

Karl Heinz Weiers:

## Über allen Gipfeln ist Ruh <sup>1</sup>

### Wandrer's Nachtlid

Der du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillest,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Erquickung füllest,  
Ach, ich bin des Treibens müde!  
Was soll all der Schmerz und Lust?  
Süßer Friede,  
Komm, ach komm in meine Brust!

### Ein gleiches

Über allen Gipfeln  
Ist Ruh,  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch;  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Goethes Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“, das zweite der beiden oben zitierten Nachtlieder, ist eins der schönsten Gedichte in deutscher Sprache. Dies ist stets auch von ausländischen Literarhistorikern und Kritikern bestätigt worden. Viele Male wurde das Gedicht schon in fremde Sprachen übersetzt, doch eine wirklich in allem dem Original adäquate Übersetzung ist nie gelungen. Eine Umfrage während des Goethejahres 1982 ergab, dass dieses Lied bei den Bürgern der Bundesrepublik Deutschland zum beliebtesten Gedicht Goethes gewählt wurde. Dies geschah ganz unerwartet, da man in Fachkreisen eher geglaubt hatte, das „Heidenröslein“ als Volkslied oder die Ballade „Erkönig“ stünden höher in der Gunst der Leser. Die Interpretationen, die es zu dem Gedicht „Über allen Gipfeln ist Ruh“ auch in fremden Sprachen gibt, sind überaus zahlreich. In englischen Büchern und Zeitschriften ist dieses Gedicht oft gedeutet worden. Aber auch in Japan und China ist das Lied nicht unbekannt, wie verschiedene Übersetzungen und Interpretationen beweisen, die dort erschienen sind. Um so erstaunlicher aber ist es, dass viele Deutungen dieses Liedes wesentliche Gesichtspunkte außer acht

---

1 Dieser Aufsatz erschien in etwas verkürzter und leicht abgeänderter Form unter dem Titel: Johann Wolfgang von Goethe: Über allen Gipfeln ist Ruh in: Staatliches Max-Planck-Gymnasium Trier, Jahrbuch 1984/85. S. 56-71. In der hier vorliegenden Abhandlung ist einiges stilistisch geändert und, was den Inhalt und die Form des Gedichts betrifft, ergänzt worden.

lassen, die für ein tieferes Verständnis des Gedichts notwendig sind, indem sie Bestimmtes sehr einseitig hervorheben und so den Sinn dieses schönen Gedichts nicht richtig oder nur unvollständig erfassen. Dies gilt vor allem für die Gesichtspunkte, nach denen das Gedicht aufgebaut ist. Es gilt dies aber auch für die rhythmischen Analysen der Verse und die Bewertung der Laute und Lautfolgen in diesem Lied. Daher soll hier neben anderem versucht werden, die bisher oft vernachlässigten Aspekte näher zu betrachten, es sollen die wichtigsten der vielen Schönheiten, die durch den Rhythmus sowie durch die Laute und die Lautfolgen hervorgerufen sind, aufgezeigt und gedeutet werden. Dessen ungeachtet werden wir uns auch bemühen, dem Leser eine in sich geschlossene Interpretation dieses Liedes an die Hand zu geben.

Das Gedicht stand, bevor es in einem Druck veröffentlicht wurde, lange Zeit auf einer Bretterwand eines kleinen Jagdhäuschens, das auf dem Kickelhahn, einem Berg nahe der Stadt Ilmenau, errichtet worden war. Mit dieser Niederschrift wollte Goethe kundtun, dass auch er an diesem Ort gewilt und übernachtet hat. Damals ahnte der Dichter noch nicht, wie berühmt sein Gedicht einmal werden sollte. Dieses „Nachtlied“ ist ein typisches Gelegenheitsgedicht, das aus einer bestimmten Situation heraus entstanden ist. Als Goethe das Lied in seine Gedichtsammlung aufnahm, reihte er es hinter das erste „Nachtlied“ ein und gab ihm die Überschrift „Ein gleiches“. Damit meint Goethe, dass es sich bei diesem Lied wie bei dem ersten der beiden Gedichte um ein „Nachtlied“ handelt. Auch in der Weise, dass er diesem Lied keine ihm eigene Überschrift gibt, lässt er erkennen, dass er diesem Gedicht auch später noch keinen besonderen Wert beigemessen hat. Das Gedicht ist eigentlich ein Abendlied, kein Nachtlied; doch Goethe versteht das Wort „Nacht“, wie es damals auch sonst häufiger geschah, im Sinne von „Abend“ und nicht, wie dies heute allgemein der Fall ist, in der Bedeutung von Nacht.

Als Datum für die Entstehung des Liedes wird allgemein der 6. September des Jahres 1780 angenommen. Goethe selbst gab, als er am Tage vor seinem letzten Geburtstag, dem 27. August 1831, noch einmal das Jagdhaus aufsuchte, den 7. September 1783 als den Tag der Entstehung der Verse an. An diesem Tag aber kann das Gedicht nicht auf die Bretterwand des kleinen Jagdhauses niedergeschrieben worden sein, weil Goethe sich damals bereits auf einer Reise in den Harz befand und sich somit nicht auf dem Kickelhahn aufhielt. Sollte das Gedicht nicht 1780, sondern erst 1783 entstanden sein, dann käme am ehesten der 2. September dieses Jahres in Frage, denn ursprünglich soll über der Niederschrift auf dem Kickelhahn „Am 2. September 1783“ gestanden haben.

Dass das Gedicht aber am 6. September 1780 entstanden ist, dafür spricht vieles. Dafür spricht u. a., dass der Dichter die Stille des Abends nach einem für ihn sehr anstrengenden Tag sehr tief empfand, wie er am gleichen Tag noch Frau von Stein in einem Brief mitteilt. Er war, wie er in diesem Brief an Frau von Stein ge-

steht, dem „Wüste des Städgens, den Klagen, den Verlangen, der Unverbesserlichen (!) Verworrenheit der Menschen“ entflohen und hatte sich auf dem „Kickelhahn (!) dem höchsten Berg des Reviere ... gebettet“. „Es ist ein ganz reiner Himmel“, so fährt er einige Zeilen später fort, „und ich gehe des Sonnen Untergangs mich zu freuen. Die Aussicht ist gros aber einfach. / Die Sonne ist unter. Es ist eben die Gegend, von der ich Ihnen die aufsteigenden Nebels zeichnete jetzt ist sie so rein und ruhig, und so uninteressant als eine grosse schöne Seele, wenn sie sich am wohlsten befindet. / Wenn nicht noch hie und da einige Vapeurs von den Meilern aufstiegen wäre die ganze Scene unbeweglich.“<sup>2</sup> Demnach lag die Landschaft, wie sie auch in dem Gedicht geschildert wird, damals klar und ruhig, ja fast unbeweglich vor den Augen des müden Wanderers. Dieser konnte von dem höchsten Berg der ganzen Umgebung weit ins Land hinaus schauen. Aus dieser Stimmung heraus entstand das genannte „Nachtlied“, vielleicht zum Teil kurz vor und zum Teil kurz nach Sonnenuntergang oder aber mit einem Mal als Ganzes kurze Zeit, nachdem die Sonne am Horizont untergegangen war. Denn erst dann hört der Gesang der Vögel, der in dem Lied erwähnt wird, gänzlich auf. Im Hinblick auf die Entstehung des Liedes spricht kaum etwas für eine spätere Zeit des Tages. Dennoch glauben einige Interpreten, das Gedicht sei erst nach dem Einbruch der Nacht gedichtet worden.<sup>3</sup> Um in die Ferne blicken und dabei die Berge deutlich erkennen zu können, dafür war jedoch trotz des klaren Wetters die Sicht

---

2 Siehe Goethes Briefe. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Karl Robert Mandelkow. Bd. 1. Hamburg 1962. S. 314 f. (in der Folge zitiert als: Hamburger Ausgabe, Briefe).

Als weiteres wichtiges Zeugnis, dass das Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh“ am 6. September 1780 gedichtet worden ist, kann neben dem erwähnten Brief an Frau von Stein eine Eintragung von Karl Ludwig von Knebel, dem lebenslangem „Urfreund“ Goethes, gelten. Dieser schrieb am 7. Oktober 1780 im Jagdhaus auf dem Kickelhahn in sein Tagebuch: „Morgens schön. Mond. Goethens Verse. Mit dem Herzog auf die Pürsch. Mittags auf die Pürsch ...“. Mit den Worten „Goethens Verse“ wird Knebel wahrscheinlich Goethes Nachtlied „Über allen Gipfeln ist Ruh“ gemeint haben. Der von Heinrich Düntzer\* erhobene Einwand, Knebel habe in seiner Tagebucheintragung mit den Worten „Mond. Goethens Verse“ die Erstfassung von Goethes Gedicht „An den Mond“ („Füllest wieder 's liebe Tal“) gemeint, kann schwerlich zutreffen. Am 7. Oktober 1780 ging der Mond erst am späten Nachmittag auf. Demnach muss er am 7. Oktober schon morgens sehr früh untergegangen sein. Von einem Mond ist in Goethes Gedicht nicht die Rede.

Zu Knebels Eintragung in sein Tagebuch siehe: Wulf Segebrecht: J. W. Goethe: „Über allen Gipfeln ist Ruh“, und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. Texte, Materialien, Kommentar“. München und Wien 1978. S. 26.

\* Heinrich Düntzer: Ein Goethe-Jubiläum auf dem Thüringerwalde. In: Allgemeine Zeitung (München) 1883, Nr. 170 vom 20. Juni, Beilage zur Zeitung.

3 Dies geschieht bei K. R. Eisler: Goethe, eine psychoanalytische Studie 1775-1786. München 1987. Bd. 1, S. 527 f. und bei Heinrich Lausberg: Rhetorik und Dichtung. In: Der Deutschunterricht Jahrg. 18 (1966) Heft 6. S. 47-93.

bei Nacht zu eingeschränkt; denn an diesem Tag herrschte kein Vollmond, und der zunehmende Halbmond stand abends nicht allzu hoch am Himmel. Darum dürfte es für einen Weitblick über die Landschaft beim Mondschein nicht hell genug gewesen sein. Und auch die kleinen Vögel, die im Gedicht erwähnt werden, haben bei völliger Dunkelheit aufgehört zu singen. Somit hat ihr Schweigen die Stimmung in diesem Lied nicht mehr unmittelbar bestimmt. Aus einer späteren Erinnerung aber dürften diese Verse kaum gedichtet sein, dafür vermitteln sie zu viel Gegenwärtiges, sind sie dem Augenblick zu sehr verhaftet.

