielmehr ein Geräusch, das den Ohren angenehm erscheint und das den Menschen damals vertraut war, weil es ein Rauschen der Natur, kein Geräusch von der Hand der Menschen ist. Dieses sachte Rauschen der Wälder passt jedoch schlecht zu den tosenden Rauschen der Bäche, die sich aus „schwindelnden Felsenschluchten“ in die „Waldesnacht“ der tiefen Klüfte stürzen. Aber auch hier kommt es weniger darauf an, dass das Gesehene in ein der Wirklichkeit angenähertes Bild passt, als vielmehr der Stimmung entspricht, die durch diese Motive vermittelt werden soll. Allen Motiven liegt das Wesen des Natürlichen zugrunde, wie es die Romantik versteht. Bei diesem Bild ist von allen Gegenständen, ausgenommen die „Waldesnacht“, im Plural die Rede. Dies zeigt: hier in diesem Lied treten uns keine individuellen Bilder vor Augen, es handelt sich hier um allgemein gehaltene Bilder und Vorkommnisse, wie sie immer wieder in Gemälden von Alpenlandschaften zu finden und auch in der Wirklichkeit in den Alpen anzutreffen sind. Gerade dies jedoch weckt beim Leser die Wanderlust, weckt in ihm die Sehnsucht, diese Bilder zu sehen, das Geschilderte zu erleben. Der Leser hat bereits eine gewisse Vorstellung von dieser Landschaft aus Gemälden und Reisebeschreibungen. Der einzige Singular in den vier letzten Versen der Strophe 2 das Wort „Waldesnacht“, steht synekdochisch für eine Mehrzahl von Bildern dieser Art. Als Singular wirkt das Wort anschaulicher, konkret fassbarer als der Plural, weil es den Gegenstand als Einzelercheinung erfasst und ihn so dem Leser deutlich vor Augen stellt.¹⁰ Zudem drückt das Wort „Waldesnacht“ sinnbildlich etwas fast Abstraktes aus. Es meint

9 Das Wort „Schlucht“ war ursprünglich niederdeutsch und hat erst im 18. Jahrhundert die ursprünglich hochdeutsche Form „Schluft“ aus der Schriftsprache verdrängt. Zur Zeit der Romantik haben einige Dichter und unter ihnen auch Eichendorff versucht, den alten Ausdruck „Schluft“ in der Hochsprache wiederzubeleben. Dies ist nicht gelungen. Auch in der Sprache wollten die Romantiker an alte Traditionen anknüpfen.

10 Eichendorff hätte hier „stürzen in Waldesnacht“ statt „stürzen in die Waldesnacht“ schreiben können, dann hätte er einen viersilbigen Takt vermieden. Aber das Auslassen des Artikels hätte bewirkt, dass der Leser die Vorstellung von der Tiefe der Schluchten weniger klar und deutlich wahrgenommen, dass ihm die Tiefe der Schluchten weniger deutlich vor Augen gestanden hätte. Der bestimmte Artikel wirkt hinweisend und verdeutlichend, das Auslassen des Artikels hingegen weniger hindeutend und weniger anschaulich.

hier allgemein die Tiefe und Dunkelheit der Schluchten, in der im Gegensatz zu den Höhen der Berge dichte Wälder wachsen, die selten von der Sonne beschienen werden. Außerdem ist in dieser Bedeutung bei diesem deutlich zum Abstrakten hinneigenden Wort die Verwendung eines Plurals kaum möglich.

In der letzten Strophe wechselt noch einmal der Schauplatz: nun erscheinen vor den Augen des Lesers Bilder aus Italien. Auch dies ist typisch für die Dichtung der Romantik. Während der damaligen Zeit haben es die italienischen Landschaften und die italienische Kunst den deutschen Dichtern und Malern angetan. In diesem Gedicht werden Figuren aus Marmor, aber auch einstmals schöne Gärten besungen, die mit der Zeit verfallen und verwildert sind. Über ihren Untergrund wölben sich Bäume und Büsche ähnlich dicht zusammengedrängt, wie man sie in Laubengängen antreffen kann. Dort vermag durch das dichte Laub hindurch selbst tagsüber nur wenig Licht zu dringen. Als erstes werden somit Objekte genannt, bei denen die vom Menschen unbeeinflusste Natur über die Werke des Menschen die Oberhand gewinnt. Denn nur zu oft verfallen die Werke der Menschen mit der Zeit. Der Ausdruck „Marmorbilder“ meint *Figuren aus Marmor* (Bild steht hier für *Figur*), der Ausdruck „Gestein“ deutet auf einen *Boden aus Gesteinstrümmern* hin. In der Vorstellung der Deutschen ist Italien damals ein Land, in dem die Kunst beheimatet ist und die Landschaft gleichzeitig noch weitgehend ihren natürlichen Charakter behalten hat, in dem es viele Ruinen aus alter Zeit gibt, über die die Natur den Sieg davon getragen hat. Dann aber wechselt die Szene zu Palästen, zu menschlichen Bauten, die bewohnt sind. Hier handelt es sich um kunstvoll geschaffene Gebäude. An einem warmen südländischen Abend werden sie vom Schein des Mondes in ein geheimnisvolles Dämmerlicht gehüllt. Um den hellen Schein des Mondes hervorzuheben, spricht Eichendorff von „Mondenschein“, nicht vom „Mondschein“. Er benutzt innerhalb der Wortzusammensetzung den alten schwachen Genitiv mit der Endung *-en*, um die Betonung auf „Mon[d]-“ und „-schein“ zu legen und damit deutlich zu unterstreichen, dass der Mond hell am nächtlichen Himmel leuchtet.

In den letzten vier Zeilen der dritten Strophe ändert sich erneut die Szene. Es ist nicht mehr deutlich zu erkennen, welchem Satz oder Satzteil die verschiedenen Gliedsätze zuzuordnen sind. Gehört der Satz „Wo die Mädchen am Fenster lauschen“ zu den „Palästen im Mondenschein“ oder hängt der Satz noch von „Sie sangen“ im ersten Vers der Strophe 3 ab und sind dann nicht mehr die vorher genannten Paläste, sondern mehrere Häuser an nicht näher bestimmten Orten einer Stadt gemeint? Letzteres wäre der Situation am ehesten angepasst. Denn vor allem außerhalb der oben genannten Paläste lauschen in den Städten junge Mädchen an offenen Fenstern am Abend und zur Zeit der frühen Nacht voll Freude den Gesängen ihrer Liebhaber. Stärker als in Deutschland spielt sich in Italien während des Sommers das Leben in den Stunden des Abends und der frühen Nacht ab. Das Wort „Nacht“ hat hier, wie noch oft im Anfang des 19.

Jahrhunderts, die Bedeutung *Abend oder frühe Nacht*. Hat das „wann“ am Anfang von Vers 6 in „Wann der Lauten Klang erwacht“ den Sinn „wenn der Fall eintritt, dass ...“, was eine Bedingung oder auch eine bestimmte Zeit am Abend ausdrückt, oder meint es „wann endlich“, und zeigt dann ein Warten auf das Eintreten einer herbeigewünschten Situation an? Ist „der Lauten (Klang)“ Genitiv Plural, oder bezeichnet er einen poetisch alten Genitiv Singular und meint den Klang einer ganz bestimmten Laute, auf den jedes der Mädchen am Fenster sehnsuchtsvoll wartet? Eichendorff sagt „der Lauten Klang“, er wählt nicht die Wortzusammensetzung „Lautenklang“. Damit wird betont, dass die Klänge von Lauten, von bestimmten Zupfinstrumenten herrühren, dass auf ihnen zarte Liebesmelodien gespielt werden. Den lauschenden Mädchen geht es vor allem nicht so sehr um den schönen Klang der Töne als darum, dass der Geliebte, der von ihnen verehrte Mann, Liebeslieder für sie von der Laute begleitet singt.¹¹ Wegen ihres zarten timbrehaften Klanges war die Laute zur Zeit der Romantik ein beliebtes und von den Dichtern häufig genanntes Instrument.¹² Gehört das Rauschen der Brunnen, so ist abschließend zu fragen, mit zu den Geräuschen, auf das die Mädchen ihr Lauschen richten, oder hängt auch das in Vers 7 Gesagte „Und die Brunnen verschlafen rauschen“ noch von dem in Vers 1 stehenden Prädikat „Sie sangen ... (zu ergänzen wäre dann eigentlich: Und [von Städten, wo ...])“ ab? Im letzten der beiden Fälle müsste aber, wie es in einigen Gedichtsammlungen auch tatsächlich geschieht, hinter dem „erwacht“ ein Komma stehen. Auch wenn die Zuordnung der drei letzten untergeordneten Sätze nicht im einzelnen grammatisch einwandfrei geklärt werden kann, scheint doch folgendes gemeint zu sein: In den Städten und nicht in den Palästen lauschen die Mädchen an den Fenstern; sie warten auf den Klang eines für sie bestimmten Gesanges, der von einer Laute begleitet wird, und der am Abend beim Rauschen der Brunnen erschallt; das plätschernde Rauschen der Brunnen wie auch der Klang der Laute versetzt die Mädchen in eine romantische Stimmung. Zu dem Geschauten tritt noch einmal ab Vers 5 das Gehörte. Das Geschaute verbindet sich mit dem Gehörten zu einem einheitlichen Ganzen; in der Stille der Nacht

11 O. Seidlin a. a. O. S. 70 glaubt, dass die Klänge der Laute nicht in erster Linie einem bestimmten Instrument, nicht vorzugsweise einem „Ding“ zuzuordnen sind, dass sie hauptsächlich *Laut* (Klang) an sich, nicht Klang eines Zupfinstruments (der Laute) darstellen. Er weist in diesem Zusammenhang auf die Lautgleichheit von *Laute* und *Laut* hin.

12 Auf der Laute wurde allerdings von Virtuosen damals nur noch selten gespielt. Dies war besonders im 15. und 16. Jahrhundert der Fall. Es ist nicht ganz klar, ob bei den Dichtern der Romantik mit der Bezeichnung „Laute“ nur ein bestimmtes Zupfinstrument gemeint ist. Auch andere, der Laute ähnliche Zupfinstrumente waren in der Zeit der Romantik beliebt und wurden Laute genannt. Sie wurden mit auf die Wanderschaft genommen.

vermischen sich die Klänge der Laute mit dem Rauschen der Brunnen. Dass alles nicht wenig verschwommen ist, nicht in allem deutlich unterschieden werden kann, ist Absicht des Dichters: dadurch bleibt alles geheimnisvoll und unwirklich. Dies ist für die Dichter der Romantik bezeichnend.