Die Situation, aus der heraus Goethe dieses kleine Lied dichtete, dürfte kurz geschildert, die folgende gewesen sein, wobei hier manches wiederholt wird, was bereits oben zitiert worden ist:

An diesem Abend, als Goethe die Verse auf die Bretterwand des Jagdhauses auf dem Kickelhahn schrieb, sehnte er sich nach Ruhe. Er war am 5. September nach Ilmenau gekommen. Als Mitglied des Geheimen Councils, der obersten Landesbehörde des Staates Sachsen-Weimar-Eisenach, und als Leiter der Bergwerkskommission, die eine Wiederaufnahme des Bergbaus in Ilmenau betrieb, hatte er dort von Amts wegen viel zu tun. Bei der Untersuchung der Finanzen und der Steuerverwaltung des Kreises Ilmenau waren ihm manche Unregelmäßigkeiten und Verwirrungen begegnet, die seine bereits vorher gehegten Befürchtungen weit übertrafen. Das bereitete ihm nicht geringe Unannehmlichkeiten und Sorgen. Darum flüchtete er nach getaner Arbeit am folgenden Tag auf die Höhe des Kickelhahns. Dort wünschte er sich in der freien Natur und der gesunden Bergluft von den erlittenen Strapazen zu erholen. Auf dem Kickelhahn angekommen, richtete er sich auf die Übernachtung in der Jagdhütte ein. Am Abend ging er in Richtung Westen, damit er sich des Sonnenuntergangs erfreue: Rings um ihn her war beinahe alles still. Unbeweglich lagen die Berge nah und fern vor ihm. „Die Aussicht ist gros aber einfach“ beschreibt er die gewonnenen Eindrücke. Wenig später war die Sonne bereits untergegangen, aber es dämmerte noch. Nur die Rauchsäulen einzelner Kohlenmeiler stiegen aus den Wäldern zum Himmel empor, sonst jedoch regte sich nichts. Nur ganz leicht bewegte der Wind die Wipfel der Bäume. Goethe sah ein Bild der Landschaft vor sich ausgebreitet, das er in dem Brief an Frau von Stein näher beschreibt. Dieses Bild scheint in das Gedicht eingegangen zu sein.<sup>4</sup>

Ob der Text des Gedichts, das er auf die Bretterwand der Hütte geschrieben hat, mit dem von Goethe später veröffentlichten Text in allem übereinstimmt, ist fraglich. Die Jagdhütte ist im Jahr 1870 abgebrannt. Damit wurde der Text, den Goethe einst auf die Bretterwand geschrieben hatte, zusammen mit der Hütte ver-

---

4 Vergleiche zu den beschriebenen Ereignissen: Hamburger Ausgabe, Briefe. S. 315. Der größte Teil der hier maßgebenden Briefstelle ist bereits oben zitiert worden.

brannt. Aber auch schon bevor das Haus abgebrannt war, konnte man diesen Text kaum noch lesen. Denn inzwischen waren die Bleistiftzüge verwaschen und mehrfach von Besuchern der Hütte durch Striche und Übermalungen nachgezogen und verunstaltet worden. Eine authentische Abschrift des Textes von der Bretterwand der Hütte existiert nicht. In zwei sehr frühen Abschriften des Gedichts von Herder und Luise von Göchhausen<sup>5</sup> - die wohl nicht von dem Text auf der Bretterwand stammen - erscheinen die beiden Anfangsverse mit dem Wortlaut: „Über allen Gefilden / Ist Ruh“. In Vers 6 steht „Vögel“ statt „Vögelein“, eine bedeutsame und wohl erst später erfolgte Änderung.<sup>6</sup> Sonst aber sind in den beiden Abschriften keine weiteren Abweichungen gegenüber dem späteren Text des Gedichts festzustellen. In der Abschrift eines Briefes an Frau von Stein, die nicht von der Hand Goethes stammt, heißt es in der ersten Zeile, der die beiden Verse 1 und 2 zusammenfasst, „Über alle Gipfeln findest du Ruh“ und in Zeile 6 wie in den anderen überlieferten Abschriften „Vögel“ statt später „Vögelein“. Sonst enthält auch dieser Text vom Wortlaut her keine Abweichung von der späteren gedruckten Fassung.<sup>7</sup>

Goethe veröffentlichte das Gedicht zum ersten Mal 1815 in der Ausgabe seiner „Werke“. Dort steht es, wie bereits erwähnt, unmittelbar hinter „Wandrer's Nachtlid (Der du von dem Himmel bist)“ mit der Überschrift „Ein gleiches“. Auch in jeder weiteren Ausgabe bleiben Position und Überschrift des Gedichts gleich. Dies besagt: beide Gedichte gehören zusammen, sie ergänzen einander. Das erste der beiden Lieder wird darum heute auch häufiger als „Wandrer's Nachtlid I“, das zweite als „Wandrer's Nachtlid II“ bezeichnet. Die Überschrift „Ein gleiches“ ist nicht verständlich, wenn man nicht den inneren und äußeren Zusammenhang mit dem vorangehenden Gedicht kennt. Weil der innere Zusammenhang mit dem ersten „Nachtlid“ Goethes nicht immer von den Interpreten genügend berücksichtigt wurde, hat dies manchmal zu Missdeutungen des Liedes geführt.

Die beiden Abendlieder sind aus der Rolle des müden Wanderers gesprochen. Hier wird die Sehnsucht nach Ruhe dichterisch gestaltet. Im ersten der beiden Lieder, in „Der du von dem Himmel bist“, wird die Sehnsucht nach Ruhe unmittelbar ausgedrückt; in „Über allen Gipfeln ist Ruh“ liegt sie weniger unmittelbar

---

5 Wulff Segebrecht: J. W. Goethe: „Über allen Gipfeln ist Ruh“. S. 17 f.

6 Goethe hat diese Änderung wahrscheinlich aus einer Fassung übernommen, die in einer Veröffentlichung des Gedichts durch August von Kotzebue am 20. Mai 1803 in dessen Zeitschrift „Der Freimütige, oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser“, 1803, Nr. 80, S. 317 stand. Auch dort war statt des wohl ursprünglich von Goethe verwendeten Wortes „Vögel“ das Wort „Vögelein“ abgedruckt. Angabe nach W. Segebrecht a. a. O., S. 21 ff. und 201.

7 W. Segebrecht a. a. O., S. 18 f. Die Verse 1 und 2 erscheinen in der Abschrift bei Frau von Stein als Vers 1, die Verse 3 und 4 als Vers 2.

ausgesprochen dem ganzen Gedicht als sinnprägendes Motiv zugrunde. Des öfteren ist im zweiten Lied diese Sehnsucht nach Ruhe als Erwartung des Todes gedeutet worden - besonders dann, wenn man die näheren Umstände der Entstehung nicht gekannt und das Lied unabhängig vom Zusammenhang mit dem ersten Lied betrachtet hat.<sup>8</sup> In „Wandrer's Nachtlid I“ bleibt die Sehnsucht nach Ruhe und Frieden als Wunsch ohne die ersehnte Erfüllung bestehen; in „Ein gleiches“ findet der müde Wanderer die Ruhe, die er ersehnt hat. Der Bitte:

Süßer Friede.  
Komm, ach komm in meine Brust

in dem ersten der beiden Gedichte entspricht im zweiten die Antwort:

Warte nur, balde  
Ruhest du auch.

Erst als Goethe alt geworden war, erst kurz vor seinem Tod bei seinem letzten Besuch der Jagdhütte am 27. August des Jahres 1831 (einen Tag vor seinem 82. Geburtstag) hat er die Verse „Warte nur, balde / Ruhest du auch“ als Vorahnung seines nun näher rückenden Todes verstanden.<sup>9</sup>

Im Rahmen unserer Betrachtung ist es nicht möglich, die Entstehung jedes der beiden Gedichte „Wandrer's Nachtlid“ und „Ein gleiches“ näher ins Auge zu fassen sowie den Inhalt und die Form dieser beiden Lieder genau zu interpretieren. Wir müssen uns hier mit der Entstehung und Deutung des zweiten Nachtlids begnügen. Dies kann ohne Bedenken geschehen, wenn wir uns dabei die Umstände der Entstehung dieses Gedichts vor Augen führen und die Situation des müden Wanderers berücksichtigen, aus der dieses Gedicht von einem Ich als beobachtender Mensch gesprochen ist, der alles nicht nur gesehen, sondern auch erlebt hat.

In mehreren der Interpretationen des Nachtlides wird zurecht bemerkt, dass dieses Gedicht einen in sich streng gegliederten Aufbau hat. In den beiden ersten Versen, so stellt man dort fest, wird mit dem Wort „Gipfeln“ das Reich der Berge und Gesteine, die Welt der unbelebten Natur, dargestellt: eine Welt, die seit jeher besteht und die ewig währt. Hier herrscht eine Ruhe, die kaum erschüttert werden kann. In den drei Versen, die als nächste folgen, wendet der Dichter sich mit dem Wort „Wipfeln“ zum Reich der Pflanzen hin. Die „Vögelein“ im folgenden Vers 6 weisen auf die Welt der Tiere. Vom Menschen, dem höchsten aller irdischen We-

---

8 Gustav Liebau hat das Gedicht Goethes als Todeserwartung und Verheißung des ewigen Lebens betrachtet. Gustav Liebau: „Über allen Gipfeln ist Ruh!“ . Ein Gedenkblatt zur Erinnerung an Goethe's Aufenthalt in Ilmenau. Ilmenau 1884. S. 27 f.

9 Vergl. die Aufzeichnungen von Johann Christian Mahr, zitiert u. a. in: Julius Voigt: Goethe und Ilmenau. Unter Benutzung zahlreichen unveröffentlichten Materials. Leipzig 1912. S. 292-302 sowie in W. Segebrecht a. a. O., S. 36-39.

sen, wird am Schluss des Liedes gesprochen: auch der Mensch findet, nachdem alles ruht, den von ihm ersehnten Schlaf.

Es ist ohne Zweifel möglich, den Inhalt des Liedes nach dem oben angewandten Gesichtspunkt, dem Aufbau der Natur in höhere und niedere Wesen, zu gliedern. Schon Woldemar Masing in seinem Buch „Über ein Goethe'sches Lied“ stellt fest, dass dem Gedicht eine Systematik der oben genannten Art zugrunde liegt. Er charakterisiert sie als eine Fortentwicklung von der Welt der unorganischen zur organischen Natur und innerhalb dieser Einteilung wiederum von der Welt der Pflanzen zur Welt der Tiere und von dort zum Menschen.<sup>10</sup> Elizabeth M. Wilkinson in ihrem Aufsatz „Goethes lyrische Dichtung“ weist ebenfalls darauf hin, dass in Goethes Gedicht eine „Stufenordnung fortschreitender Entwicklung der Natur“ zu finden ist: die Entwicklung von der unbelebten zur vegetativen und von der vegetativen zur animalischen Natur und schließlich zum Menschen.<sup>11</sup> Eine solche Betrachtung aber berücksichtigt stärker den Naturforscher, wie er vor allem sich später bei Goethe zeigt, als den Menschen Goethe, der das Bild einer Landschaft in der Stille des Abends unmittelbar vor sich sieht und diese Stille innerlich erlebt. Von seiner Deutung des Gedichts her gesehen schreibt E. Wilkinson: „Das Erlebnis des Naturprozesses ist hier, in diesem lyrischen Gedicht, so restlos in die Formen der Sprache selbst eingegangen, dass es uns durch die Anordnung der Worte oder durch eine so feine Nuance wie die Modulation von Gipfel zu Wipfel direkt fühlbar wird“.<sup>12</sup> E. Wilkinson empfindet keinen Widerspruch zwischen dem Inhalt des Gedichts und seiner lyrischen Form, da nach ihrer Auffassung alles erfüllt und nichts erdacht worden ist.

Diesen Widerspruch zwischen den Gedanken und Gefühlen, zwischen dem wissenschaftlich systematischen Aufbau und der lyrischen Form aber glaubt Emil Staiger zu erkennen. Noch in seinen „Grundbegriffe der Poetik“<sup>13</sup> preist er das Nachtlied als „eines der reinsten Beispiele lyrischen Stils“. In seiner Abhandlung „Lyrik und lyrisch“<sup>14</sup> erblickt er hingegen darin, dass Goethe in diesem Gedicht „alle Schichten des Reiches der Natur zur Sprache bringt“ (gemeint sind die unbelebte, vegetative, animalische und die menschliche Natur), auch nichtlyrische Komponenten. „Das klare Nebeneinander“, so schreibt er wenige Zeilen später, „charakterisiert viel eher den epischen Stil, der in der homerischen Parataxe die

---

10 Woldemar Masing: Über ein Goethe'sches Lied. Leipzig 1872. S. 21 f.

11 Elizabeth M. Wilkinson: Goethes lyrische Dichtung. In: Elizabeth M. Wilkinson, Leonhard A. Willoughby: Goethe. Dichter und Denker. Essays. Frankfurt a. Main 1974. S. 18.

12 Ebenda S. 18 f.

13 Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. München dtv 4. Aufl. 1978. S. 11.

14 Emil Staiger: Lyrik und lyrisch. In: Der Deutschunterricht 1952 Heft 2. S. 7-12. Erschienen auch in: Reinhold Grimm (Hrsg.): Zur Lyrikdiskussion. In: Wege der Forschung Bd. 11. Darmstadt 1966. S. 75-82.

reinste Erfüllung gefunden hat. Aber damit nicht genug! ... Also auch dramatische Elemente sind an dem kleinen Gedicht beteiligt“<sup>15</sup>. In seinen folgenden Ausführungen glaubt er erläutern zu müssen, dass auch andere Gedichte von hohem künstlerischem Rang sehr oft nicht reine Lyrik verkörpern, sondern Mischformen darstellen. Auf diese Weise meint er dennoch erklären zu können, dass Goethes Gedicht als ein großes einmaliges Kunstwerk zu gelten hat. Bedarf es aber, muss man sich fragen, solch komplizierter Gedankengänge, um Goethes Gedicht als bedeutendes lyrisches Kunstwerk zu schätzen? Verleiht der systematische Aufbau mit der oben angeführten Ordnung, der nicht nur die Blickrichtung des Dichters, sondern auch die Entwicklung des Lebens auf der Erde beschreibt, dem Gedicht seine innere Geschlossenheit? Verleiht er ihm allein oder aber in der Hauptsache die Einheit des Ganzen? - Eine solche mehr gedankliche als tatsächlich poetische Konstruktion – dies meint Staiger – stört, wenn sie dem Gedicht allein als wesentliches Gliederungsprinzip zugrunde gelegt wird, den Eindruck der Unmittelbarkeit. Es geschieht dies – so sei auch hier in unsrem Beitrag festgestellt – selbst dann, wenn die Natur und das Leben dadurch in ihrer Gesamtheit dargestellt werden soll. Viel eher als für ein so ausgesprochen lyrisches Lied eignet sich dieser Gedankenaufbau für ein Gedicht der Dichtgattung Gedankenlyrik.

Bei einer eingehenderen Betrachtung aber stößt man fast wie von selbst auf einen anderen, viel näher liegenden Gesichtspunkt, von dem aus der Text des Liedes erfasst werden kann und unter dem er sich in einzelne Schritte gliedern lässt. Es geschieht dies, wenn man das Bild der Landschaft berücksichtigt, wie es der Dichter am Abend des 6. September des Jahres 1780 aus der Nähe der Jagdhütte auf dem Kickelhahn gesehen hat. Goethes Blick haftete, als er hinaus in die Landschaft sah, zuerst an den Bergen in der Ferne. Dann senkte sein Auge sich in das Tal unterhalb des Kickelhahns auf die Nadelbäume. Von dort wendeten das Auge und das Gehör sich in die unmittelbare Nähe auf die Bäume, die sich um ihn und über ihm ausbreiteten: er vernahm das Verstummen des Gesangs der Vögel. Am Ende erreichte sein Blick das Innere des eigenen Ichs. Von diesen Beobachtungen und Empfindungen aus betrachtet, erweist sich das Lied als weniger konstruiert, das Dargestellte wird aus einer konkreten Situation gesehen und gehört. Das Empfundene schließt sich zu einem einheitlichen, wirklich geschauten, harmonisch in sich geschlossenem Bild zusammen. Es kommt nicht zu einem Zwiespalt zwischen dem, was der Leser beim Lesen des Gedichts empfindet, und dem, was eine stärker konstruierte Deutung als den Sinn des Gedichts festzustellen glaubt. In diesem Lied nimmt das lyrische Ich in seinem Inneren wirklich wahr, was es sieht und hört, es empfindet das Geschaute und Gehörte wirklich, es reflektiert nicht über das Geschaute. Die vorgetragene Deutung entspricht der Art,

---

15 E. Staiger: Lyrik und lyrisch. a. a. O., S. 8 f. bzw. 77.



wie der Sprecher in diesem Gedicht die Welt in diesem Augenblick wahrnimmt. Er nimmt die Natur und die Gegenstände in der Natur in sich auf, indem er vom Ganzen – das hier nicht ausdrücklich genannt ist – zu dessen Gliedern übergeht und sich dann wieder von den Gliedern zum Ganzen wendet, das hier ebenfalls nicht eigens benannt wird. Im Zusammenhang mit dem, was hier dargestellt wird, geschieht dies in der Art, dass der Dichter Auge und Ohr vom Erleben der Landschaft als einem einheitlichen Ganzen auf einzelne Ausschnitte dieser Landschaft hinlenkt, die für das von ihm Geschauten und Gehörte charakteristisch sind. Dann aber richtet er den Blick auf sich selbst und ordnet sich in das Ganze als Teil des Geschauten und Gehörten ein. Mit der Deutung, die hier vorgetragen wird, soll jedoch nicht behauptet werden, dass eine Sichtweise, die den Blick von der unbelebten zur belebten Natur und dann zum Menschen hin lenkt, für die innere Struktur des Gedichts völlig bedeutungslos geworden ist. Sie ist nicht wertlos für das Verständnis des Liedes. Es soll lediglich festgestellt werden, dass die Sichtweise von E. Wilkinson und anderen nicht das Wesentliche des Gedichts erfasst. Eine Beobachtung, wie sie bei E. Wilkinson zu finden ist, kann als sinnvolle Ergänzung zu dem hier näher Erläuterten hinzutreten. Es gilt festzuhalten, dass allein der Blick und das Gehör, die beide von der Ferne in die Nähe des beobachtenden Ichs und von dort in das Innere des Menschen lenken, dazu führt, dass alles Beobachtete und Erlebte zu einer geschauten und gehörten und zudem auch gefühlten Einheit zusammengefasst wird.<sup>16</sup>

Goethe kannte die Gegend um den Kickelhahn bereits von früher her sehr genau. Schon im Sommer 1776 hatte er mit Bleistift und Tusche für Frau von Stein diese Landschaft bei „aufsteigenden Nebels (!)“ gezeichnet.<sup>17</sup> Obwohl die Landschaft damals von einem tieferen Standpunkt aus gesehen wird, entspricht die Zeichnung weitgehend dem Bild, das Goethe uns in dem hier besprochenen Nachtlied vor Augen führt. Auch in dieser Zeichnung führt der Blick des Betrachters von der Ferne zur Nähe. Der Hinweis Goethes in seinem Brief an Frau von Stein, dass dieses Bild dieselbe Gegend darstellt, die er am 6. September abends vor Augen hatte, ist von den Interpreten des „Nachtliedes“ fast immer übersehen worden. Dies und die starke Berücksichtigung von Goethes Aufsatz

---

16 Diese Deutung des Gedichts, die den Blick von der Ferne in die Nähe und in den Menschen hinein lenkt, wurde von mir bereits in einem Beitrag „Johann Wolfgang von Goethe: Über allen Wipfeln ist Ruh. Neue Aspekte zur Interpretation des Goethe-Gedichtes“ im Jahrbuch 1984/85 des Max-Planck-Gymnasiums Trier. S. 56-71 vertreten.

17 Vergl. hierzu eine Briefstelle an Charlotte von Stein vom 6. September 1780 (Hamburger Ausgabe Briefe Bd. 1, S. 315) und die Zeichnung Goethes in: Corpus der Goethezeichnungen. Bd. 1, Nr. 145. Hrsg. von G. Femmel. Leipzig 1958 oder in: Johann Wolfgang Goethe: Thüringer Zeichnungen. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Bild- und Textauswahl von Dieter Eckhardt und Wolfgang Hecht. Weimar 1982. S. 13.

über den Granit<sup>18</sup> hat zu einer Verschiebung des Blickpunkts weg von der konkreten Situation geführt, und den Blick auf das Leben in der Natur gerichtet, wie es sich im Laufe der Jahrmillionen stufenweise, jedoch auch systematisch geordnet von der unbelebten Welt zur Pflanzen- und Tierwelt und dann zum Menschen hin entwickelt hat.

Im Zusammenhang mit dieser Diskussion ist insbesondere auch der Aufsatz von Heinrich Lausberg „Rhetorik und Dichtung“<sup>19</sup> zu nennen. H. Lausberg erkennt in der Gliederung des Gedichts eine Zusammenfassung der Entwicklung des gesamten Lebens auf dieser Erde. Daneben, und dies ist von größerer Bedeutung, erblickt er innerhalb dieses Liedes auch ein „Hinabsteigen“ oder „Hinabschreiten“ der Ruhe „von den Gipfeln der Berge über die Wipfel der Wälder und den Waldinnenraum zum Selbst des im „du“ (Vers 4 und Vers 8) angesprochenen Dichters.“<sup>20</sup> Aber der Blick in Goethes Gedicht richtet sich nicht, so wie Lausberg glaubt, von oben nach unten, er richtet sich eher von unten nach oben, von den „Gipfeln“ und den „Wipfeln“ unter ihm zu den Vögeln in seiner unmittelbaren Nähe hinauf und dann zu sich selbst. Denn der Kickelhahn ist „der höchste Berg des Reviers“.<sup>21</sup> H. Lausberg ist zu sehr von einem Vergleich mit anderen Dichtungen beeindruckt, in denen Goethe seinen Betrachtungen eine hierarchische Stufung der Natur zugrunde legt. Aus diesem Grund berücksichtigt er den Gesichtspunkt, der den Betrachter von der Ferne zur Nähe und dann in das Innere des Menschen führt, zu wenig, er überinterpretiert bestimmte Zusammenhänge mit den Versen von „Wandlers Nachtlied I“, so dass er schließlich glaubt, auch im zweiten Nachtlied ein Hinabsteigen der Ruhe „vom Himmel zum Menschen“ zu erblicken.<sup>22</sup>

---

18 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 13. Hamburg 2. Aufl. 1958. S. 253-258. Auch Goethe. Gedenkausgabe der Werke Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler (künftig zitiert als: Artemis Gedenkausgabe). Bd. 17. Zürich 1952. S. 478 - 484 u.a.m.

19 Heinrich Lausberg: Rhetorik und Dichtung. In: Der Deutschunterricht, Jahrgang 18, Heft 6, 1966, S. 47-93.

20 Ebenda S. 77 und 82.

21 In der oben zitierten Briefstelle im Brief an Charlotte von Stein vom 6. September 1780 (Hamburger Ausgabe, Briefe Bd. 1. S. 314).

22 H. Lausberg a. a. O., S. 83. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch später Peter Heller in seinem Essay „Gedanken zu einem Gedicht von Goethe“, erschienen in: Peter Heller: Probleme der Zivilisation - Versuche über Goethe, Thomas Mann, Nietzsche und Freud. Bonn 1978. S. 11 ff. Heller erkennt, dass sich in diesem Gedicht Goethes der Blick des Betrachters von der Ferne über die mittelbare und unmittelbare Nähe bis hin zum eigenen Ich erstreckt, er vermischt diese Blickrichtung aber dann doch ähnlich wie Lausberg mit dem Blick vom Himmel zur Erde herab.

Lausberg glaubt außerdem, wie auch einige andere Interpreten, dass in dem Gedicht Goethes die Abendstille bereits der Stille der Nacht gewichen ist. Zur Begründung seiner An-

Gero von Wilpert in seinem „Goethe-Lexikon“ kombiniert verschiedene Auffassungen über den Sinn, der diesem Gedicht zugrunde liegt, wenn er über das Gedicht Goethes schreibt: „Sein [des Gedichts] Blick gleitet von der Ferne zur Nähe, vom Dauernden zum Vergänglichen, vom Ruhigen zum Ruhelosen, von der unbelebten Natur (Gipfel) über Pflanzenwelt (Wipfel) zur Tierwelt (Vögelein) zum Menschen, der in den Rahmen der Naturevolution gestellt wird.“<sup>23</sup> Der Blick von der Ferne in die Nähe bleibt bei Wilpert nur ein Blick unter vielen anderen.