Der Schlussvers „In der prächtigen Sommernacht“ stellt die Szenen der letzten fünf Verse erneut in den Raum einer klaren mond hellen Sommernacht. Dieser Vers führt zum Anfang des Gedichts, zur ersten Szene zurück. Denn auch bereits in der Anfangsszene weckt die sternklare Sommernacht in dem Betrachter am Fenster die Lust, in ferne Länder zu reisen, die im zweiten Teil des Gedichts in der Phantasie des Betrachters und der Wandergesellen ihr Ziel in den Alpen und in Italien findet, während das in die Ferne schauende Ich zu Hause bleibt. Zu Hause wie auch in Italien aber weitet sich über die einzelnen Szenen die prächtige Sommernacht und stellt alles, was in der Wirklichkeit und in der Phantasie geschaut wird, in einen Gesamtraum, der Heimatliches und Fremdes umfasst. Die „prächtige Sommernacht“ am Schluss des Gedichts ist jedoch nicht die gleiche wie die erste, die der Betrachter am Anfang des Gedichts erlebt. Sie ist keine einzelne, fest umrissene Sommernacht wie die Nacht, in der das nach der Ferne sich sehnde Ich am Fenster steht und den Klang des Posthorns und den Gesang der beiden Wandergesellen hört. Dennoch schließt sich das Unterschiedliche zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Das Vergängliche wird zu einem Teil eines Höheren, das keine Zeit kennt. Das Bild, das am Anfang des Gedichts an eine bestimmte Situation gebunden ist, mündet in der Vorstellung des Betrachtenden in Ereignisse, die immer wieder und an verschiedenen Orten in südlichen Ländern stattfinden. Die Bewegung, die am Anfang vom Ort am Fenster und vom Betrachter der ersten Szene fort führt, leitet im letzten Vers des Gedichts mit dem Nennen der prächtigen Sommernacht wieder zum Ort am Fenster und zu dem Betrachter zurück, der vom Fenster aus in die Weite der Landschaft blickt.

Die Aufzählung der Motive in der dritten Strophe, so scheint es im ersten Augenblick, ist nicht streng logisch geordnet. Kaum zusammenhängend, so hat es anfangs den Anschein, reihen sich die Bilder und Szenen aneinander. Dennoch liegt auch hier dem Ganzen ein System zugrunde: von den Figuren in Marmor weitet das Bild sich zu den Gärten mit den verwilderten Lauben, dann zu den dahinter liegenden Palästen und schließlich zu den Häusern der Städte mit den Fenstern, an denen die Mädchen dem Gesang ihres Geliebten lauschen; ganz zuletzt geht die Schilderung zu den Plätzen über, auf denen die Brunnen in der Nacht geheimnisvoll rauschen. Die Zeit wechselt über das Dämmerlicht in den verwilderten Gärten zur mond hellen Nacht, die die Paläste, die Häuser und die Plätze der Städte umgibt. Aus dem Sehen wird ein Hören. Immer undeutlicher werden die Konturen: das Gehörte entbehrt im Gegensatz zum Sehen der scharfen Umrisse, es wirkt aber gefühlstärker als das mit den Augen Geschaute.

Diesem Verschwimmen der Konturen entspricht in der dritten Strophe die

immer undeutlicher werdende Zuordnung im Satzbau. Auch in dieser Strophe spricht der Dichter von den einzelnen Gegenständen fast nur im Plural. Sehen wir zunächst von dem Wort „Gestein“ und ebenso von den Ausdrücken „am Fenster“ und „der Lauten Klang“ ab, dann bleiben als Bezeichnungen von Einzelgegenständen nur der „Mondenschein“ und die prächtige „Sommernacht“. Die Sommernacht in Strophe 3 ist aber, wie bereits erwähnt, kein Einzelbild, sie ist kein bestimmtes Bild an einem einzelnen Tag wie das Bild am Anfang des Gedichts. Dieser Singular steht sinnbildlich (synekdochisch) für einer Reihe von ähnlichen Nächten, weil sich ein Einzelbild beim Leser stärker einprägt, als wenn mit Hilfe des Plurals mehrere Nächte genannt werden. Die im Bild Italiens geschilderten Landschaften sind Typen, die man im beginnenden 19. Jahrhundert in Italien immer wieder als für dieses Land charakteristisch anzutreffen glaubte. Die Landschaft in Strophe 3 zerfällt in mehrere voneinander unabhängige Einzelbilder, die ein nur in der Stimmung empfundenes, ein als Bild nicht mit Augen geschautes Ganzes ergeben. Es gibt nur *den* Mondschein, bei diesem Wort ist der Plural nicht möglich, denn es gibt nur einen Mond, der scheint. Das Geschilderte ist wenig konkret, es bleibt der Phantasie des Lesers überlassen, die einzelnen Gegenstände und Ereignisse deutlich auszugestalten, sie in der Vorstellung zum Leben zu erwecken. Die Ausdrücke „Gestein“, „am Fenster“ und „der Lauten Klang“ drücken nur grammatisch den Singular aus. Das Wort „Gestein“ in Vers 2 ist eine Sammelbezeichnung (Kollektivum) und weist auf eine Vielzahl von verschiedenen Steinen hin oder es bedeutet den Untergrund verschiedener Gärten, meint die Gesamtheit des vielfältigen Materials, des Schutts, der sich aus alten, verfallenen Mauern und anderem, teils kostbaren Gestein zusammensetzt. Die Ausdrücke „am Fenster“ und „der Lauten Klang“ haben ihrem Sinn nach ebenfalls nicht die Bedeutung von Einzelgegenständen, nur der größeren Anschaulichkeit wegen ist hier als grammatische Form der Singular gewählt worden (Synekdoche). Eigentlich ist nirgendwo in Strophe 3 von einzelnen Gegenständen die Rede: auch als Einzelgegenstände repräsentieren die bezeichneten Objekte mehrere Gegenstände eines bestimmten Typus. Das wenig Konkrete kommt in dieser Strophe wie auch in den beiden Strophen vorher vor allem im Plural der Wörter zum Ausdruck; denn der Plural ist weniger konkret und weniger anschaulich als der Singular. Der Plural erscheint in den Schlüsselwörtern: Marmorbilder, Gärten, Lauben, Palästen, Mädchen und Brunnen. Sie bestimmen weitgehend in dieser Strophe die Stimmung.

Ab dem zweiten Teil der zweiten Strophe wird alles von dem Beobachter am Fenster gehört. Alles wird ihm durch den Gesang der beiden Sänger mitgeteilt und dann in seiner Phantasie als eigene Vorstellungen zum Leben erweckt. Dann wird es dem Leser als Bild oder Szene übermittelt. Infolge dieser nur indirekten Übermittlung schwindet beim Leser im zweiten Teil des Gedichts das Unmittelbare beim Gehörten und Gesehenen fast ganz. Auch darin, dass der Schlussvers noch einmal auf die erste Strophe zurückgreift, wird daran erinnert,

dass dem Leser alles durch den Beobachter am Fenster und ab der Mitte des Gedichts noch zusätzlich durch den Gesang der beiden Sänger mitgeteilt wird. Wird im ersten Teil des Gedichts das Fernweh vom Leser als eine persönliche Sehnsucht des aus dem Fenster Schauenden nachempfunden, indem es unmittelbar als ein Empfinden des dort Sprechenden geäußert wird, so objektivieren sich die Sehnsüchte im zweiten Teil. Sie werden zu Objekten von allgemeinerer Bedeutung, weisen auf die konkreten Wünsche vieler Menschen in der damaligen Zeit hin. Oft wünschten sich die gebildeteren Menschen am Beginn des 19. Jahrhunderts, dass es ihnen einmal im Leben vergönnt sei, die Landschaften und Kunstschatze Italiens zu sehen. Ein solches Fernweh brauchte damals beim Leser nicht geweckt zu werden: es war da, man musste den Leser nur daran erinnern. Die doppelte Perspektive im zweiten Teil des Gedichts schafft Distanz, sie objektiviert. Denn sie entsteht schließlich allein dadurch, dass der am Fenster Stehenden in die Landschaft schaut und in sie hinein hört und dass das, was die beiden jungen Wanderer singen, durch den am Fenster Stehenden vermittelt und so nur indirekt dem Leser berichtet wird. Das rein Subjektive innerhalb dieser doppelten Vermittlung tritt beinahe ganz zurück. Infolge dieser doppelten Perspektive wird jedoch auch die Möglichkeit geöffnet, das Geschilderte stark zu idealisieren und mit Gefühlen anzureichern, die von vielen geteilt werden.

Ähnliches wie durch die doppelte Perspektive im zweiten Teil des Gedichts wird im ersten Teil durch den Gebrauch des Tempus der Vergangenheit erreicht. Auch dadurch, dass das Gesagte im Präteritum steht, distanziert sich das sprechende Ich zeitlich und gedanklich von dem, was es schildert, objektiviert und idealisiert es zugleich das von ihm Erlebte.¹³ Durch den Vers „Am Fenster ich einsam stand“ (Strophe 1, Vers 2) erhält die Zeitform der Vergangenheit hier neben der distanzierenden lyrischen Vergangenheit, wie sie in lyrischen Gedichten des öfteren vorkommt, aber auch etwas von einem historischen Präteritum: der Beobachtende hat wirklich, dieser Eindruck wird zumindest in Vers 2 der ersten Strophe vermittelt, einst allein am Fenster gestanden und in sich gekehrt in die Landschaft geblickt und berichtet später davon. Als vergangenes Ereignis beansprucht diese Szene einen gewissen Realitätswert. Die Distanz

13 Die Zeitform des Präteritums hat innerhalb der Dichtung eine andere Funktion als in einem pragmatischen Text, denn sie weist in einer Dichtung nicht darauf hin, dass sich etwas in der Vergangenheit zugetragen hat, dass das geschilderte Ereignis unumstößlich der Vergangenheit angehört. Trotz des Präteritums wird das Geschilderte in der Dichtung vom Leser als gegenwärtig nacherlebt.

Doch auch in der Dichtung schafft das Präteritum mehr als das Präsens Distanz zu dem, was vom Dichter dargestellt und vom Leser dichterisch nacherlebt wird. Gefühle in einer Dichtung werden stärker aus einer gewissen Entfernung gesehen und miterlebt, wenn sie im Präteritum statt im Präsens geschildert werden. Sie wirken im lyrischen Präteritum weniger gegenwärtig als im lyrischen Präsens.

zum einst Erlebten ist hier nicht nur gedanklich, sie ist hier anscheinend auch zeitlich vorhanden, ist somit größer als in anderen lyrischen Gedichten, die das innerlich Erlebte im Präteritum berichten.