In dem neuen Goethe Handbuch aber wird eine ähnliche Meinung vertreten, wie sie hier dargestellt wird. Dort wird beobachtet, dass der Blick sich aus der Ferne in die unmittelbare Nähe und schließlich von dort auf den Beobachter zu bewegt, dass er von den Bergen in der Ferne über die Wipfel der näher stehenden Bäume bis zu den Bäumen in der unmittelbaren Nähe reicht, in denen die Vögel schweigen, und dass dieser Blick am Ende den Menschen erreicht. Die Zeichnungen Goethes von einem Blickpunkt unter dem Gipfel des Kickelhahns in den Wald unter diesem Blickpunkt und von dort in die Ferne hinein wird in dieser Interpretation des Gedichts nicht erwähnt. Der Verfasser des Artikels legt wenig Wert auf die Beobachtung, dass der Weg des Blickes des Dichters von der unbelebten Natur über die Welt der Pflanzen zur belebten Welt der Vögel sich erstreckt und dann den Menschen als das innerlich unruhigste aller Lebewesen erreicht. Er bezeichnet es als Beigabe, die man „genießen“ kann, wenn die einzelnen Bereiche der Natur innerhalb des Gedichts in der Reihenfolge aufgeführt werden, wie sie sich im Laufe der Erdgeschichte entwickelt haben. Goethe hat damals diese Darstellung der Ereignisse in dieser Reihenfolge wohl nicht beabsichtigt, da er um 1780 in den Naturwissenschaften noch wenig an Kenntnissen gewonnen hatte.<sup>24</sup>

---

sicht beruft er sich auf die Überschrift des Gedichts: „Ein gleiches“. Diese Überschrift weist zwar auf die Überschrift „Wandlers Nachtlied“ des ersten der beiden zusammengehörenden „Nachtlieder“ Goethes hin. Hierbei ist jedoch zu bedenken, dass im Sprachgebrauch der damaligen Zeit ein Gedicht auch „Nachtlied“ genannt werden kann, das sowohl den Abend als auch die Nacht zum Gegenstand hat. Die Überschrift „Nachtlied“ im ersten der beiden Gedichte, die auch für dieses Gedicht eher auf ein Abendlied als das Ende eines Tages als auf ein Nachtlied, ein Lied nach Eintritt der Dunkelheit, hindeutet, kann darum nicht als Beweis dafür herangezogen werden, dass Goethes Gedicht „Ein gleiches (Über allen Gipfeln / Ist Ruh)“ ein Naturbild erst nach dem Einbruch der Nacht beschreibt.

23 Gero von Wilpert: Goethe-Lexikon, Stuttgart 1998. S. 1148 f.

24 Goethe Handbuch. Hrsg. von Bernd Witte u. a. Bd. 1 Gedichte (hrsg. von Regine Otto und Bernd Witte). Stuttgart und Weimar 1996. Ein gleiches. S. 191-194.

Sicherlich hatte Goethe sich um 1780 noch nicht so intensiv mit den Kenntnissen in den Naturwissenschaften befasst wie später. Doch wusste er, dass die Erde mit ihren Bergen, Tälern und Ebenen als erste entstanden war, dass dann auf ihr erst die Pflanzen wuchsen. Erst, als die Pflanzen gewachsen waren, konnten die Tiere leben. Als letztes entstand der Mensch. Dies war um 1780 allgemein bekannt und gehörte zu den gesicherten Erkenntnis-

Zusammen mit der Feststellung, dass der Blick des Beobachters von der Ferne zur Nähe schweift und schließlich zum Menschen und seinen Gefühlen übergeht, zeigt sich, dass nicht nur der Ort näher an den Betrachter heranrückt, sondern auch der Grad der Stille als aktive Ruhe mit der größeren Nähe des Ortes schrittweise zunimmt. Die Feststellung „Ist Ruh“ in Vers 2 drückt etwas über alle Zeiten Dauerndes aus, das jedoch inaktiv bleibt. Das „Ist“ darf in diesem Zusammenhang nicht als die Kopula „ist“, nicht als Ausdruck einer einfachen Gleichsetzung zwischen „Über allen Gipfeln“ und „Ruh“ aufgefasst werden. Das Wort zeigt, dass die Ruhe den alten Bergen als etwas Wesenhaftes eigen ist, dass dieses Wesenhafte ihnen als etwas ganz Urtümliches anhaftet. In einer größeren Nähe, wo der Blick schon schärfer zu werden beginnt, verändert sich das starre Ruhen in den Wipfeln der Bäume zu einer leichten Bewegung. Es zeigt sich, wenn auch nur leise angedeutet, bereits Leben. Das Wort Wipfel weist darauf hin, dass es sich um die Spitzen von Nadelbäumen handelt, die in dieser Höhe (über 800 m) bereits bevorzugt in einer Gemeinschaft wachsen. Die völlige Ruhe der Baumspitzen ist in höheren Berggegenden etwas Seltenes, darum fällt hier dem Betrachtenden auch bereits die sehr geringe Bewegung der Nadelbäume auf. Von dem beobachtenden Ich wird, dass die Vögel schweigen, dass sie still sind oder mit dem Schweigen beginnen, als nächstes gehört. Es ist nicht klar, ob die Stille schon eingetreten ist oder ob die Vögel erst zu schweigen beginnen. Denn das Wort „schweigen“ kann beides bedeuten: es kann inchoativ sein (beginnen zu schweigen bedeuten) oder einen perfektiven Sinn haben (den völligen Zustand des Schweigens bezeichnen). Das Schweigen der Vögel wird nicht mehr wie die Beobachtungen vorher durch das Auge erfahren, es wird durch das Ohr wahrgenommen. Noch stärker als die leichte Bewegung der Baumwipfel wird dieses Schweigen als aktive Ruhe empfunden. Die spätere Änderung des Ausdrucks „Vögel“ in „Vögelein“ ist für das Verständnis des Liedes von nicht geringer Bedeutung, da mit dem Gesang der kleinen Vögel das Ohr ganz in die unmittelbare Nähe des Beobachters gerückt und in die abendliche Stille versetzt wird. Als letztes wendet sich der Dichter mit dem Anruf „du“ der eigenen Person zu. Neben dem Dichter wird hier der Mensch angesprochen, der am Abend die Ruhe sucht. Noch einmal verengt sich der Blick

---

sen der damaligen Zeit. Ähnliches berichtet die Schöpfungsgeschichte des Alten Testaments, an die damals noch viele Menschen als eine feststehende Tatsache glaubten. Doch kann dies nicht als ein Argument dafür gelten, dass diese Struktur dem Gedicht Goethes zugrunde liegt.

Außerdem kommt es, um mit Goethe zu sprechen, nicht darauf an, dass ein Dichter, was er schreibt, in allem zu dichten beabsichtigt hat. Wichtig ist, dass bestimmte Grundgedanken aus dem Gesamtzusammenhang des Gedichteten hervorgehen und vom Leser zu erkennen sind. Denn als schöpferischer Akt geschieht Dichten nicht in allem bewusst, sondern in vielem halb- und sogar unbewusst. Darum enthält jede echte Dichtung mehr an Gehalt und Form, als der Dichter bewusst zu gestalten beabsichtigt hat.

stärker. Er geht vom Großen zum Kleinen, geht vom dem Blick auf die Berge über den Blick auf die Welt der Pflanzen zum Schweigen der Tiere und zum Inneren des Ich. Der Mensch weiß um sein Befinden, strebt willentlich nach Ruhe, er erlebt diese Ruhe bewusst. Subjekt und Prädikat („Ruhest du“), in denen dies zum Ausdruck kommt, stehen in betonter Stellung am Anfang des Schlussverses. Im Gegensatz zu dem „Ist Ruh“ in Vers 2 bezeichnen hier beide, Subjekt und Prädikat, einen Zustand, der durch ein bewusstes Tun herbeigeführt wird. Das „du“ in Vers 4 spricht den Leser individuell an, es spricht aber auch individuell zu sich selbst. Im Gegensatz dazu muss das „du“ im Schlussvers stärker als Anrede an den Menschen ganz allgemein, stärker als Anrede an den Menschen als Person und als Gattung, aber auch stärker als Anrede an den Dichter in eigener Person aufgefasst werden. Mit ihm bekundet das hier sprechende Ich, dass es müde geworden ist, dass es sich nach Ruhe sehnt. Es lässt aber auch den Leser die Sehnsucht des Ich deutlich nach Ruhe nachempfinden. Es hat den Anschein, dass Goethe ein Erlebnis, das er am Abend des 6. September 1780 kurz nach Sonnenuntergang hatte, unmittelbar nach dem Erleben dichterisch nachgestaltet hat.

Da das lyrische Ich dem Leser unmittelbar mitteilt, was es beobachtet, kann es nicht schildern, wie es sich zur Ruhe begibt und einschläft. Als etwas, das mit Gewissheit schon bald eintritt, muss es das Einschlafen in die nahe erwartete Zukunft verlegen, muss es das Einschlafen in Gedanken bereits vorwegnehmen. Dass Goethe tatsächlich schon bald nach Sonnenuntergang kurz eingeschlafen ist, geht aus dem oben genannten Brief an Frau von Stein hervor.<sup>25</sup> Das „Warte nur“ in Vers 7 stellt keine Aufforderung zum Warten dar. Es ist in der Weise zu verstehen, dass das sprechende Ich leicht aufschreckt, sich von seinen Beobachtungen, die sich bisher ganz auf die Natur bezogen haben, in Gedanken auf sich selbst hinlenkt.

Das Gedicht berichtet über Ereignisse, die zu verschiedenen Zeiten stattfinden: sie reichen von der unmittelbar erfassten Gegenwart in die nah erwartete Zukunft. Die Zukunft wird neben dem Anruf „Warte nur“ auch durch das Adverb „balde“ ausgedrückt. Was den Ort betrifft, richtet sich das Geschehen Schritt für Schritt

---

25 Dort heißt es: „Nach 8, - Schlafend hab ich die Provision von Ilmenau erwartet, sie ist angekommen auch der Wein von Weimar, und kein Brief von Ihnen. Aber ein Brief von der schönen Frau ist gekommen mich hier aus dem Schlaf zu wecken. Sie ist lieblich wie man seyn kan (!). Ich wollte sie wären eifersüchtig drauf, und schrieben mir desto fleißiger.“ - Bei der „schönen Frau“, die Goethe einen Brief geschickt hat, handelt es sich um Maria Antonia von Branconi, die wohl schönste Frau in Goethes Leben. Goethe hatte sie auf seiner zweiten Schweizer Reise 1779 aufgesucht. Frau von Branconi erwiderte des Dichters Besuch am 26. und 27. August 1780, also wenige Tage vor Goethes Aufenthalt auf dem Kickelhahn. Goethe empfing die „überschöne“ Branconi im Gartenhaus und führte sie spazieren, fuhr und ging mit ihr nach Tiefurt und zum Schloss Belvedere. Er arrangierte auch am 27. 8. für sie ein Mittagessen im Borkenhäuschen im Ilmpark.

auf die Person des Beobachters hin. Der Ort des Geschehens wird mehr und mehr eingeengt. Er wendet sich von Gipfeln der Berge zu den Wipfeln der Bäume, den Vögeln im Walde und zuletzt zum hier sprechenden Ich. Es ist möglich, die ersten drei der geschilderten Ereignisse als ein einziges Geschehen aufzufassen, das zwar nacheinander beobachtet, aber dann doch zu einem einzigen Ganzen zusammengefasst wird. Dieses Ereignis wird dadurch ergänzt und vervollständigt, dass auch der Mensch sich nach Ruhe sehnt und sich in das Geschehen, wie es innerhalb der Natur sich ereignet, einordnet. Mensch und Natur sind in diesem Gedicht keine unvereinbaren Gegensätze. Wahrscheinlich hat der Dichter die Erlebnisse innerhalb der Natur in dem hier dargestellten Augenblick noch einmal als Ganzheit nachempfunden und den Blick daraufhin auf sich selbst hin gelenkt. Die hier geschilderte Szene ist wahrscheinlich die gleiche wie die, von der Goethe in einem Brief an Frau von Stein schreibt: „Jetzt ist sie [die Gegend] so rein und ruhig, und so uninteressant als eine große schöne Seele wenn sie sich am wohlsten befindet.“<sup>26</sup> Je stärker sich das Leben am Tag bei den einzelnen Wesen erweist, um so intensiver ruht es in der Stille des Abends.

Wenden wir uns nun der Sprache als Mittel des dichterischen Ausdrucks, und hier als erstes dem Satzbau und der Wahl der Wörter zu.