Im zweiten Teil des Gedichts steht das Geschilderte im Präsens. Die Bilder, die in den Alpen und in Italien von den dorthin wandernden Gesellen erwartet werden, sind in dem Augenblick, in dem das berichtende Ich zum Leser spricht, wieder in der gleichen Weise in der Vorstellung dieses Ichs vorhanden, wie wenn sie augenblicklich von ihm noch einmal so wie einst erlebt würden. Nur die Mitteilung, dass die beiden Wandernden davon singen, erfolgt in der Zeitform des Präteritums: „Sie sangen von ...“ (Strophe 3, Vers 1). Dies hält beim Leser die Erinnerung wach, dass das von den Wandergesellen Gesungene vor einiger Zeit von dem hier Berichtenden gehört und geschaut worden ist, nun aber während des Berichtens von ihm erneut als gegenwärtig erlebt und nachempfunden wird. Das Berichtete ist zudem zu einem großen Teil zeitlos, es existiert ständig oder es kommt immer wieder vor. Somit ist das Präsens in diesen zwei Fällen das zeitlose oder generelle Präsens. In der Vergangenheit Erlebtes, das jedoch während des Berichts wie gegenwärtig wieder vor Augen steht, und zeitlos Existierendes zusammen mit Geschehnisse, die sich immer wieder ereignen, verbinden sich in diesem Lied Eichendorffs. Auch hier zeigt sich, dass die genannten Bereiche nicht deutlich voneinander zu trennen sind, dass sie sich vermischen. Dieses Verwischen der Konturen ist kennzeichnend für die Kunst in der Romantik. Durch den Gebrauch des Präsens wird die größere Distanz zu den Dingen, wie sie durch die doppelte Perspektive ab Strophe 2, Vers 5 erreicht wird, abgeschwächt, wird auch die Distanz zu den Ereignissen, die durch das Präteritum in der ersten Hälfte des Gedichts hervorgerufen wird, gemildert, doch wird die Distanz zu dem Geschilderten nicht aufgehoben. Obwohl das Berichtete ihm unmittelbar vor Augen steht, bleibt dem Leser doch bewusst, dass alles nur in der Vorstellung des Menschen existiert, der am Fenster steht und in die Ferne schaut. Alles Berichtete ist jedoch vom Gefühl der Sehnsucht nach fernen Gegenden durchdrungen und wird auch so vom Leser in seiner Phantasie miterlebt. In diesem Gedicht ist die Sehnsucht nach der Ferne das Glied, das alles miteinander verbindet. Mit diesem Gefühl zutiefst verbunden verlieren die Dinge und Ereignisse, obwohl sie sich voneinander unterscheiden, das Individuelle und Momentane, wird alles Geschaute transparent, weist es über sich hinaus auf etwas geheimnisvoll Anziehendes hin, das mit dem Geschauten und Gehörten verbunden ist.

Die Gliederung des Gedichts in zwei gleiche Hälften findet keine Stütze in der Gliederung des Gedichts nach Strophen. Den Strophen nach gliedert sich das Gedicht in drei Teile. Man kann das Gedicht aber auch in vier Teile untergliedern. Denn es enthält vier oder sechs Bilder, die sich deutlich voneinander unterscheiden: der Beobachtende, der am Fenster steht und in die Ferne schaut; die zwei wandernden Gesellen, die singend den Berg entlang wandern; die

Schilderung der Gebirgslandschaft der Alpen; sowie die Bilder vom südlichen Italien, die wiederum in drei Teile geteilt werden können: die verwilderten Gärten, die Paläste im Mondenschein und die Mädchen, die am Fenster den Gesängen der Geliebten lauschen. Die Strophe 1 enthält das erste Bild, die Strophe 2 die Bilder 2 und 3, die Strophe 3 das Bild 4 (oder die Bilder 4 und 5). Der entscheidende Wechsel der Perspektive, aus der das Geschilderte berichtet wird, und der Wechsel im Tempus fällt mitten in die Strophe 2. Hier deckt sich die Gliederung nach dem Inhalt und der Perspektive, aus der heraus das Geschehen gesehen wird, nicht mit der Gliederung nach Strophen. Dies führt zu einem Verwischen der Konturen. Etwas Ähnliches zeigt sich auch bei anderen Stilmerkmalen, auch hier vermischt sich Unterschiedliches miteinander.

Wie dies auch sonst oft bei Eichendorff zu finden ist, so baut sich auch hier der Typ der Landschaft nach einem bestimmten Schema auf: Als erstes wird eine Landschaft von einem bestimmten Standpunkt aus betrachtet. In dem hier besprochenen Gedicht ist dies das Fenster eines Zimmers. Als nächstes wird ein bestimmtes Motiv aus dem bisher Geschauten herausgegriffen, und mit Hilfe dieses Motivs der Blick erweitert. In dem hier untersuchten Gedicht sind dies die beiden singenden Wandergesellen; sie dienen als Brücke zur Erweiterung des Blickfeldes. Durch ihren Gesang weitet sich der Blick zur Landschaft der Alpen und zum fernen Italien hin. Am Schluss kehrt die Betrachtung zum Ausgangspunkt zurück. Dies ist in dem hier betrachteten Gedicht, wenn auch nur indirekt, die prächtige Sommernacht, von der am Anfang des Gedichts in Strophe 1, Vers 8 die Rede gewesen ist. Auf diese Weise bleibt das Gedicht hier wie auch bei anderen Gedichten Eichendorffs in sich geschlossen, wird das Ganze von einer einheitlichen Stimmung erfasst.

Das Schlichte ist in der Romantik sehr häufig ein Mittel dichterischen Gestaltens. Häufig zeigt sich dieses Schlichte schon in der Auswahl der Motive. Bei Eichendorff wirkt die Einfachheit der Motive und das Typenhafte an ihnen nicht banal. Gerade weil die Motive so einfach und so wenig individuell sind, weil sie einen gewissen Typ verkörpern, erwecken sie beim Leser Gefühle, die sich auf Urtriebe des Menschen zurückführen lassen. Wie weit die Motive, die wir heute als typisch romantisch empfinden, schon zur Zeit, als Eichendorff lebte, von den Menschen als romantisch empfunden wurden oder erst heute infolge der Dichtungen Eichendorffs und anderer Romantiker als romantisch begriffen werden, dürfte sich schwer feststellen lassen. Manches von dem, was wir heute als alt und aus früherer Zeit überkommen ansehen, war zu Beginn des 19. Jahrhunderts zumindest in der Weise, wie es damals verwendet wurde und auch heute noch verwendet wird, neu und hat seinen Ursprung bei Romantikern wie Tieck, August Wilhelm und Friedrich Schlegel sowie Novalis oder es geht auf Eichendorff zurück. Oft ist es, wenn es bei Eichendorff erscheint, charakteristisch für dessen Gefühlshaltung und Weltanschauung.

Auch, was die Sprache selbst betrifft, ist das Gedicht „Sehnsucht“ schlicht

und einfach. Es kommen in diesem Lied Eichendorffs keine Wortneubildungen vor. Das „entbrennte“ ist keine Neubildung, wie O. Seidlin annimmt,¹⁴ auch nicht das Wort „Felsenschlülfe“.¹⁵ Selbst das Wort „Waldesnacht“ ist eine in der Romantik häufiger vorkommende Wortverbindung. Das Wort „Marmorbild“ anstelle von Marmorfigur ist in dieser Bedeutung als Wortform damals nicht ungebrauchlich. „Bild“ meint hier - wie überhaupt ursprünglich - „Gestalt“, hat daneben aber auch die Bedeutung „kunstvoll gestaltetes Gebilde, Kunstwerk“. Sehr poetisch, aber nicht neu, sondern ebenfalls alt ist das Wort „Mondenschein“ statt des einfachen, heute gebräuchlicheren „Mondschein“. Alt und in früherer Zeit üblich ist auch der Genitiv „der Lauten“, wenn mit diesem Wort der Singular und nicht der Plural gemeint ist, sowie ebenso das „wann“ statt des „wenn“. Ungewöhnlich in der Bedeutung als Untergrund von Pflanzen ist nur das Wort „Gestein“. Es kommt jedoch als Bezeichnung für die *Masse von verschiedenartigen locker oder fest verbundenen Steinen* oder als Bezeichnung für eine *Gesteinsart (Granit, Basalt)* vor.

Metaphern, die sich im üblichen Sprachgebrauch noch als wirkungsvoll zeigen, sind in dem Gedicht Eichendorffs kaum anzutreffen. Doch geht von manchen an sich bereits abgegriffenen Metaphern, wenn Eichendorff sie verwendet, eine verzaubernde Wirkung aus. In den Ausdrücken: „Das Herz *mir im Leib entbrennte*“ oder in „Quellen, die von den Klüften / „*Sich stürzen in die Waldesnacht*“ wird das sonst meist abgegriffene Metaphorische zu neuem Leben erweckt. Das gleiche geschieht in „Von Gärten, die *überm Gestein / In dämmernden Lauben verwildern*“, in „der Lauten Klang *erwacht*“ und in „die Brunnen *verschlafen rauschen*“. Ihre neue Wirksamkeit erhalten die sonst bereits verblassten Metaphern häufig durch gewisse Zusätze. So entgeht, indem auf Beispiele von oben zurückgegriffen wird, der Ausdruck „das Herz ... entbrennte“ durch den Zusatz *mir im Leib* seiner sonst üblichen Verblaßtheit. Das Stürzen der Quellen von den schwindelnden Felsenschlülften wird erst dadurch in Strophe 2 als eine personifizierende Metapher wirklich verstanden, dass ihm die adverbiale Bestimmung *in die Waldesnacht* beigelegt wird. Auch das Rauschen der Brunnen in der Schlusstrophe wird nur deshalb als ein ständiges leises geheimnisvolles Rauschen wahrgenommen, weil ihm der Zusatz *verschlafen* beigegeben wird. Dies führt beim letzten Beispiel vom Sinn her gesehen sogar zu einem Widerspruch, denn wenn ein Wesen tatsächlich verschlafen ist, ist es nur in einem geringen Maß aktiv und somit kaum hörbar. Dennoch wird der Ausdruck „verschlafen rauschen“ vom Leser in der richtigen Weise aufgefasst, nämlich dass das leise, eintönige Rauschen der Brunnen auf die Zuhörenden einschläfernd wirkt, und so in das Geschehen eingeordnet, wie es innerhalb „der

14 O. Seidlin a. a. O., S. 67. Siehe dazu die Anmerkung 4.

15 Siehe dazu Anmerkung 9.

prächtigen Sommernacht“ verstanden werden soll. Drei der genannten fünf metaphorischen Ausdrücke mit Zusätzen, die ihre Bedeutung aufwerten, stehen in der letzten Strophe. Vor allem dort gehen die Vorstellungen des Berichtenden in Wunschträume über, vermischen sich die Vorstellungen. Die Sprache der Verse wird transparent, sie öffnet sich dem Geheimnisreichen. Denn dies ist der eine Zweck der meisten dieser Metaphern. Der zweite ist, Bewegung in die statische Stille der Landschaft zu bringen und das Geschehen in den Raum der Landschaft zu stellen. Der erste Sinn zeigt sich z. B. in den beiden Schlussversen „Und die Brunnen verschlafen rauschen / In der prächtigen Sommernacht“, der zweite in dem Ausdruck „Sich stürzen in die Waldesnacht“ im Schlussvers der Strophe 2.

Der Satzbau erscheint nach außen hin schlicht und einfach, in Wirklichkeit ist er recht kunstvoll gestaltet.

In der ersten Strophe werden in der Mehrzahl kurze Sätze aneinandergereiht, und dies mit einer Ausnahme, dem „Und“ in Vers 3, ohne eine verbindende Konjunktion. In der ersten Strophe kommen keine Gliedsätze vor. In den beiden letzten Versen dieser Strophe, in dem „Ach, wer da mitreisen könnte / In der prächtigen Sommernacht“, erscheint zwar ein Satz, der eine erlebte Rede ist, die von dem vorausgehenden „Da hab' ich mir heimlich gedacht“ abhängt, als erlebte Rede ist dieser Satz jedoch grammatisch kein Gliedsatz. Zu Beginn der zweiten Strophe reihen sich die beiden ersten Sätze gleichfalls aneinander, ohne dass sie durch eine Konjunktion miteinander verbunden sind. Das Prädikat „[Ich] hörte ... singen“ des zweiten sehr langen Satzes wird außer dem Akkusativobjekt „sie“ durch zwei adverbiale Bestimmungen „im Wandern“ und „Die stille Gegend entlang“ und durch zwei präpositionale Objekte „Von schwindelnden Felsenschluchten“ und „Von Quellen“ ergänzt. Zum ersten Mal tauchen zwei Relativsätze „Wo die Wälder rauschen so sacht“ und „die von den Klüften / Sich stürzen in die Waldesnacht“ auf, die in ihrer Aussage die beiden präpositionalen Objekte um etwas Wichtiges ergänzen. Aber auch diese Sätze sind einfach gebaut und leicht zu verstehen. In dem zweiten Satz kommt in der Länge des Satzes mit dichterischen Mitteln zum Ausdruck, dass der Gesang der zwei Wanderer lange anhält, dass er erst allmählich verhallt und dass die zwei Wanderer in ihrem Gesang über vieles in der Fremde zu berichten haben.

Wie bereits oben bemerkt, ist der Satzbau der letzten Strophe kompliziert. In den ersten vier Versen des einzigen langen Satzes der Strophe werden an den Kern des Satzes „Sie sangen“ drei präpositionale Objekte angehängt. Bei dem ersten dieser Objekte „von Marmorbildern“ wird dieser Satzteil nicht durch eine Umstandsbestimmung oder einen die Umstandsbestimmungen ersetzenden Gliedsatz erweitert. Dies ist jedoch bei den beiden anderen präpositionalen Objekten der Fall. Der Ausdruck „Palästen im Mondenschein“ müsste eigentlich „Von Palästen im Mondenschein“ heißen. Ab Vers 5 wird die Satzkonstruktion

undurchsichtig.¹⁶ Der Gliedsatz „Wo die Mädchen am Fenster lauschen ...“ gehört als Relativsatz wahrscheinlich nicht zu dem Satzglied „Palästen im Mondenschein“, sondern zu einem präpositionalen Objekt, das ergänzt werden muss und die Häuser von nicht näher bestimmten Städten meint. Demnach handelt es sich um eine weitere Beobachtung des in diesem Lied Sprechenden, die von dem vorangehenden „Sie sangen“ abhängt. Ob es sich bei den zwei vorletzten Versen „Und die Brunnen verschlafen rauschen / In der prächtigen Sommernacht“ noch einmal um einen Gliedsatz handelt, der von dem Prädikat „Sie sangen“ abhängt, oder um einen Satz, der an den vorangehenden Gliedsatz „Wann der Lauten Klang erwacht“ angehängt ist, ist nicht eindeutig zu klären. Im zuerst genannten Fall wäre noch einmal ein präpositionales Objekt („Von Plätzen“) zu ergänzen und dazu das Relativpronomen („wo“). Hier müsste dann allerdings nach Vers 6 ein Komma stehen, was in einigen Ausgaben der Werke Eichendorffs auch geschehen ist. Im zweiten Fall gehört das „Wann“ am Anfang von Vers 6 auch zu dem Gliedsatz „Und die Brunnen verschlafen rauschen ...“. Wahrscheinlich ist die aufgezeigte grammatische Mehrdeutigkeit der Schlussverse Absicht des Dichters. Denn die Vorstellungen von der Landschaft und dem Leben der Menschen in Italien sollen, wie bereits oben erklärt worden ist, nicht eindeutig sein, ihr Sinn soll mehrdeutig bleiben, damit der Leser mit seiner eigenen Phantasie das Unvollständige ergänzen kann. Dennoch erweckt der Satzbau auch hier den Eindruck, als sei er einfach. Dies liegt unter anderem daran, dass sich die einzelnen Bilder mehr und mehr verselbständigen, sich zwanglos zu einer stimmungsvollen Gesamtvorstellung vereinen, obwohl oder auch gerade weil sich innerhalb der Grammatik ihr Stellenwert und ihre Beziehung zueinander nicht festzurren lassen. Dass die wachgerufenen Bilder dem Hörer nur durch den Gesang der beiden Wandergesellen vermittelt und nur auf diese Weise in der Vorstellung des Hörers geweckt werden, bemerkt der Leser in der letzten Strophe des Gedichts kaum mehr wirklich. Das Gefühl der Sehnsucht, das die Vorstellungen innerhalb dieser Strophe hervorruft, erfasst den Leser unmittelbar und ist nicht mehr von einer Vermittlung durch eine Person abhängig. Dieses Gefühl der Sehnsucht nach der Ferne, nach dem südlichen Italien verknüpft die Bilder und die geschilderten Ereignisse miteinander.

Eichendorff meidet in seinem Lied „Sehnsucht“ Akkusativobjekte als eine feste Verknüpfung mit dem Prädikat des Satzes. Nur einmal erscheint in der ersten Strophe in Vers 3 f. ein Akkusativobjekt in „Und hörte ... / Ein Posthorn im

16 Auch O. Seidlin a. a. O. S. 66 macht darauf aufmerksam, dass die syntaktische Bindung hier sowohl an das übergeordnete grammatische Subjekt als auch an das grammatische Prädikat (an: „Sie sangen“) brüchig geworden ist, dass diese Worte im Ohr inzwischen verklungen sind und die Verse 4 bis 8 sich dadurch zu verselbständigen beginnen.

stillen Land“. Einmal in Strophe 3, Vers 3 steht auch ein Akkusativ mit einem Infinitiv: „Ich hörte ... sie singen“. Auch die beiden Dativobjekte in Vers 5 und 6 der Strophe 1, beidemal ein „mir“ - es handelt sich dabei um zwei Dative des Interesses -, bleiben als Ergänzungen unbedeutend. Statt der Dativ- und Akkusativobjekte benutzt Eichendorff vor allem eine freiere Bindung von Prädikat und Objekt in Form von präpositionalen Ergänzungen. Dadurch wird erreicht, dass sich die Ereignisse und Bilder freier mit der Satzaussage verbinden, vergleichbar den vielfältigen Erlebnissen auf einer längeren Wanderschaft, die sich auch nur zu oft zusammenhanglos aneinander reihen. In den freieren präpositionalen Ergänzungen kommt außerdem zum Ausdruck, dass sich der in die Ferne Wandernde frei von Zwängen und Verpflichtungen fühlt, wie sie ihn vorher im alltäglichen Leben beengt und bedrückt haben. Neben den präpositionalen Objekten erscheinen recht häufig adverbiale Bestimmungen. Sie beschreiben einen Gegenstand oder das Handeln von Personen oder erläutern ein Ereignis näher, wie z. B. den Gesang der Wandergesellen.¹⁷ Die in diesem Lied vorkommenden Personen werden nicht genauer beschrieben. Von den beiden Wandergesellen wird nur gesagt, dass beide jung sind. Auch das Aussehen und das Benehmen der Mädchen, die am Fenster den Gesängen ihrer Geliebten lauschen, wird nicht genauer geschildert. Die nicht allzu häufig auftretenden Adjektivattribute sind stets bedeutsam, so z. B. das *weit* in der Ortsbestimmung „aus weiter Ferne“, das *still* in „im stillen Land“ und das *prächtigtig* in dem Ausdruck „In der prächtigtigen Sommernacht“ (alle in Strophe 1). Diese Attribute beschreiben nicht wirklich genauer, trotz der näheren Angaben geben sie nur allgemeine Eindrücke wieder, verstärken oft nur das, was eigentlich schon in den Substantiven gesagt wird. Sehr bewusst gesetzt ist das einzige Genitivattribut des Gedichts in „der Lauten Klang“ statt des Kompositums „Lautenklang“. Die Lauten als Musikinstrumente der Liebhaber der Mädchen, von denen die klangvollen Töne für die am Fenster lauschenden Mädchen herrühren, werden dadurch deutlich genannt.

17 Die Gegenstände werden so z. B. näher beschrieben in: „Ein Posthorn *im stillen Land*“, „Die stille Gegend *entlang*“, „Das Herz mir *im Leib* entbrennte“ und „Palästen *im Mondenschein*“; das Handeln von Personen wird u. a. in dieser Weise genauer geschildert in: „*Am Fenster* ich *einsam* stand / Und hörte *aus weiter Ferne*“, „Zwei junge Gesellen gingen / *Vorüber am Bergeshang*“ und „die Mädchen *am Fenster* lauschen“; die Ereignisse sind u. a. so genauer dargestellt in: „hörte *im Wandern* sie singen / *Die stille Gegend entlang*“ und „Wo die Wälder rauschen *so sacht*“ sowie in „Von Quellen, die *von den Klüften* / Sich stürzen *in die Waldesnacht*“. Nicht immer lassen sich die einzelnen Bereiche exakt trennen. Oft wird im Deutschen nicht deutlich, ob ein Adverb oder eine adverbiale Bestimmung zum Verb oder zum Substantiv oder zu einem Nomen gehört. Dies ist auch hier verschiedentlich der Fall. Auch in diesen Unklarheiten kann sich Geheimnisvolles ausdrücken.

Es sind wohlklingende Zupfinstrumente, die den Liebhabern zur Übermittlung von zarten Liebesgeständnissen dienen.