Der Satzbau ist einfach: Den einzelnen Satzgegenständen (dies sind hier die einzelnen Teilbereiche der Natur: die Gipfel der Berge, die Wipfel der Bäume, die Vögel und der Wald sowie der Mensch) wird jeweils eine bestimmte Satzaussage zugeordnet, die als Aussage ein Ruhen enthält. Die sprachliche Formulierung, in der das Ruhen zum Ausdruck kommt, wird stets in der Weise geändert, wie es den einzelnen Gegenständen entspricht. Doch bleibt der Sinn des Wortes „ruhen“ stets der gleiche, er ändert sich kaum: Das „Ist Ruh“ in Vers 2, wird in den Versen 4 und 5 zu „Spürest du / Kaum einen Hauch“. Diese Aussage wiederum wird zu („Die Vögelein) schweigen“ und (sie) „schweigen (im Walde)“ (Vers 6). Das Prädikat „schweigen“ hat im letzten Beispiel psychologisch gesehen zwei Subjekte: „Die Vögelein“ und „im Walde“. Das Schweigen der Vögel und das Schweigen im Walde wird zum „Ruhest du auch“ des Menschen (Vers 8). Die Intensität der Ruhe steigert sich von Mal zu Mal und mündet im Schlaf des Menschen.

Die Sätze sind ohne Konjunktion aneinandergereiht. Nur der letzte Satz wird möglicherweise durch die Konjunktion „auch“ an den vorangehenden Satz angebunden. Eine Beobachtung folgt folgerichtig auf die andere. Alles ordnet sich wie von selbst zu einem in sich geschlossenen Bild. Konjunktionen, die das Beobachtete über den Inhalt der Teilsätze hinaus miteinander verbinden, erübrigen sich.

---

26 Hamburger Ausgabe, Briefe Bd. 1. S. 315.

Die Sätze sind einfach gebaut. Grammatisch bestehen sie aus dem Prädikat, dem Subjekt und aus einer oder mehreren adverbialen Bestimmungen. In dem „Kaum einen Hauch“ besitzt der zweite Satz als einziger grammatisch ein Akkusativobjekt.<sup>27</sup> Dieser Satz ist länger als die anderen Sätze. Mit Ausnahme von Satz drei („Die Vögelein schweigen im Walde“) stehen alle Sätze in der Inversion, dem Prädikat geht stets eine adverbiale Bestimmung voraus. Diese ist stark betont. Alle Sätze mit Ausnahme des dritten (Vers 6) könnten so wie hier in der allgemein üblichen Sprache gesprochen und selbst geschriebenen werden.<sup>28</sup> Auch dies unterstreicht die Schlichtheit der Sprache dieses Gedichts.

Der erste Teil der Satzreihe, der von Vers 1 bis Vers 6 reicht, gliedert sich in den beiden ersten Versen in zwei Teile: in den Ausdruck „Über allen Gipfeln“ (Vers 1) und in die dazugehörige Aussage „Ist Ruh“ (Vers 2). „Über allen Gipfeln“ ist das Subjekt dieses ersten Teilsatzes der Satzreihe, „Ist Ruh“ dessen Prädikat. Der zweite Teil der Satzreihe hat drei Teile: „In allen Wipfeln“ (Vers 3), „Spürest du“ (Vers 4) und „Kaum einen Hauch“ (Vers 5). Nach der Schulgrammatik gliedert dieser Satz sich in das Subjekt „du“, das Prädikat „Spürest“, das Akkusativobjekt „Kaum einen Hauch“ und in die adverbiale Bestimmung „In allen Wipfeln“. Eine solche Gliederung gibt jedoch nicht das wieder, was dieser Satz sinngemäß zum Ausdruck bringt. „In allen Wipfeln“ und „Kaum einen Hauch“ stellen vom Sinn her die wesentliche Aussage dieses zweiten Teilsatzes dar. Der eigentliche Sinn dieses Teilsatzes ist: In allen Wipfeln *ist (existiert)* kaum ein Hauch. In dem „Spürest du“ (spüren“ = erkennen, bemerken) macht sich der beobachtende Dichter bemerkbar, das lyrische Ich, das etwas erblickt. Der dritte Teil der Satzreihe hat ebenfalls drei Satzteile: „Die Vögelein“, „schweigen“ und „im Walde“. Nach der üblichen Grammatik ist der Ausdruck „Die Vögelein“ das Satzsubjekt, das Verb „schweigen“ das Satzprädikat, und „im Walde“ eine adverbiale Bestimmung zu dem Prädikat „schweigen“. Der Ausdruck „im Walde“ kann aber auch als Attribut zu dem Subjekt „Die Vögelein“ verstanden werden.

---

27 Dass hier der Akkusativ steht, ist allerdings nur formal grammatisch der Fall. Was die Aussage des Satzes betrifft, die vom Leser als solche begriffen wird, lautet sie: „In allen Gipfeln (zeigt sich) kein Hauch, dies bemerkst auch du“.

28 Gerade im dritten Satz wäre in der Sprache, wie sie im allgemeinen gebräuchlich ist, die Inversion angebracht. Es würde dann lauten: Im Walde schweigen die Vögel. Dies aber ist von Goethe intuitiv vermieden worden. Denn dadurch, dass keine Inversion vorkommt, gehören in Goethes Gedicht beide Ausdrücke „Die Vögelein“ und „im Walde“ als Aussagen von gleich großer Bedeutung zu dem Prädikat „schweigen“. Der Ausdruck „im Walde“ stellt dem Sinne nach keine adverbiale Bestimmung zu dem Prädikat „schweigen“ dar, sondern hat die Bedeutung eines zweiten psychologischen Subjektes. Nicht nur die Vögel schweigen, auch der Wald ist still, oder es beginnt im Wald still zu werden. Dies wäre bei der Umstellung des Ausdrucks „im Walde“ an den Satzanfang (oder auch hinter das Subjekt „die Vögel“ als Adverb zu diesem Ausdruck) nicht zum Ausdruck gekommen.

Dann hat dieser Satz die Bedeutung: Die Vögel im Walde schweigen. Der Dichter will aber hier zum Ausdruck bringen, dass die Vögel schweigen, dass aber auch der Wald, der den Beobachter in nächster Nähe umgibt, als ganzes ruht (schweigt). Von da her gesehen hat dieser Satz zwei psychologische Subjekte: „Die Vögelin“ und „im Walde“ sowie ein psychologisches Prädikat „schweigen“ bzw. „das schweigen herrscht“, das zu beiden psychologischen Subjekten gehört.<sup>29</sup>

Der Schlusssatz zerfällt in die beiden Aussagen: „Warte nur“ und „balde / Ruhest du auch.“ Das „Warte nur“ ist eine Aufforderung, ein Appell, wie der Imperativ „Warte“ zeigt. Der Appell weist den Leser darauf hin, dass mit dem, was auf diesen Ausdruck folgt, etwas Wichtiges gesagt wird, das sich in naher Zukunft ereignet. In dem „Warte“ spricht das sprechende Ich sich selbst an, es spricht aber auch zum Leser. Das „nur“ als Adverb im Sinne von „doch, getrost“ verstärkt das „Warte“ und lenkt das Augenmerk auf dieses Wort und seinen Sinn.<sup>30</sup> Die wichtigste Aussage dieses Satzes, obwohl sie grammatisch lediglich eine Ergänzung zu der Aufforderung „Warte nur“ darstellt, aber ist sinngemäß: „balde / Ruhest du auch“. Hier ist nach der Schulgrammatik das „du“ das Subjekt des Satzes, ist Ruhest“ das Prädikat und „balde“ ein Adverb der Zeit. Das „auch“ gehört in diesem Fall entweder als Adverb zu dem Subjekt „du“ oder zu dem Prädikat „Ruhest“, oder es bindet den Schlusssatz an das vorher in den Versen 1 bis 6 Gesagte an. Innerhalb der funktionalen Grammatik, d. i. unter dem Aspekt der eigentlichen Aussage dieses Satzes, ist das „du“ (der Dichter, der Mensch) ebenfalls Satzsubjekt. Das Prädikat des Satzes aber lautet „balde / Ruhest“. Zwar ist das „balde“ grammatisch ein Adverb, es gehört sinngemäß aber zu dem Prädikat „Ruhest“, verschmilzt gleichsam mit ihm und drückt zusammen mit ihm die bald eintretende Zukunft, den ersehnten Schlaf aus. Das „balde / Ruhest“ steht anstelle der grammatischen Form des Futurs: Du wirst (bald) ruhen. Das „du“ ist innerhalb der funktionalen Grammatik psychologisches Subjekt, das „balde / Ruhest“ psychologisches Prädikat.

In diesem Gedicht wird sachlich berichtet, das Ich enthält sich der persönlichen Gefühle. Das „Spürest du“ in Vers 4 meint „du nimmst wahr, du beobachtest“. Es

---

29 Das „psychologische Prädikat“ wird oft auch „Rhema“, das „psychologische Subjekt“ auch oft „Thema“ genannt.

Das Wort „schweigen“ kann hier zweierlei bedeuten: *es herrscht das Schweigen* oder *das Schweigen beginnt*.

In der meisterhaften Vertonung dieses Liedes von Franz Schubert wird das Wort „schweigen“ wiederholt. Dort heißt es: Die Vögel schweigen, schweigen im Walde. Dadurch wird hervorgehoben, dass nun die Vögel schweigen, dass nun aber auch im Wald Stille herrscht.

30 H. Lausberg a. a. O., S. 88 meint, dass das „nur“ hier eine Bedeutung besitzt, die „die Eigenleistung des Menschen auf ein passives Minimum“ einschränkt.



drückt eine Feststellung aus, auch wenn ein inneres Gefühl dabei mitschwingt. Auch dass der von den Strapazen des Tages ermüdete Wanderer sich zur Ruhe be-  
gibt (Vers 7), wird fast objektiv, fast emotionslos als ein Geschehen berichtet, das  
sich wie von selbst ereignet. Nach dem Vorbild der Natur wird auch das Ruhen  
des Menschen zu einem natürlichen Vorgang. Die Ruhe, die das Bild der Land-  
schaft ausstrahlt, und das Empfinden des berichtenden Ich verschmelzen zu einer  
Einheit. Nur leise klingt in dem „Warte nur“ das Gefühl der Sehnsucht nach Ruhe  
als ein persönliches Empfinden mit an.

So einfach wie der Satzbau ist auch die Wortwahl. Das Gedicht beschreibt eine  
augenblickliche, konkret geschaute Situation. Nirgendwo erscheint ein Wort von  
abstrakter Bedeutung. Der Ausdruck „Vögelein“ wirkt anheimelnd. Neben dem,  
dass mit ihm die kleineren Vögel bezeichnet werden, erinnert er mit der Verklei-  
nerung auch an die Sprache des Volksliedes. An keiner Stelle des Gedichts kom-  
men Wörter oder Ausdrücke vor, die Metaphern oder Vergleiche enthalten. Den-  
noch wirkt dieses Gedicht als Ganzes symbolhaft. Hauptsächlich Substantive,  
Verben und Präpositionen bestimmen die Wortwahl. In den ersten Versen, den  
Versen 1 bis 5, besitzen die Substantive eine besondere Bedeutung. Weniger  
bedeutungsvoll hingegen sind in ihrer verbalen Wirkung die Verben. Dies kommt  
daher, weil die einzelnen Bereiche der Natur und mit ihnen der Mensch mit der  
Hilfe der Substantive treffend gekennzeichnet werden, weil deren Ruhe als  
wesenhafter Zustand empfunden und als ein in sich ruhendes Bild erblickt wird  
(als Wortart drücken Substantive stärker das Wesenhafte einer Sache aus). Die  
Substantive begleiten keine Adjektivattribute. Sie sind hier unnötig. Das Prädikat  
„Spürest du“ richtet sich, wie schon vorher bemerkt, an den Betrachter, der beob-  
achtet, nicht auf das, was als Bild erscheint. In Vers 6 gewinnt das Wort „schwei-  
gen“ zum ersten Mal als Verb an Bedeutung. Es drückt einen vollendeten Zustand  
(das Stillsein der Vögel) oder den Beginn einer Handlung (das Verstummen der  
Vögel) aus. Das Schweigen der Vögel ist eine aktive Tätigkeit. Hier erscheint das  
Verb im Vergleich mit den Substantiven als gleichbedeutend. In den beiden letz-  
ten Versen fehlen die Substantive, das Subjekt des Satzes ist hier das Pronomen  
„du“. Mit dem „Ruhest (du)“ dominiert als Wortart eindeutig das Verb: das Ruhen  
des Menschen, die Tatsache, dass der Mensch sich zur Ruhe legt, wird zu einem  
bewussten Tun, das willentlich geschieht. Als Verb steht das „Ruhest (du)“ in  
einem Gegensatz zu dem Substantiv „Ruh“ in Vers 2. In den beiden letzten Ver-  
sen wird das Erleben eines Zustandes mit einem aktiven Handeln vereint. Adver-  
biale Bestimmungen treten zu den Prädikaten hinzu. Präpositionen leiten die  
adverbialen Bestimmungen ein. Die beiden „allen“ in „über allen Gipfeln“ und in  
„In allen Wipfeln“ sind Indefinitpronomen, die das Ausmaß der erblickten Gipfel  
und die Menge der geschauten Wipfel angeben. Adjektivattribute fehlen ganz. Es  
werden keine Attribute, Adjektiv- und Genitivattribute benötigt, die eine genaue  
Beschreibung von besonderen Eigenheiten der hier genannten Substantive wie-

dergeben. Es wird nur allgemein von den Wipfeln der Berge, den Gipfeln der Bäume und von den nicht mehr singenden Vögeln und dem Wald, der das berichtende Ich ganz umgibt, berichtet. Nähere Einzelheiten innerhalb der Darstellung der Zustände, wie sie hier in der Natur sichtbar werden, sind überflüssig, sie würden das einfache, ganz in sich ruhende Bild der abendlichen Stille stören. Das „Kaum“ in „Spürest du / Kaum einen Hauch“ in Vers 5 ist ein Adverb. Innerhalb dieses Ausdrucks hat das „Kaum einen“ die Bedeutung eines abgeschwächten „keinen“, meint „fast keinen“. Man kann das „Kaum“ aber auch als Adverb zu dem Prädikat „Spürest du“ auffassen. Doch ist dies weniger sinnvoll, da dieses Wort im gleichen Vers wie der dazu gehörende Ausdruck „einen Hauch“ steht. Genitivattribute, den Substantiven beigeordnet, fehlen wie bereits erwähnt, ganz. Der Dichter beschränkt sich, dies zeigt hier auch die Wortwahl deutlich, auf Wesentliches. Für Wörter und Ausdrücke, die nur ausschmücken, ist in diesem Gedicht kein Platz.

Dem Ziel, das Gedicht in verschiedene Gedankenschritte zu gliedern und gleichzeitig die Teile miteinander zu verknüpfen, dazu dient neben dem Satzbau auch der Reim. In der ersten Hälfte der Strophe kommt der Reim als Kreuzreim vor: a b a b; in der zweiten Hälfte erscheint er als umarmender Reim: c d d c. (Vergl. hierzu Abbildung 2.) Der erste Teilsatz, der die beiden Verse am Anfang des Gedichts umfasst, bildet sowohl vom Inhalt als auch vom Rhythmus her gesehen eine Einheit. Nach Vers 2 liegt rhythmisch durch den Satzbau, aber auch durch den Bau der Strophe und den Reim bedingt, ein stärkerer Einschnitt. Der zweite Teilsatz reicht von Vers 3 bis zum Ende von Vers 5. Die Verse 3 und 4 reimen auf die Verse 1 und 2. Dadurch werden die Aussagen von Satz 1 mit den Aussagen von Satz 2 verknüpft. Da der zweite Satz über das Ende von Vers 4, d. h. über das Ende des Kreuzreims hinaus, in den ersten Vers des umfassenden Reims hineinreicht (a b a b > c ...), werden die Aussagen in der zweiten Hälfte der Strophe mit den Aussagen in der ersten Hälfte vom Reim her, aber auch rhythmisch und vom Satzinhalt her verknüpft. Die Aussage „Kaum einen Hauch“, die inhaltlich zu der Aussage „In allen Wipfeln“ gehört, wird hinausgezögert. Sie erscheint in Vers 5, da das „Spürest du“ in Vers 4 eingeschoben ist und den Zusammenhang der beiden wesentlichen Aussagen des Satzes in den Versen 3 und 5 unterbricht. Infolge der stärkeren Enjambements am Ende von Vers 3 und Vers 4 ist der Rhythmus der Verse 3 bis 5 belebter als in den beiden Versen vorher. Dies entspricht der höheren Lebensstufe der Bäume als Angehörige des Pflanzenreichs gegen über den sich weit ausdehnenden unbelebten Bergen, es entspricht auch der größeren Nähe des Ortes zum beobachtenden Ich. Der zweite Teilsatz schließt, ohne dass der Vers 5 mit den vorangehenden Versen reimt, er endet vom Reim her gesehen im Leeren. Am Ende von Vers 5 liegt, wie nach Vers 2, rhythmisch ein Einschnitt. Für einen Augenblick hält der Leser in seiner

Betrachtung inne: es folgt eine neue Beobachtung, eine Beobachtung anderer Art. Die längere Pause nach Vers 5 wird durch einen Strichpunkt angezeigt.

Vers 6 folgt ohne eine rhythmische und syntaktische Bindung zu Vers 5. Als einziger enthält dieser Vers einen grammatisch wie inhaltlich in sich abgeschlossenen Satz: Satz und Vers bilden eine in sich geschlossene Einheit. Auch dadurch, dass er innerhalb des Gedichts der längste aller Verse ist, erhält Vers 5 größere Aufmerksamkeit. Da der Rhythmus in diesem Vers langsam ansteigt und zum Ende hin ebenso langsam abfällt, klingen Satz und Vers rhythmisch in sich ausgewogen. Weil der Vers lang ist und der Satz ganz in sich ruht, verlangsamt sich das rhythmische Fließen. Das leichte Vorwärtsdrängen, das in den drei vorhergehenden Versen, den Versen 3 - 5, zu spüren war, ebbt ab. Dem gemäßigten Accelerando in Teilsatz 2 folgt ein verzögerndes Ritardando in Teilsatz 3, das zur Besinnung einlädt. Vor dem Schluss des Gedichts, der abschließend die wichtigste Aussage dieses Nachtlieds enthält, wird der Fluss des Rhythmus noch einmal kurz angehalten. Am Ende von Vers 5 liegt eine längere Pause, auch durch einen Punkt am Satzende gekennzeichnet.

Die Kadenz des siebten Verses antwortet mit ihrem Reim auf die Kadenz von Vers 6: es reimt „Walde“ - „balde“. Dadurch schließen sich die beiden Schlussverse eng an das vorher in Vers 6 Gesagte an. Zudem antwortet die Kadenz des Schlussverses auf die Kadenz von Vers 5: der letzte Vers des Gedichts, Vers 8, reimt auf den Schluss des zweiten Teilsatzes, reimt auf Vers 5. Damit teilt sich das Gedicht vom Inhalt des Gesagten und vom Satzbau her nicht in zwei gleich lange Hälften. Syntaktisch gliedert das Gedicht sich in die Verse 1 und 2, die Verse 3, 4 und 5, in Vers 5 und in die Verse 7 und 8. Das in den Versen 3 bis 5 Gesagte reicht von den Reimen her gesehen bis in den zweiten Teil der Strophe, es reicht bis in den umfassenden Reim c d d c hinein. Das Enjambement zwischen Vers 4 und Vers 5 ist stark, es überspringt die Strophenhälfte und schweißt die beiden Teile des Gedichts, wie sie vom Satzbau und vom Rhythmus her sich unterteilen, zu einer in sich geschlossenen Einheit zusammen. Das Gedicht wird auf diese Weise zu einem einheitlichen, in sich geschlossenen Ganzen.

In dieser Strophe verbinden sich zwei Reimformen: der Kreuzreim und der umarmende Reim. Auch dies macht den besonderen Reiz dieses kleinen Dichtkunstwerkes aus. Alles wirkt so ungezwungen, so natürlich. Wie wichtig es für die dichterische Aussage ist, dass der Reim „Hauch“ - „auch“ so lange hinausgezögert wird, zeigt sich, wenn man die Reime umstellt und den umarmenden Reim der zweiten Halbstrophe zu einem Kreuzreim umformt:

Über allen Gipfeln	Kaum einen Hauch;	<i>Kaum einen Hauch;</i>
Ist Ruh,	Die Vögelein schweigen im	<i>Die Vögelein schweigen im</i>
In allen Wipfeln	Warte nur, balde [Walde.	<i>Warte nur, auch [Walde.</i>
Spürest du	Ruhest du auch	<i>Du ruh(e)st balde.</i>

Die Pausen in den Versen 7 und 8 sind bei dieser Änderung andere geworden. Damit jedoch ändert sich auch der Rhythmus. Es fehlt den zwei Schlussversen die majestätische Ruhe, die von den beiden letzten Versen des Gedichts von Goethe ausstrahlt. Zwar wird mit den Worten das gleiche wie in den Versen Goethes ausgesagt, das Gesagte klingt jedoch sachlicher, es enthält kaum noch Emotionen. Das „auch“ schließt das, was darauf folgt, schneller an das „Warte nur“ an. In dieser Fassung zieht das „auch“ als Reimwort auf „Hauch“ lediglich einen abgeschwächten Akzent auf sich. Am Ende von Vers 7 kommt es nicht zu einem rhythmischen Stau. Fast ohne Pause gleitet Vers 7 in Vers 8.

Die Ruhe in den Versen in der Fassung von Goethe hängt vor allem von den Pausen und vom Wechsel des Rhythmus ab. Längere Pausen liegen nach den Versen 2, 3, 4, 5 und 6. Die Verse 1 und 2 sind durch ein Enjambement eng miteinander verbunden. Die Verse gehen gefugt ineinander über, es kommt zu keiner längeren Pause. Die Pausen nach den Versen 3 und 4 werden weniger deutlich hervorgehoben als die Pausen nach den Versen 5 und 6; hier sind die Einschnitte weniger stark. Im Vers 7 folgt dem ermahnenen „Warte nur“ mitten im Vers eine ausgedehnte Pause. Diese Pause teilt den Vers rhythmisch in zwei Teile. Für einen Augenblick wird die Sprache eindringlich. Der Mensch wird ermahnt, sich ebenfalls dem Ruhen in der Natur anzuschließen. Mit dem darauf folgenden „balde“ setzt die Stimme erneut an. Nach einem deutlich spürbaren Stau am Ende von Vers 7 leitet ein starkes Enjambement zum letzten Vers des Liedes über. Mit dem „du auch“, den zwei letzten Worten des Gedichts, endet jede Unruhe, jede Ungeduld. Voll innerer Ruhe klingt das Gedicht aus.

Über die Länge und die Art der Pausen vermögen auch die Satzzeichen Auskunft zu geben. Am Ende von Vers 2 steht ein Komma, die Pause, die dadurch angezeigt wird, ist kürzer als die Pause nach Vers 5. Nach Vers 2 schweift der Blick des beobachtenden Ich ohne eine längere Unterbrechung von der Ferne, dem Anblick der Berge, in die nähere Umgebung zu den Bäumen. Die Pause nach Vers 5 ist länger, dies zeigt der Strichpunkt am Ende von Vers 5 an. Die Art, wie der Beobachtende die Ruhe in der Natur spürt, ändert sich in Vers 6: das Schweigen der Vögel ist von einer anderen Art, es wird gehört, wird nicht mehr gesehen. Noch stärker ist das in den beiden Schlussversen Gesagte von Vers 6 getrennt. Nach Vers 6 steht ein Punkt, der als Satzzeichen stärker als das Komma nach Vers 2 und der Strichpunkt nach Vers 5 das Folgende vom Vorangehenden trennt. Am Ende von Vers 6 kommt es zu einer starken Besinnung: in den zwei Schlussversen richtet das beobachtende Ich den Blick auf sich selbst. Nach dem „Warte nur“ steht mitten im Vers 7 ein Komma; hier hätte man auch statt des Kommas ein Ausrufezeichen setzen können. Dies hätte den Anruf innezuhalten und den Blick des Sprechers und der Leser auf das eigene Ich zu lenken noch stärker betont. Diese Pause, die hier durch das Komma angezeigt wird, markiert einen starken Einschnitt, der zu einer inneren Besinnung aufruft.