Häufiger kommen innerhalb des Gedichts Substantive ohne Artikel vor. Öfter handelt es sich dabei (dies vor allem im zweiten Teil der zweiten und in der Schlussstrophe) um Substantive im Plural. Die in diesem Gedicht genannten Gegenstände und Ereignisse existieren an mehreren Orten und sind dazu in verschiedener Gestalt anzutreffen. Als Plural sind sie weniger deutlich umrissen als Objekte, die im Singular stehen; denn als grammatische Form enthält der Plural schon an sich etwas Überindividuelles und Unbestimmtes.¹⁸ Nach seinem eigenen Empfinden und seiner ihm eigenen Vorstellung kann der Leser in diesem Fall den genannten Gegenständen und Ereignissen Gestalt und Umriss verleihen. Erst recht geschieht dies, wenn der Artikel vor dem Substantiv im Plural fehlt. Auch die Verschmelzung von Präpositionen mit dem dazugehörigen Artikel kommt recht häufig vor. Sie wirkt in einer ähnlichen Weise entindividualisierend, wenn auch auf eine schwächere Art, wie die Verwendung des Plurals ohne den Artikel. Im letzten Vers der zweiten und besonders an mehreren Stellen in der dritten Strophe wird jedoch an verschiedenen Stellen zum Teil bewusst der Singular gesetzt, wo logischerweise der Plural stehen müsste: „Von Quellen, die ... / Sich stürzen *in die Waldesnacht*“, „Von Gärten, die *überm Gestein* ... verwildern“, „Wo die Mädchen *am Fenster* lauschen“, „Wann der Lauten *Klang* erwacht“ und „*In der prächtigen Sommernacht*“. Darauf wurde zum Teil schon weiter oben hingewiesen. Durch die Verwendung des Singulars taucht ein anschaulicheres Bild in der Vorstellung des Lesers auf; man empfindet auf diese Weise um so deutlicher die Tiefe der Schluchten, das Verwilderte des Bodens und der darauf wachsenden Pflanzen. Deutlicher sieht man auch in Gedanken die Mädchen, wie sie aus den Fenstern heraus nach den in sie verliebten jungen Männern Ausschau halten, glaubt stärker die verschiedenen Klänge der einzelnen Lauten als etwas zu hören, das für die Mädchen am Fenster bedeutsam ist. Im Schlussvers wird noch einmal mit dem Singular bewusst auf die Sommernacht in der ersten Strophe hingewiesen und so die Verbindung zum Anfang des Gedichts hergestellt. Trotz des Singulars bleiben die Gegenstände und Ereignisse aber auch hier überindividuell, der Singular dient vor allem einer deutlicheren Veranschaulichung des Geschilderten. Sehr sinnvoll steht der bestimmte Artikel in „Wo *die* Mädchen am Fenster lauschen“, in „*der* Lauten Klang“ und in „*In der* prächtigen Sommernacht“. Die Mädchen, die lauschen, sind ganz bestimmte Mädchen, die Klänge der Lauten, die Klänge der

18 In der ersten Hälfte des Gedichts stehen fast alle Substantive im Singular, noch haben die Gegenstände in der ersten Hälfte des Gedichts feste Konturen; im Gegensatz hierzu stehen die Substantive im zweiten Teil des Gedichts in der Mehrzahl im Plural, die Konturen werden unscharf.

Liebhaber der Mädchen, und der bestimmte Artikel weist in Schlussvers in „In der prächtigen Sommernacht“ auf die einmalige Sommernacht in der Anfangsstrophe hin.

Obwohl in diesem Lied meistens Zustände geschildert werden, kommen in den Sätzen dieses Gedichts fast nur Verben vor, die Handlungen beschreiben. Die Zustände erscheinen als Handlungen.¹⁹ Diese Handlungen sind aber bei Eichendorff keine vorübergehenden Momenterscheinungen, sie dauern an. So wandern, um einige Beispiele zu nennen, die Gesellen längere Zeit am Berghang entlang, die Wälder rauschen immer wieder eine längere Zeit lang fort und die Quellen stürzen sich ständig in die tiefen Schluchten der Alpen. In den hellen Mondnächten lauschen die Mädchen stets aufs neue in der Nacht am Fenster den Klängen der Melodien, die von ihren Liebhabern gesungen werden und zu ihnen empor dringen.

Genauso wichtig, und vielleicht noch wichtiger als das, was durch die Wörter und den Bau der Sätze gesagt wird, ist für die dichterische Aussage in diesem Gedicht der Klang der Verse. Das Gedicht „Sehnsucht“ lebt von seinem Klang. Die Sätze und ihre Konstruktion ordnen sich dem Rhythmus der Verse unter.

In der ersten Strophe herrscht der freie Zeilenstil. Der Versrhythmus dominiert über den Satzrhythmus. Kein Satz endet innerhalb eines Verses, demnach kommt es nicht zu einem Hakenstil. Enjambements finden sich zwischen den Versen 3 und 4 und zwischen den Versen 7 und 8, an diesen Stellen umfasst der Satz jeweils zwei Verse. Aber auch dort sind am Ende der ungeraden Verse die Enjambements nur schwach bis mittelstark ausgeprägt, auch hier erweisen die Verse sich noch weitgehend als in sich geschlossen, weil der Einschnitt innerhalb des Satzes, durch den Rhythmus und die Konstruktion des Satzes bedingt, am Ende des ungeraden Verses liegt. Die Ketten (ein ungerader zusammen mit einem geraden Vers) umfassen in dieser Strophe jeweils zwei Verszeilen. Dies ist auch fast überall sonst in diesem Gedicht der Fall. Die Ketten und die beiden Halbstrophen wie auch die Strophen bilden, was den Rhythmus und die Satzkonstruktion betrifft, über die Einheit des Verses hinaus in sich geschlossene Einheiten.²⁰

19 Gotthold Ephraim Lessing hatte 1776 in seiner Abhandlung „Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie“ gefordert, dass Zustände in Handlungen aufgelöst werden sollen.

20 H. Schulz a. a. O. S. 195 f. glaubt, dass die Verse Eichendorffs zwei verschiedene rhythmische Bewegungen aufweisen: eine retardierende und eine vorwärts drängende. Die retardierende Bewegung lässt sich nach der Meinung von Schulz auf die sehnsüchtige Rückerinnerung der Fiametta (sie singt, wie weiter oben schon dargelegt worden ist, das Lied zum Spiel ihrer Gitarre - siehe Kapitel 24 in Eichendorffs Roman „Dichter und ihre Gesellen“), dann aber auch allgemein auf die Furcht vor Gefahren zurückführen, die in der Fremde auftreten können und nicht zu berechnen

In der zweiten Strophe schließen sich anders als in der ersten stets zwei Verse zu einer rhythmischen und syntaktischen Einheit zusammen. Trotzdem erweisen sich auch hier mit Ausnahme von Vers 7 die Verse als in sich geschlossen, denn innerhalb des Satzes bilden die einzelnen Verse jeweils eine Sinneinheit. Noch deutlicher als in Strophe 1 setzt sich hier die zweite Halbstrophe von der ersten ab. Dass dieser Einschnitt nach Vers 4 größer als in der ersten Strophe ist, wird äußerlich durch einen Doppelpunkt kenntlich gemacht. An dieser Stelle wird das Gedicht, wie bereits erwähnt, in zwei Hälften geteilt, in denen das in diesem Lied Berichtete aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet wird. Was den Rhythmus betrifft, zeigt die zweite Strophe im Vergleich mit der ersten ein stärkeres Strömen, dies ist vor allem in der zweiten Hälfte der Strophe der Fall. Obwohl er vorgibt, nur den Inhalt des Gesanges der beiden wandernden Gesellen wiederzugeben, identifiziert sich nun der vorher distanziert Berichtende mit dem, was die Wandergesellen in ihrem Gesang preisen. In den Versen 5 bis 8 versetzt er sich in die Gedanken und Gefühle der beiden Sänger und lässt sich von ihnen und ihrem Gesang in die Ferne entführen. Nicht mehr in derselben Weise beobachtend wie noch in der ersten Strophe steht er hier dem gegenüber, über was ihm die zwei Wandergesellen in ihrem Gesang berichten, er hört es und ergänzt es in seiner Phantasie. Auch erweist sich das Berichtete in der doppelten Perspektive, durch die hindurch es dem Leser wiedergegeben wird, als noch weniger unmittelbar berichtet als das vorhergehende. Es zeigt sich dem Leser, durch den Bericht des im Fenster Stehenden und durch den Gesang der Wandergesellen vermittelt, in einem nicht scharf umrissenen, stark verklärten Licht. In Vers 7 wird nach dem Wort „Quellen“ durch eine Pause mitten im Satz wie auch durch das starke Enjambement am Ende des Verses das Gewaltsame der von den hohen Felsen herabstürzenden Wasser stilistisch zum Ausdruck gebracht (Verse 7 und 8).

In der dritten Strophe wird der Rhythmus noch strömender. Diese Strophe besitzt zwischen der ersten und der zweiten Kette und unter Umständen sogar zwischen den beiden Halbstrophen deutlich ausgeprägte Enjambements. Von der Mitte des Verses 2 greift der Satz syntaktisch und rhythmisch in den Vers 3 über; die rhythmisch und syntaktisch einschneidende Pause liegt hier in der Mitte von Vers 2. Erst in den Versen 5 bis 8 schließen sich die Verse erneut zu Ketten zusammen. Erst hier sind die ungeraden Verse mit den geraden durch mittelstarke Enjambements verbunden, liegen die rhythmisch starken Ein-

sind. Die vorwärtsdrängende Bewegung spiegelt nach Schulz die Hoffnung auf die Möglichkeit der Erfüllung der Wünsche wider. Der Wunsch nach dem Reisen in die Ferne wirkt in dem Gedicht „Sehnsucht“, so glaubt Schulz, gedämpft. Dieser Wunsch beherrscht das Ich, obwohl es in diesen Versen seine Gefühle offen zeigt, nicht völlig.

schnitte am Ende der ungeraden Verse. Auch hier aber strömen die Sätze, in Verse und Ketten geordnet, ohne lang anhaltende Pausen dahin. Dieses starke Strömen des Rhythmus zeigt, dass das in Strophe 3 Berichtete noch stärker als im zweiten Teil der Strophe 2 zu einem Wunsch wird, der unerfüllt bleibt, bei dem sich in der Phantasie des hier Sprechenden in rascher Folge Vorstellung an Vorstellung reiht. Noch mehr als in den Versen 5 bis 8 der Strophe 2 dehnt sich das Berichtete in der Phantasie des Sprechenden, der allein am Fenster steht und in die Landschaft schaut, zu Wunschvorstellungen aus. Aber auch der Leser identifiziert sich hier mit den Wünschen des von Sehnsucht nach der Ferne erfüllten Sprechers.

Alle drei Strophen sind gleich gebaut. Jede Strophe hat acht Verse mit - äußerlich betrachtet - je drei Takten. In den ungeraden Versen ist am Ende jeweils eine Hebung (bzw. eine Senkung und eine Hebung), in den geraden Versen sogar ein ganzer Takt pausiert, so dass jeder Vers eigentlich aus vier Takten besteht und mit einer Hebung endet. Dies ist ein weiterer Grund, weshalb sich die einzelnen Verse, besonders jedoch die Ketten, fast immer rhythmisch in sich geschlossen sind. Der Reim ist der Kreuzreim (a b a b c d c d) mit abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz. Die geraden Verse der beiden ersten Strophen besitzen im Reim den Vokal *a*. Deshalb assonieren die Verse 2, 4, 6 und 8 innerhalb der beiden Strophen, darüber hinaus aber auch innerhalb der auf diese Weise miteinander verbundenen Strophen 1 und 2. In allen drei Strophen haben die Verse 6 und 8 den gleichen Reim, sie reimen auf *-acht*; der Vers 8 endet in allen drei Strophen sogar auf das gleichlautende „*-nacht*“. Außerdem assonieren die Verse 1 und 3 der Strophe 2 mit den Versen 1 und 3 der Strophe 3. Es ist nicht ohne Sinn, dies zu erwähnen, denn auf diese Weise entsteht zwischen einer Anzahl von Versen innerhalb der Kadenzen ein Gleichklang, der die einzelnen Strophen vom Klang her aneinander bindet und sie zu einer Einheit zusammenschließt. Der letzte Vers der ersten Strophe erscheint noch einmal als Schlussvers der letzten Strophe, wie bereits oben näher ausgeführt wurde. Damit wird das letzte Bild des Gedichts mit der Anfangssituation verknüpft, es wird noch einmal daran erinnert, dass alles Geschilderte nur durch den hier Sprechenden erlebt wird, der in der mond hellen Sommernacht einsam am Fenster steht und wünscht, auch in die Ferne wandern zu können. Einerseits zeigt sich in dieser Weise in der Gestaltung der Verse die Tendenz zu einer inneren Geschlossenheit, zu einer Abgeschlossenheit der Verse in sich, andererseits kommen in den Strophen Assonanzen und Reimbindungen vor, die innerhalb der Strophen und über die Strophen hinaus die Verse aneinander binden. Auch hier verbindet sich Widersprüchliches. Dieses Vereinen von Widersprüchlichem ist typisch romantisch; man findet ähnliches auch bei anderen Romantikern.

In der ersten Strophe ist der Rhythmus der Verse fallend. Die fallende Bewegung des Rhythmus setzt mit jedem Vers erneut ein. Damit wird mit jedem Vers insgeheim erneut bedauert, dass eine Wanderung in die Ferne für den hier

Sprechenden ein vorläufig unerfüllbarer Wunsch bleibt. In den beiden folgenden Strophen steigt der Rhythmus in den ungeraden Versen und fällt in den geraden. Die Sätze dehnen sich länger aus, die rhythmischen Spannungsbögen der Sätze werden länger. Die Sehnsucht nach einem Wandern in die Ferne macht sich in der zweiten und dritten Strophe verglichen mit der Strophe 1 noch stärker bemerkbar, sie wird hier zu einem noch dringenderen Wunsch. Der erste Vers des Gedichts ist der Leitvers. Mit Ausnahme des Versschlusses, der Kadenz, besteht er ganz aus Daktylen,²¹ er hat einen einsilbigen Auftakt. Obwohl er im Gedicht in der gleichen Weise nur noch zweimal vorkommt (in den Strophen 2 und 3 jeweils in Vers 3), ist er für den Rhythmus der Verse bestimmend. Oft werden in den anderen Versen die Daktylen durch Spondeen ersetzt (anstelle einer Hebung mit zwei Senkungen steht bei einem Spondeus eine sich etwas länger ausdehnende Hebung mit nur einer, aber stärker gedehnten Senkung). Dies ist häufig im vorletzten Takt der Verse der Fall, kommt verschiedentlich aber auch im ersten Takt vor. Das Ersetzen des Daktylus durch zweisilbige Spondeen dient dazu, die Eintönigkeit im Ton der Verse zu meiden, die bei dem sonst sehr einheitlichen Klang stets eine Gefahr ist. Darüber hinaus aber steigert diese Variation auch nachdrücklich das Sehnsuchtsvolle im Ton der Verse. Denn in den zweisilbigen Spondeen werden, wie soeben schon erwähnt, sowohl die Hebung als auch die Senkung gedehnt, sie werden hingezogen und sehnsuchtsvoll gesprochen.²² Oft erhalten dadurch die Wörter auch eine besondere Bedeutung, wie z. B. das *einsam* in „einsam stand“, das *weiter* in „aus weiter Ferne“, das *stillen* in „im stillen Land“ sowie das Wort *Sommernacht* in dem Vers „In der prächtigen Sommernacht“ (alle hier angeführten Beispiele stehen in Strophe 1). In den Versen 2 bis 5 der Strophe 1 sowie in den fünf letzten Versen der Schlussstrophe wird im vorletzten Takt fünfmal in Folge ein Daktylus in einen Spondeus geändert. Dies wirkt an den genannten Stellen besonders sehnsuchtsvoll. In Vers 6 der Schlussstrophe erscheinen zwei Spondeen unmittelbar hinter einander: damit sind alle Takte dieses Verses mit Ausnahme der männlichen Kadenz spondeisch. Dieser Vers ist von besonderer Bedeutung. In dieser Weise wird mit dem Rhythmus betont, dass den am Fenster lauschenden Mädchen die Töne, die von den Lauten der geliebten Sänger her-

-
- 21 Die dreisilbigen Takte werden hier als Daktylen bezeichnet, da innerhalb der Takte die erste Silbe stets stark akzentuiert ist und die beiden folgenden Silben kürzer gesprochen und schwächer betont werden. Die zwei kürzer gesprochenen und schwächer betonten Silben werden sehr häufig zu einer längeren Silbe zusammengezogen. Diese wird aber auch dann weniger stark als die erste Silbe betont.
- 22 Statt der Dehnung der beiden Silben kann auch nach der Hebung in der ersten Silbe eine kurze Pause eintreten. Aber auch dadurch wird das betreffende Wort hervorgehoben und dadurch der sehnsüchtige Ton verstärkt, wenn in diesem Fall auch weniger stark.

kommen, sehr wichtig sind.²³ Der Auftakt am Anfang der Verse ist in der Regel einsilbig. Er wird gedehnt gesprochen, ähnlich wie dies bei einem Daktylus geschieht, wenn die zwei kurzen Senkungen zu einer längeren Senkung zusammengezogen werden. Verschiedentlich tritt an die Stelle des einsilbigen Auftaktes jedoch ein Auftakt mit zwei Silben. Zum erstenmal erscheint dies im Schlussvers der ersten Strophe. Auf diese Weise wird der Rhythmus aufgelockert, wird eine Eintönigkeit im Klang vermieden. Auch Vers 6 der zweiten Strophe besitzt einen zweisilbigen Auftakt. Hier kommt die Begeisterung des am Fenster Zurückbleibenden für das sanfte Rauschen der Wälder durch den Rhythmus zum Ausdruck. Dieses Rauschen der Wälder zu hören, danach sehnt sich der am Fenster Stehende. Auch die vier letzten Verse der Schlusstrophe haben einen doppelten Auftakt. Hier löst sich, was die beiden Gesellen in ihrem Gesangs berichten, in einzelne nicht zusammenhängende Bilder auf, verwechseln sich, wie bereits festgestellt, die festen Konturen im Gesehenen und Gehörten. Stilistisch wurde dies bereits im Satzbau, wie weiter oben berichtet, in der Weise nachgestaltet, dass sich die grammatische Konstruktion des Satzes auflöst, der Satz in einzelne logisch nicht mehr zusammenhängende Teile zerfällt. Im Rhythmus wird das Zusammenhanglose der Bilder dadurch nachgeahmt, dass dieser deutlich von seiner Grundform abweicht, die Grundform nur noch in stark abgewandelten Variationen durchscheint. Doch auch in diesen Variationen ist der Grundrhythmus des Leitverses noch immer deutlich zu erkennen und wird vom Leser rhythmisch nachempfunden. Am Anfang des siebten Verses der ersten Strophe kommt eine schwebende Betonung vor. Der Ausruf „Ach“ wird dadurch als bedauerndes Seufzen gekennzeichnet, er wird auf diese Weise aber auch als verhaltener Schrei verstanden, der spontan und unbewusst dem hier Sprechenden entschlüpft. Im siebten Vers der zweiten Strophe tritt nach dem Wort „Quellen“ eine kleine Sprechpause ein. Als Hebung bleibt das „die“ in „die von den Klüften ...“ fast unbetont.²⁴ So werden an dieser Stelle vier Silben hinter einander nicht oder kaum betont. In Vers 8 der Strophe 2 besitzt der erste Takt, das „[Sich] stürzen *in die* (Waldesnacht)“, drei aufeinander-

23 O. Seidlin a. a. O., S. 61 f. glaubt, dass zwischen den Wörtern „Lauten“ und „Klang“ eine Pause eingelegt und der Vers dadurch genauso verzögert wie die anderen vier Schlussverse gesprochen wird. Man kann jedoch bei dem Wort „Lauten“ die Hebung und die Senkung lang gedehnt sprechen; dann ist eine Pause nach dem Wort „Lauten“ nicht nötig und der Vers wirkt viel sehnsüchtiger.

24 Es ist hier nicht ganz klar, welches der beiden Wörter, das „die“ oder das „von“, eine schwach betonte Hebung auf sich zieht. Diese Unsicherheit zeigt, dass eigentlich keins dieser zwei Wörter im Ton stärker hervorzuheben ist, dass beide schwach zu betonen sind. Wenn aber dennoch eins der zwei Wörter einen leichten Akzent erhalten soll, dann geschieht dies am sinnvollsten auf dem „die“, dem Relativpronomen, das nach dem Komma steht.

der folgende Senkungen, die schnell gesprochen werden. Infolge der vier schwach betonten Silben in Vers 7 und der drei aufeinander folgenden, schnell gesprochenen Senkungen in Vers 8 sowie auch infolge des Enjambements zwischen Vers 7 und 8 wird so selbst noch im Rhythmus das gewaltige Hinabstürzen des Wassers aus der großen Höhe der Felsen in die tiefen Schluchten der Alpentäler nachgeahmt.²⁵ Auf die drei kurzen Senkungen im ersten Takt des Schlussverses folgt im zweiten Takt ein Spondeus. In ihm wird selbst rhythmisch nachgestaltet, wie der Sturz des Wassers in der dunklen „Waldesnacht“ der engen Täler aufgefangen, zum Stillstand gebracht wird.

Der schöne sehnsuchtsvolle Ton der Verse wird aber nicht nur durch den Rhythmus bewirkt, er wird auch durch den Klang der Laute hervorgerufen.

In den Kadenzen der Verse der ersten Strophe steht in der Hebung des Reims der ungeraden Verse ein *e* oder *ö*, im Unterschied dazu erscheint bei den geraden Versen im Reim ein *a*. Obwohl das *e* im Reim der Verse 1 und 3 und das *e* und *ö* im Reim der Verse 5 und 7 nicht die gleiche Lautqualität besitzen, ist in allen ungeraden Versen der Klang in den Vokalen der Reime ähnlich. In dem Gegensatz des Klangs der Vokale, wie er sich in den Reimen der ungeraden und der geraden Verse zeigt, wird lautsymbolisch der innere Widerstreit ausgedrückt, der zwischen dem Wunsch des hier sprechenden Ich nach einer Wanderung in ferne Länder (ungerade Verse) und der augenblicklichen, realen Situation des Ich entsteht, die das Ich an seinen Ort am Fenster festbannt (gerade Verse). Dieser Widerstreit zwischen dem Wollen und dem Können des Ich wird noch einmal dadurch verstärkt, dass sich auch die Reime der Verse in ihrer Länge unterscheiden. Die ungeraden Verse haben einen längeren weiblichen, die geraden Verse einen kurzen, festen männlichen Reim. Dieser Gegensatz ist in diesem Lied von Bedeutung. Der Wechsel von dem *e(ä)* zum gerundeten *ö* in „entbrennte - könnte“ bringt nicht nur Farbe in den Klang der Verse, mit dem *ö* bringt er auch das Beglückende zum Ausdruck, das beim sprechenden Ich in dem Gedanken an die Ferne liegt. Sehr häufig kommt im Innern der Strophe 1 der Diphthong *ei* vor. Viermal steht er in der Hebung des zweiten (vorletzten) Taktes, davon dreimal stark akzentuiert in einem zweisilbigen, spondeischen, einmal in „heimlich gedacht“ akzentuiert in einem dreisilbigen, daktylischen Takt. In dem Ausdruck „mitreisen könnte“ erscheint er in der ersten Senkung des dreisilbigen zweiten (vorletzten) Taktes von Vers 7. Mit dem *ei* wird in dem Wort „einsam“ die Einsamkeit des am Fenster Stehenden betont, an den anderen Stellen dieser Strophe drückt das *ei* die Sehnsucht des sprechenden Ich nach einer Reise in ferne Lande aus. Als langer Doppellaut eignet das *ei* sich dazu, auch im Klang die Sehnsucht des Sprechenden nach einem Wandern in die Ferne auszudrücken. Das *ei* wird als Diphthong gedehnt gesprochen, es zieht sich