Über die Versformen und die Verstakte in diesem Gedicht ist bisher Treffendes, allerdings auch oft weniger Sinnvolles geschrieben worden. Wulf Segebrecht hat einen guten Überblick über die verschiedenen Beiträge gegeben, die versucht haben, den recht komplizierten Rhythmus des Gedichts zu erschließen.<sup>31</sup> Am Schluss seiner Betrachtung stellt er als ein zusammenfassendes Ergebnis fest, „dass sich das Gedicht auf die herkömmlichen Regeln und Kriterien der Metrik nicht festlegen lässt, dass es aber gleichzeitig die 'Erinnerung' an solche Regeln und Kriterien wachhält“.<sup>32</sup> Ähnliches hat auch Woldemar Masing bereits 1872 in seinem Buch „Über ein Goethe'sches Lied“ geäußert.<sup>33</sup>

Die Verse des Liedes besitzen eine unterschiedliche Länge, sie bestehen aus recht unterschiedlichen Verstakten. Doch es kommt nicht zu freien Rhythmen, die Zahl der Senkungen übersteigt niemals die Zahl zwei. Die in dem Gedicht verwendeten Takte kommen alle in der seit dem 17. Jahrhundert bekannten deutschen Dichtung vor, wenn auch nicht wie hier in einem einzigen Gedicht und dem hier verwendeten Zusammenhang.

Der erste Vers besteht aus drei Trochäen, er besitzt wie die meisten Verse keinen Auftakt. Mit ihrer deutlichen Betonung auf der ersten Silbe ordnen sich die drei zweisilbigen Wörter gut in das trochäische Versschema ein. Vers 1 geht gefugt in Vers 2 über: auf eine Senkung am Ende von Vers 1 folgt am Anfang von Vers 2 eine Hebung. Der zweite Vers besteht aus zwei stark betonten Silben. Auch das „Ist“ zieht eine starke Betonung auf sich: es entsteht ein Spondeus, beide Wörter sind einsilbig. Das „Ist“ hat hier die Bedeutung von „herrscht, waltet“. (Diesen Vers kann man allerdings auch als einen Jambus mit einer unbetonten und betonten Silbe lesen; dann aber wird das „ist“, das mit seinem Wortinhalt nicht unbedeutend ist, weniger stark betont.) Vers 3 besitzt in dem einsilbigen „In“ einen Auftakt. Da Vers 2 mit einer Hebung endet und am Anfang von Vers 3 ein Auftakt steht, geht auch Vers 2 trotz einer kleineren Pause nach Vers 2 gefugt in Vers 3 über. Die beiden zweisilbigen Wörter, die auf den Auftakt folgen, sind wie im ersten Vers Trochäen. In Vers 4 besitzt das „Spürest du“ keinen Auftakt. Nahtlos schließt sich dieser Vers an die weibliche Endung des vorangehenden Verses, schließt er sich an das Ende des Wortes „Wipfeln“ an. Das Versmaß von Vers 4 ist der Kretikus: Länge, Kürze, Länge (x' x x'). Der Rhythmus strömt, er drängt vorwärts, die Bewegung kommt am Ende des Verses nicht zum Stillstand, obwohl die Reimbindung des Kreuzreims mit Vers 4 endet und Vers 4 ungefugt in den Vers 5 übergeht. So entsteht nach der Hebung am Versende im Rhythmus ein leichtes Stocken, über das der Rhythmus jedoch hinweggleitet. Mit Vers 5 än-

---

31 W. Segebrecht a. a. O., S. 85-91.

32 W. Segebrecht a. a. O., S. 89.

33 W. Masing a. a. O., S. 26 f.

dert sich noch einmal die Versform: Vers 5 besteht aus einem Choriambus.<sup>34</sup> In ihm sind zwischen die beiden Hebungen am Anfang und Ende des Verses zwei Senkungen eingebettet. Zwei einsilbige Wörter am Anfang und Ende des Verses umschließen in der Mitte ein unbetontes zweisilbiges Wort, den Artikel „einen“. Ein solcher Vers eignet sich dazu, das Vorwärtsströmen des steigend - fallenden Rhythmus der Verse 3 und 4 elastisch in einem rhythmisch bogenförmig nach unten gewölbten Spannungsbogen aufzufangen. Mit dem Vers 5 endet das Vorwärtsströmen des Rhythmus. Den folgenden Vers 6 kann man von den Takten her in der Weise auffassen, dass er sich aus zwei Daktylen zusammensetzt. Diesen zwei Daktylen geht ein einsilbiger Auftakt voraus, am Ende des Verses steht eine weibliche Kadenz. Dies entspricht jedoch nicht dem eigentlichen Rhythmus des Verses. Gliedert man Vers 6 rhythmisch und berücksichtigt die einzelnen Satzglieder, dann kommt es zu folgender rhythmischen Gruppierung: Einem Daktylus mit Auftakt („Die Vögelein“) folgt ein Trochäus („schweigen“), daran reiht sich ein Amphibrachys („im Walde“): Senkung, Hebung, Senkung (x x' x) folgen aufeinander. Die kaum merklichen Pausen vor und hinter dem Wort „schweigen“ bewirken, dass das „schweigen“ nachdrücklich betont wird. Das Wort „schweigen“ ist Prädikat zu dem davor stehenden Satzsubjekt „Die Vögelein“, es ist aber auch ein Prädikat zu der adverbialen Bestimmung „im Walde“, denn auch im Wald ist es still. Mit seinem veränderten, stark gedämpften Ton – dies nicht zuletzt auch durch den Rhythmus bedingt – drückt Vers 6 das Schweigen der Vögel, damit aber auch die Stille im Wald aus. Auch der Mensch kommt bald zur Ruhe. Das „Warte nur“ am Beginn von Vers 7 kann man als Daktylus lesen (x' x x), dem in dem Wort „balde“ ein Trochäus (x' x) folgt. Das „Warte nur“ kann jedoch auch als Kretikus (= Amphimacer) aufgefasst (x' x x'), das „balde“ klingend mit einem Nebenton auf der zweiten Silbe gesprochen werden (x' x'). Sinnvoller ist die zweite Art der Betonung. Auf diese Weise wird die Aufmerksamkeit des Lesers stärker auf das hingelenkt, was am Ende von Vers 7 und in Vers 8 auf das „Warte nur“ folgt. Möglich ist allerdings auch, in dem „Warte nur“ zwei Trochäen zu erkennen. In diesem Fall fällt die so entstehende Senkung des zweiten Taktes in eine Pause. Der Einschnitt zwischen dem „Warte nur“ und dem „balde“ ist dann groß. Der Vers wird dadurch deutlich in zwei Kola geteilt. Das rhythmische Vorwärtsströmen, das in Vers 7 beginnt, endet im Schlussvers; dieser besteht wie vorher Vers 5 aus einem Choriambus: Hebung, Senkung, Senkung, Hebung (x' x x x'). Wie in Vers 5 wird hier das Strömen des Rhythmus in einer nach unten tendierenden Gegenbewegung aufgefangen: die Stimme senkt sich zuerst und hebt sich dann. Es ist bei diesem Vers aber auch möglich, das „du“ stärker und das

---

34 Leopold Liegler entdeckte in seiner Analyse des Rhythmus in Goethes „Wandrer's Nachtlid“ den Choriambus als „Baustein der Struktureinheit“. Siehe: Leopold Liegler: Goethes „Wandrer's Nachtlid“, eine Analyse. In: Literarische Welt (Wien) 1, 1946/47. S. 294 ff.

„auch“ gleich stark oder das „du“ stark und das „auch“ schwächer zu betonen. Dann besteht dieser Vers entweder aus einem Trochäus und einem Spondeus oder aus zwei Trochäen.

Alle Verse des Gedichts gehen gefugt ineinander über. Endet der Vers männlich, dann hat der folgende Vers einen Auftakt, endet er weiblich, dann fehlt im darauf folgenden Vers die unbetonte erste Silbe. Die einzige Ausnahme hiervon bildet, wie schon erwähnt, Vers 5. Hier folgen am Ende von Vers 4 und am Anfang von Vers 5 zwei Hebungen aufeinander; der Übergang der beiden Verse ist ungefugt. Infolgedessen wird das „Kaum einen Hauch“ als Ausdruck hervorgehoben, die atemlose Stille durch das Anhalten des Atems betont.

Die Angabe der oben näher beschriebenen Takte ist nur ein Hilfsmittel, um den Rhythmus der Verse grob darzustellen. Der Rhythmus der Verse passt sich jeweils der Aussage der Sätze, der Satzteile und sogar der einzelnen Wörter an. Er ist flexibel und ändert sich. Doch trotz der unterschiedlichen Takte und trotz der Unterschiede, die die betreffenden Ausdrücke beinhalten, schließt sich das Dargestellte zu einem in sich geschlossenen, einheitlichen Ganzen zusammen. Der Rhythmus bringt Ruhe und zugleich Leben in das hier als fast unbeweglich sich zeigende Bild der Natur, er ahmt die Gefühle des Wanderers nach, der sich nach baldiger Ruhe sehnt. In Vers 1 steigt der Rhythmus, in Vers 2 fällt er steil ab. Erneut steigt der Rhythmus in den Versen 3 und 4 an. Vers 4 wirkt wie zwischen Vers 3 und Vers 5 eingefügt. Das in Vers 4 Gesagte bezieht sich auf das hier sprechende Ich und klingt gefühlsinnig. Das Steigen des Rhythmus in den Versen 2 und 3 wird in Vers 5 in einer rhythmischen Gegenbewegung, einem, was die Tonstärke anbetrifft, nach unten sich ausbuchtenden Spannungsbogen aufgefangen. Der Spannungsbogen hat, was die Höhe und die Stärke des Tons betrifft, in dem „kaum“ am Anfang des Verses einen Höhepunkt, erreicht in dem unbetonten „einen“ seinen Tiefpunkt, steigt aber am Ende des Verses in dem Wort „Hauch“ wieder an. Mit Vers 5 kommt das Vorwärtsströmen des Rhythmus vorläufig zum Stillstand. In Vers 6 ändert sich der Rhythmus erneut. Er steigt und fällt in einem weit und gleichmäßig auf- und abschwingenden, sich symmetrisch wölbenden Spannungsbogen. Die wichtigste Aussage des Verses, das Wort „schweigen“, steht in der Mitte des Verses. Um dieses Wort lagern sich die beiden Ausdrücke „Die Vögelein“ und „im Walde“. Die beiden Schlussverse gliedern sich in zwei ungleich lange Teile: das „Warte nur“ und das „balde / Ruhest du auch“. Ihre Länge ist durch den Rhythmus und durch den Satzbau bestimmt. Denn das Ende des ersten und der Anfang des zweiten dieser Teilsätze fallen nicht wie in den Sätzen vorher mit dem Anfang und dem Ende von Versen zusammen. Im ersten, sehr kurzen Teilsatz, dem „Warte nur“, fällt der Rhythmus, im zweiten der beiden Teilsätze steigt er auf dem „balde“ am Ende von Vers 7 kurz an, geht dann in Vers 8 innerhalb eines Chorjambus in eine Bewegung des Auf, des Ab und wiederum des Auf über, die dem Rhythmus in Vers 5 ähnlich ist. Oder er fällt gestuft als Tro-

chäus ab, indem das „du“ nach dem „Ruhest“ als Hebung gelesen und stärker betont, das „auch“ jedoch schwächer akzentuiert wird.

Auch was den Rhythmus betrifft, erweist sich dieses Gedicht als ein kleines Kunstwerk. Der Rhythmus ist vielgestaltig. Doch trotz seiner Vielgestalt verbindet der Rhythmus der Verse sich mit dem Inhalt des Ausgesagten zu einem in sich geschlossenen Ganzen. Stets passt sich der Rhythmus an das, was die Wörter inhaltlich aussagen, treffsicher an. Gehalt und Gestalt bilden hier eine Einheit, wie sie sonst innerhalb der Dichtung selten anzutreffen ist. Der Reichtum an Rhythmen wird durch die Einheitlichkeit des behandelten Themas (einheitliches Bild der Natur, in das sich der Mensch harmonisch einpasst), aber auch durch die geringe Zahl der verwendeten Wortformen (siehe oben), kompensiert. Auch die geringe Anzahl von Wortformen bewirkt Einheitlichkeit. So kommt trotz der Vielfältigkeit im Rhythmus ein einheitliches und in sich übereinstimmendes Bild zustande.