25 Siehe dazu auch O. Seidlin a. a. O., S. 57.

vom weiteren, volleren *a* zum engeren, heller klingenden *i* hin. Dies verstärkt sich noch, wenn das *ei* in einem Spondeus länger gedehnt klingt. Verführerisch verlockend klingt das kurze *o* in „golden“, „Posthorn“ und „Sommernacht“, besonders dann, wenn ihm ein klangvolles *l*, *r* oder *m* folgt. In den Ausdrücken „im stillen (Land)“ (Vers 4), in „mir im (Leib entbrennte)“ (Vers 5) und in „ich mir (heimlich gedacht)“ (Vers 6) erscheint das *i* in zwei aufeinander folgenden Silben, es klingt still und innig. Verinnerlicht klingen das *er* in „Herz“, und das doppelte *ent-* oder *enn-t* in „entbrenn-te“ (Vers 5).²⁶ Das mehrfach auftretende *a* in „Da hab ich ... gedacht“ hebt das „hab ... gedacht“ als bedeutsamen Ausdruck hervor.²⁷ In dem „gedacht“ und dem „Ach“ erscheint zweimal die Lautfolge *ach*. Das „Ach“ schließt sich in dem darauf folgenden Vers unmittelbar an das „gedacht“ an, wodurch der Gleichklang als solcher hervorgehoben, das leise Seufzen im „Ach“ stark betont wird: „gedacht: / Ach“. Durch diesen Gleichklang wird auch vom Sinn her eine enge Verbindung zwischen den persönlichen Gefühlen des hier sprechenden Ich und dem Inhalt des von ihm Gedachten hergestellt. Die dunklen *u* und *au* kommen in dieser Strophe nur einmal vor, und zwar in Vers 3 unbetont in einer Senkung. Diese beiden Vokale tragen nur wenig zur Stimmung in dieser Strophe bei. Die Vokale der Hebungen sind des öfteren in der ersten Strophenhälfte lang, sie klingen sehnsuchtsvoll. In der zweiten Strophenhälfte kommen mit Ausnahme des *ei* in den Versen 4 und 5 in den Hebungen nur kurze Vokale vor. Aus diesem Grund klingt der Ton dort leicht gedämpft und innerlich zurückgedrängt. Dies vermittelt den Eindruck, dass das vom Ich Geschaute und Gehörte nicht ohne Wirkung geblieben ist, dass sich das Ich leicht bedrückt fühlt. Dieser Eindruck wird wegen der mehrfach auf die kurzen Vokale folgenden harten Konsonanten noch verstärkt. Die Sehnsucht nach einer Reise in ferne Landschaften bedrückt und beglückt zugleich.

In der zweiten Strophe stehen in den Kadenzten der Verse dem tiefer und voller klingenden *a* die hellen *i* und *ü* gegenüber. Das Gegensätzliche in diesen beiden Vokalen klingt auch hier nicht nur schön, in der ersten Strophenhälfte drückt es wieder die Sehnsucht des aus dem Fenster Schauenden nach der Ferne und seine Traurigkeit über sein Zurückbleiben aus, in der zweiten Hälfte der Strophe vor allem das Andersartige zwischen den „schwindelnden Felsenschliffen“ hoch oben im hellen Licht der Sonne und dem „so sacht“ rauschenden Wäldern in den tieferen Regionen des Hochgebirges (Verse 5 u. 6).²⁸ Selbst außerhalb der Reime erscheinen die hellen *i* und *ü* häufig, im Klang machen sie sich

26 O. Seidlin, a. a. O., S. 68 macht darauf aufmerksam, dass das „entbrennt“ sich am Anfang und im Innern mit den Lauten *ent-* reimt.

27 Das *a* in den Hebungen erscheint kursiv, das *a* im weniger betonten Auftakt ist unterstrichen.

des öfteren deutlich bemerkbar, wenn sie unmittelbar hinter einander in zwei Silben oder zwei Hebungen stehen. Vor allem ist dies in dem „Ich hörte ... sie singen / Die stille Gegend entlang“ am Ende von Vers 3 und am Anfang von Vers 4 der Fall. In dem „Sich stürzen in die Waldesnacht“ kommt sehr deutlich der Gegensatz zwischen dem hellen *i* und dem volleren *a* zum Ausdruck. In den Hebungen von Spondeen taucht vier- oder fünfmal²⁹ das *e* oder *ä*, je einmal das *i* und das *a* auf. Auf diese Vokale folgt fünf- bzw. sechsmal ein klangvolles *l* und einmal ein *r*, was die schon an sich leicht gedehnten Hebungen in den Spondeen noch gedehnter und damit um so sehnsüchtiger klingen lässt. In den vier ersten Reimen folgt auf die Vokale *i* und *a* ein *n*. Dies bewirkt ebenfalls, dass diese Vokale sehnsuchtsvoll klingen. Den Ausdruck stark hervorhebend wirkt in dem „sie singen“ (Vers 3) die Wiederholung des *s* im Anlaut von zwei Silben, die unmittelbar aufeinander folgen. Das gleiche kommt noch einmal in dem „so sacht“ (Vers 6) vor, die Wiederholung des stimmhaften *s* macht den Ton an dieser Stelle sanft und wohltönend. Die Alliteration des *sch* in zwei kurz nach einander folgenden Hebungen in „Von schwindelnden Felsenschlülften“ in Vers 5 unterstreicht die Bedeutung des Ausdrucks „schwindelnde Felsenschlülfte“ und lenkt den Blick auf die gewaltigen, schwindelerregenden Höhen der Felsen. Auch in dieser Strophe fehlen die dunklen Vokale *u* und *au* fast ganz. Nur einmal erscheint das *u* in dem Ausdruck „junge Gesellen“ (Vers 1), und nur in dem Wort „rauschen“ taucht das *au* auf (Vers 6), es wirkt lautmalend. In der ersten Strophenhälfte klingen die Konsonanten überwiegend weich, in der zweiten werden sie härter. Mit ihrem harten Klang veranschaulichen die Konsonanten in der zweiten Strophenhälfte das Gigantische der Berge, oder sie ahmen das laute Getöse der Bäche nach, die aus der Höhe der Felsen in die Tiefe der Schluchten stürzen.

28 Die „schwindelnden Felsenschlülfte“ werden gesehen, das Rauschen der Wälder wird gehört. Auch darin unterscheiden sich die „schwindelnden Felsenschlülfte“ und das Rauschen der Wälder. Die beiden Teile der Alpenlandschaft gehören verschiedenen Höhenlagen des Gebirges an. Auch in dieser Hinsicht bilden die hohen „Felsenschlülfte“ und das Rauschen der Wälder Gegensätze.

Das „Wo“ am Anfang von Vers 6 bezieht sich wohl nicht allein auf die hohen Felsen, es meint die Gegenden der Alpen allgemein, in deren Wäldern, wie man in annimmt, die Bäume noch unbeeinflusst vom Menschen und seinem kulturellen Wirken sacht rauschen.

Auch H. Motekat a. a. O., S. 102 weist darauf hin, wie wichtig in den Versen 5 bis 8 der Strophe 2 die Klänge der Vokale für die Darstellung der Landschaft sind.

29 Ob man vier- oder fünfmal rechnet, hängt davon ab, ob man in „Quellen“ einen Spondeus erkennt oder nicht. Man kann dort Wort „Quellen“ als Spondeus (x' -) oder als Daktylus lesen, indem man die zweite Senkung als Pause ansieht und wie folgt skandiert (x' x ^).

In der dritten Strophe unterscheiden sich die beiden Hälften im Klang noch stärker als in der zweiten Strophe. Die ungeraden Verse 1 und 3 der ersten Strophenhälfte besitzen in den Hebungen des Reims den Vokal *i*, die geraden Verse 2 und 4 im Reim den Diphthong *ei*. Die ungeraden Versen 5 und 7 haben in der zweiten Strophenhälfte in den betonten Silben des Reims ein *au*, die geraden Verse 6 und 8 im Reim ein *a*. Das helle *i* in den Kadenz der Verse 1 und 3 wird in den Kadenz der Verse 2 und 4 zum weicheren *ei*, das geheimnisvoll klingt. Das dunklere, geheimnisvoll romantisch klingende *au* in den Kadenz der Verse 5 und 7 wird in den Kadenz der Verse 6 und 8 zum klar klingenden *a*. In der ersten Strophenhälfte gleitet der Ton von Dur in Moll und in der zweiten Hälfte von Moll in Dur. Die Konturen verwischen sich in der ersten Hälfte, sie werden undeutlich, am Schluss der Strophe wird die Sicht erneut klar. Undeutlich ist das *i* in dem Diphthong *ei*, undeutlich das *a* in dem Diphthong *au* enthalten. Der Wunsch wird zuerst unwirklicher, er wird zum Tagtraum, am Schluss kehren die Gedanken in die Wirklichkeit zurück. Denn indem das am Fenster stehende Ich sich im Schlussvers „In der prächtigen Sommernacht“ eine Sommernacht in Italien vorstellt, besinnt es sich wieder auf die Ausgangssituation und blickt, zu Hause geblieben und aus seinen Gedanken aufgewacht, in der hellen Sommernacht erneut vom Fenster aus in die Weite der Landschaft. Alles Berichtete geschieht nur in der Erinnerung des Ich, denn es ist Vergangenheit und wird als solche vom Ich geschildert. Neben dem *i* und dem *ei* im Reim der Verse 1 bis 4 kommt im Innern der Verse 1 bis 5 das *ä* und das *ü* vor. Wie das *ei* so ahmen auch das *ä* (Umlaut des *a*) und das *ü* (Umlaut des *u*) in den Versen 1 bis 4 das verunklärnde Dämmerlicht in den verwilderten Gärten des fernen Italiens nach. Recht klang- und geheimnisvoll klingt gleichfalls das sich wiederholende *m-r* zusammen mit dem Wechsel der Vokale *a* und *o* in dem Wort „Marmorbilder“ (Vers 1). Das „sie singen“ am Ende von Strophe 2, Vers 3 wird, in dem „Sie sangen“, ins Präteritum abgewandelt, am Anfang von Vers 1 wiederholt. Infolge des Gleichklangs des anlautenden *s* in zwei aufeinander folgenden Silben wirkt die Wiederholung der zwei gleichen Wörter in Strophe 3 noch nachdrücklicher. Erneut wird so eindringlich darauf aufmerksam gemacht, dass die Bilder der Alpen und der Szenen im fernen Italien dem am Fenster stehenden Beobachter erst durch die beiden Wandergesellen ins Gedächtnis gerufen werden, dass das Geschilderte hier nicht unmittelbar von dem Betrachter, der am Fenster steht und in die Ferne schaut, erlebt, sondern bei ihm erst durch den Gesang der zwei Wandergesellen geweckt wird.

Noch geheimnisvoller als die Geschehnisse in der ersten Hälfte der Strophe wirken die nächtlichen Ereignisse in der zweiten, die lautsymbolisch geheimnisreich in den dunkleren *a*, *au* und *u* nachgeahmt werden. Dort tauchen die Vokale *a* und *au* nicht nur in den Reimen einander abwechselnd auf, sie kommen wechselweise auch im Versinnern der vier Schlussversen vor, so in: „Wo die Mädchen am Fenster lauschen, / Wann der Lauten Klang erwacht / Und die

Brunnen verschlafen rauschen / In der prächtigen Sommernacht“. Im Gegensatz zur ersten Hälfte der Strophe klingen die Verse hier tiefer: es ist Nacht und nur der Mond erhellt die Szene.³⁰ Das Wort „Lauten“ steht in einer Assonanz mit den Wörtern „lauschen“ und „rauschen“, das Wort „Klang“ in einer Assonanz mit dem Wort „erwacht“. Der Gleichklang des *au* in „Lauten“ und „rauschen“ wie auch der Gleichklang des kurzen *a* in „Klang“ und „erwacht“ mit dem langen *a* in „verschlafen“ rücken die beiden Geräusche, der Klang der Lauten und das Rauschen der Brunnen, näher zusammen, lautsymbolisch kommt durch den Gleichklang dieser Vokale zum Ausdruck, dass die beiden Geräusche ineinander übergehen, dass sie sich im Ohr des Hörenden miteinander verbinden. Neben dem *a* und dem *au* wirkt auch das doppelte *u* in „Und die Brunnen (verschlafen rauschen)“ dunkel und stimmungsvoll. Die Gleichklänge des *w* in „Wo“, „Wann“ und „erwacht“ zusammen mit dem *a* in „Wann“ und „erwacht“ (Verse 5 und 6) wirken klangreich, aber auch geheimnisvoll. Recht klang- und geheimnisvoll wirkt die Alliteration des *lau* in „lauschen“ und „Lauten“ zusammen mit der Assonanz in „lauschen“, „Lauten“ und „rauschen“ (Verse 5 bis 7).

Diesen Versen wie auch den Versen in vielen anderen Gedichten Eichendorffs wird durch das Zusammenspiel von Reim, Rhythmus und Lautklang eine Stimmung verliehen, die wie von einem inneren Zauber beseelt ist. Dieses Gedicht ist ganz Gesang. Wie Musik tönen die Verse - auch ohne die begleitenden Klänge einer Melodie, die gesungen oder von Musikinstrumenten gespielt wird. Indem sie erklingen, werden die Wörter transparent, deuten sie über sich hinaus. Ungenanntes schwingt mit und muss bei einer Interpretation mit dem in Worten Genannten mit erfasst werden, für die dichterische Aussage des Gedichts ist es vielleicht noch wichtiger als das, was mit den Worten gesagt wird. Vom Fenster aus, an dem das Ich des Sprechers steht und beobachtet, wird der Blick in die Ferne, die endlose Weite gelenkt. Und doch wölbt sich auch weit weg von dem fernen Italien über dem, der zu Hause geblieben ist, der gleiche Himmel, wölbt sich die gleiche „prächtige Sommernacht“. Vor ihm breitet sich eine schöne weit sich ausdehnende Landschaft aus. Zu Hause geblieben steht das Ich auch in Zukunft wieder am Fenster, richtet den Blick in die Ferne und träumt von einer Reise durch die Alpen ins südliche Italien. Aber auch in Italien würde es nur das wiederfinden, was es auch zu Hause schon gefunden hat. Auf dies deutet der letzte Vers des Gedichts vielsagend hin. Ähnliches hat Eichendorff in seiner Erzählung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ dichterisch dargestellt. Auch der Taugenichts findet in Italien kaum Neues, um diese Weisheit bereichert kehrt er glücklich in seine Heimat zurück.

30 Auch O. Seidlin a. a. O., S. 71 weist darauf hin, dass sich der Ton im zweiten Teil der Schlussstrophe absenkt, dass neben dem *a* als dem Ausdruck reiner Musik das *au* und das *u* als Vokale erscheinen, die dunkel und volltonig klingen.

Die Verstakte in Eichendorffs Gedicht „Sehnsucht“

Es schienen so golden die Sterne,	x /x' x x / x' x x / x' x
Am Fenster ich einsam stand	x /x' x x / x' - / x'
Und hörte aus weiter Ferne	x /x' x x / x' - / x' x
Ein Posthorn im stillen Land.	x /x' x x / x' - / x'
Das Herz mir im Leib entbrennte,	x /x' x x / x' - / x' x
Da hab' ich mir heimlich gedacht:	x /x' x x / x' x x / x'
Ach, wer da mitreisen könnte	<u>x' / x' x' / x' x x / x' x</u>
In der prächtigen Sommernacht!	x x/x' x x / x' - / x'
Zwei junge Gesellen gingen	x /x' x x / x' - / x' x
Vorüber am Bergeshang,	x /x' x x / x' - / x
Ich hörte im Wandern sie singen	x /x' x x / x' x x / x' x
Die stille Gegend entlang:	x / x' - / x' x x / x'
Von schwindelnden Felsenschluchten,	x /x' x x / x' - / x' x
Wo die Wälder rauschen so sacht,	x x/ x' - / x' x x / x'
Von Quellen, die von den Klüften	x / x' - / x' x x / x' x
Sich stürzen in die Waldesnacht.	x /x' xxx / x' - / x'
Sie sangen von Marmorbildern,	x /x' x x / x' - / x' x
Von Gärten, die überm Gestein	x /x' x x / x' x x / x'
In dämmernden Lauben verwildern,	x /x' x x / x' x x / x' x
Palästen im Mondenschein,	x /x' x x / x' - / x'
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,	x x/x' x x / x' - / x' x
Wann der Lauten Klang erwacht	x x / x' - / x' - / x'
Und die Brunnen verschlafen rauschen	x x/x' x x / x' - / x' x
In der prächtigen Sommernacht.	x x/ x' x x / x' - / x'

x' bedeutet eine Hebung x kennzeichnet eine Senkung x` steht für eine nur schwach oder nicht betonte Hebung (Strophe 1 Vers 7) das Zeichen - kennzeichnet die länger gedehnte Senkung in einem Spondeus oder einen länger gedehnten Auftakt ^ weist auf eine Pause hin (Strophe 2, Vers 7). Die schwebende Betonung in Strophe 1, Vers 7 ist unterstrichen. Die Leitverse in Strophe 1, Vers 1 und in den Versen 3 der Strophen 2 und 3 sind fett gedruckt. Die zweisilbigen Auftakte sind kursiv markiert.

Vers 7 in Strophe 2 kann auch wie folgt gesprochen werden: x / x' x ^ / x` x x / x' x. Die lang gesprochen Senkung in Takt 1 wird dann in eine kurz gesprochene Senkung und in eine Pause aufgelöst.

Die Verse mit den Taktfolgen x / x' x x / x' - / x' x und x /x' x x / x' - / x' kommen am häufigsten in diesem Gedicht vor, wie leicht oben zu ersehen ist.

**Die Verstakte in Eichendorffs Gedicht „Sehnsucht“
mit den Pausen am Ende der Verse und dem auf
unterschiedliche Weise betonten Auftakt**

Es schienen so golden die Sterne,	- /x' x x / x' x x /x' x ^ / ^
Am Fenster ich einsam stand	- /x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^
Und hörte aus weiter Ferne	- /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Ein Posthorn im stillen Land.	- /x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^
Das Herz mir im Leib entbrennte,	- /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Da hab' ich mir heimlich gedacht:	- /x' x x / x' x x / x' ^ ^ / ^
Ach, wer da mitreisen könnte	<u>x' / x x / x' x x / x' x ^ / ^</u>
In der prächtigen Sommernacht!	x x/x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^
Zwei junge Gesellen gingen	- /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Vorüber am Bergeshang,	- /x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^
Ich hörte im Wandern sie singen	- /x' x x / x' x x / x' x ^ / ^
Die stille Gegend entlang:	- / x' - / x' x x / x' ^ ^ / ^
Von schwindelnden Felsenschlүften,	- /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Wo die Wälder rauschen so sacht,	x x/ x' - / x' x x / x' ^ ^ / ^
Von Quellen, die von den Klүften	- / x' - / x' x x / x' x ^ / ^
Sich stürzen in die Waldesnacht.	- /x' xxx / x' - / x' ^ ^ / ^
Sie sangen von Marmorbildern,	- /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Von Gärten, die überm Gestein	- /x' x x / x' x x / x' ^ ^ / ^
In dämmernden Lauben verwildern,	- /x' x x / x' x x / x' x ^ / ^
Palästen im Mondenschein,	- /x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,	x x /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
Wann der Lauten Klang erwacht	x x / x' - / x' - / x' ^ ^ / ^
Und die Brunnen verschlafen rauschen	x x /x' x x / x' - / x' x ^ / ^
In der prächtigen Sommernacht.	x x / x' x x / x' - / x' ^ ^ / ^

x' bedeutet eine Hebung x kennzeichnet eine Senkung x` steht für eine nur schwach oder nicht betonte Hebung (Strophe 1 Vers 7). Das Zeichen - kennzeichnet die länger gedehnte Senkung in einem Spondeus oder einen länger gedehnten Auftakt. ^ weist auf eine Pause hin.

Die schwebende Betonung in Strophe 1, Vers 7 ist unterstrichen. Die Leitverse in Strophe 1, Vers 1 und in den Versen 3 der Strophen 2 und 3 sind fett gedruckt. Die lang gesprochenen Auftakte sind mit einem - gekennzeichnet, die zweisilbigen Auftakte sind kursiv markiert.

Die Kadenzen am Ende des Verses können in den geraden Versen wie oben als pausiert zweisilbige Senkungen mit einer abschließenden pausierten Hebung als ^ ^ / ^ oder aber als lang pausierten Senkung mit einer am Ende pausierten Hebung als ... / ^ gedacht werden. Das Zeichen ... markiert eine pausierte lange Senkung.

Vers 7 in Strophe 2 kann auch wie folgt gesprochen werden: - / x' x ^ / x` x x / x' x ^ / ^. Dann wird die lang gesprochen Senkung in Takt 1 in eine kurz gesprochene Senkung und in eine Pause aufgelöst.

Die Verse mit den Taktfolgen x / x' x x / x' - / x' x und x /x' x x / x' - / x' kommen am häufigsten vor, wie leicht oben zu ersehen ist.