Beachtenswertes zur Bedeutung der Laute findet sich bei Woldemar Masing<sup>35</sup> und Gerhard Burkholz<sup>36</sup>. Bedeutsame Hinweise zur Deutung der Laute gibt auch Ingrid Winter<sup>37</sup>. Bis zur Erfassung der Bedeutung der Laute und Lautfolgen in ihrer einheitlichen Gesamtheit jedoch sind auch diese Autoren nicht vorgedrungen. Es bleibt mehr oder weniger bei recht interessanten Einzelbeobachtungen, die manches Schöne und auch für die Aussage des Gedichts Bedeutsame erhellen. W. Segebrecht, der in seinem Buch auch hier über die Ergebnisse der Forschung bis 1980 berichtet und die bis dahin gefundenen Ergebnisse zusammenfasst, glaubt, dass die einzelnen Interpreten in die Deutung der Laute nur hineinlegen, was sie bereits vorher entdeckt zu haben glauben.<sup>38</sup> Wichtiger als das Aufzeigen und Deuten der Einzelercheinungen bei den Lauten ist bei diesem Gedicht der Nachweis und die Deutung der verschiedenen Vokalreihen sowie die Deutung der Häufigkeit des Vorkommens einzelner Konsonanten und Konsonantengruppen.

In den Versen 1 und 2 taucht die Vokalreihe *ü – e – a – e – i – e – i – u* auf. (Zur Unterscheidung der Hebungen von den Senkungen sind die Hebungen durch Kursivdruck gekennzeichnet). An einigen Stellen leicht variiert wird die Vokalreihe *i – a – e – i – e – ü – e – u* in den Versen 3 und 4 noch einmal wiederholt. Die Folge der Vokale in den Versen 3 und 4 mündet in Vers 5 in die Vokalfolge *au – ei – e – au*. Die weithin sich ausbreitende Ruhe, die über den weiter entfernten

---

35 Ebenda. S. 27 ff.

36 Gerhard Burkholz: Eine sprachvergleichende Gedichtbehandlung: Paul Verlaine „La lune blanche“, Richard Dehmel: „Helle Nacht“, Joh. Wolfgang Goethe: „Wanderers Nachtlid“. In: Die neueren Sprachen. N. F. 5 (1956). S. 137.

37 Ingrid Winter: Fulfilled moment and infinite progress: Goethe's „Wanderers Nachtlid II“ and Rilke's „Der Schwan“. In: The Germanic Review 57 (1982). S. 129-137.

38 W. Segebrecht a. a. O. S. 85 oben.



Bergen liegt (Verse 1 und 2), kommt durch die Wiederholung der ähnlichen Vokalreihe in der Ruhe der näher gelegenen Bäume lautlich noch einmal zur Wirkung (Verse 3, 4 und 5). Das Wort „allen“ erscheint in Vers 1 und in Vers 3 an der gleichen Stelle und ist somit stark betont. In dem „allen“ vor den Reimwörtern „Gipfeln“ und „Wipfeln“ klingen die Verse 1 und 3 gleich, was den Gleichklang und dessen Wirkung in den Versen 1 und 3 verstärkt. Mit dem ähnlichen Gleichklang der Vokalreihen der Verse 1 und 2 mit der Vokalreihe der Verse 3 und 4<sup>39</sup> wird hervorgehoben, dass die gleiche Abendstille über den weiter gelegenen Bergen wie auch über den Wipfeln der näher gelegenen Bäume ruht. Die abendliche Stille der Baumgipfel wirkt intensiver als die abendliche Stille, die sich über den Bergen ausbreitet. Dies wird vor allem mit Hilfe der weicheren und innigeren Töne der Vokale und der klangvolleren Konsonanten der Verse 4 und 5 ausgedrückt. In Vers 4 macht es sich in dem weicheren umgelauteten langen *ü* in „Spürest“ anstelle des kurzen *i* im „Ist“ in Vers 2 bemerkbar. Es zeigt sich aber auch in dem sanft klingenden *w* in „Wipfeln“ (Reibelaut) in Vers 3 gegenüber dem härteren *g* in „Gipfeln“ in Vers 1 sowie auch in dem *sp* in einer Hebung und dem *st* in einer Senkung des Wortes „Spürest“ (beides in Vers 4) gegenüber dem härteren *st* in „ist“ (Vers 2). Klangvoll und zart ist der Ton in Vers 5 in „Kaum einen Hauch“ in den Diphthongen *au* und *ei* sowie in den Nasalen *n* und *m* und auch in dem fast lautlosen *h* und dem nur hingehauchten *ch* in dem Wort „Hauch“. Es ist, als verstumme im Zusammenhang mit dem Geschehen in der Natur die Sprache beinahe. Das hellere *ei* wird von zwei dunkleren *au* am Anfang und am Ende des Verses eingerahmt, ähnlich wie innerhalb des Choriambus die beiden Senkungen in der Mitte des Verses von den zwei Hebungen. Auch infolge dieses zarten Klanges gewinnt man den Eindruck, dass die Bewegung in den Wipfeln der Bäume nur gering ist und der Betrachter diese Bewegungen kaum als Bewegungen wahrnimmt.

Deutlich hebt sich im Ton Vers 6 von den vorangehenden Versen ab. Mit Ausnahme der beiden letzten Wörter erscheinen in Vers 6 nur die Vokale *i*, *ö* und *ei*. Vor allem das *ö* und das *ei* bestimmen in den zwei Takten am Anfang des Verses den Klang, da sie in den Hebungen der daktylischen Verstakte stehen (darüber hinaus steht das *ei* noch einmal in der Wortfolge „Die Vögelein schweigen“ in zwei sich aneinander reihenden Silben, folgt es in einer Hebung und einer Senkung). Diese getönten Vokale verschieben in Vers 6 im Gegensatz zu den fünf Versen vorher den Klang von Dur nach Moll. Der Sang der Vögel ist verstummt, im Ohr des Betrachters klingt er jedoch noch eine gewisse Zeit lang nach (verhallt

---

39 Außer dass die Wörter „Gipfeln“ und „Wipfeln“ als Reim fast gleich, die beiden „allen“ in den Versen 1 und 3 sogar gleich klingen, sind die zwei *u* in „Ruh“ und „du“ (Verse 1 und 3) gleich, sind das *ü* in „Über“ (Vers 1) und das *i* in „In“ (Vers 3), aber auch das *i* in „Ist“ (Vers 2) und das *ü* in „Spürest“ (Vers 4) ähnlich. Das *au* in „Kaum“ und „Hauch“ tönt wie das *u* in „Ruh“ und „du“ dunkel, wirkt aber eindringlicher als das *u* in „Ruh“ und in „du“.

langsam). Am Ende des Verses wird in dem Wechsel vom *i* zum *a* die gleiche Vokalfolge wiederholt, wie sie sich in dem „In allen“ am Anfang von Vers 3 zeigt, wie sie auch in ähnlicher Weise in den zwei ersten Hebungen von Vers 1 in „Über allen“ vom *ü* zum *a* übergehend anzutreffen ist. In Vers 6 fehlen das *o*, das *u* und ebenso das *au* und das *äu*. Damit fehlen die dunkleren durchdringenden Vokale, denn im Gezwitzcher der kleineren Vögel kommen fast nur die helleren Töne vor, die dunklen, durchdringenden Klänge erscheinen kaum. Der Umlaut des *ö* in „Vögelein“ und die oben bereits erwähnten *ei* in „Die Vögelein schweigen“ geben diesem Vers einen etwas vertraut anheimelnden Klang. In diesem Vers fehlen die stimmlosen, hart klingenden Verschlusslaute, fehlen *p*, *t*, *k*. An stimmlosen Reibelauten erscheinen nur *v* und *sch* in „Vögelein“ und „schweigen“. Dies verleiht diesem Vers einen zartinnigen Klang. Der abgetönte Klang dieses Verses zusammen mit der einschneidenden Pause am Versende (es fehlt am Ende des Verses eine Senkung um den Daktylus zu vervollständigen) regt zu einer besinnlichen Betrachtung an, die zu den beiden letzten Versen des Gedichts überleitet.

In Vers 7 wird der Ton noch einmal bestimmter; die beiden *r* in „Warte nur“ rütteln auf. Wie der Paarreim so verbinden eine Alliteration und eine Assonanz in „Walde“ und „Warte“ – beide stehen am Ende von Vers 6 und am Anfang von Vers 7 – klanglich Vers 6 mit Vers 7. Fällt in den Versen 1 bis 5 der Ton der Vokale zweimal stark vom hellen *i* oder *ü* zum dunklen *u* und dann am Ende von Vers 4 nach Vers 5 vom *u* zum *au*, so sinkt der Ton in den beiden Schlussversen zweimal weniger stark vom *a* zum *u* und dann zum *au*. Darin zeigt sich eine gewisse Ähnlichkeit der beiden Schlussverse mit den fünf ersten Versen des Gedichts. Das *u* taucht in dem „Ruhest du“ sogar zweimal und dies in zwei aufeinander folgenden Hebungen auf. Auch hier wird der Ton am Ende des Schlussverses in dem Wort „auch“, ähnlich wie in Vers 5 weicher, wird er im letzten Wort des Gedichts verinnerlicht. Die Silbenfolge *-est du* am Ende des „Spürest du“ (Ende Vers 4) wird am Ende des „Ruhest du“ (am Anfang Vers 8) noch einmal aufgegriffen. Auch dies betont, was den Klang betrifft, die Ähnlichkeit der beiden Schlussverse mit den Versen 1 bis 5. Indem sich die Lautfolge in den Versen 1 bis 5 in den Versen 7 und 8 wiederholt, in teils gleicher, in teils abgewandelter Form, rundet sich das Gedicht zu einer in sich geschlossenen Einheit.

In Vers 2 wird das *e* am Ende des Wortes „Ruh“ elidiert. Dies geschieht, damit das Wort einsilbig und der Reim männlich wird. Wäre das Ende des Verses an dieser Stelle zweisilbig, erklänge das *u* weniger lang und weniger voll, die Kadenz wäre kurz und infolge der Zweisilbigkeit auch weniger ausdrucksstark. Nur das einsilbige, stark betonte und voll tönende lange *u* in „Ruh“ vermittelt den Eindruck einer sicheren, absoluten Ruhe. Im Gegensatz dazu, damit die Sprache flüssiger fließt und härtere Laute und Lautkombinationen vermieden werden, wird in den darauf folgenden Versen 4 und 6 ein *e* in die Wörter „Spürest“ und „Vöge-

lein“ eingefügt oder in den Versen 6 und 7 in „Walde“ und „balde“ ein *e* an das Ende des Wortes angehängt. Auf diese Weise klingt die erste Silbe in den Wörtern „Spürest“ und „Vögelein“ offen, was besonders bei dem Wort „Spü-rest“ wegen des langen *ü* klangvoll wirkt und damit den Leser innerlicher berührt. Bei dem Wort „Vögelein“ ruft das eingefügte *e* zudem das leicht Beschwingte des Rhythmus hervor. In den beiden Wörtern „Walde“ und „balde“ werden die einsilbigen Wörter durch das angehängte *e* zweisilbig, wird der männliche Reim („Wald“ - „bald“) zu einem klangvollen, weiblichen Reim („Walde“ - „balde“) erweitert. Durch das angehängte *e* endet in diesen Wörtern jeweils die erste der beiden Silben zudem auf einem klingenden *l*. Das sonst im Auslaut eines Wortes hart gesprochene *d*, das fast wie ein *t* klingt, wird im Anlaut der ausklingenden Silbe *-de* der Wörter „Walde“ und „balde“ zu einem weicher ertönenden *d*. Der Reim „Walde“ - „balde“ klingt sanft und wohltönend statt hart. Der Klang der Konsonanten passt sich der Stimmung, die in diesen Versen herrscht, an.

Im ganzen Gedicht erscheint das *e* in keiner Hebung. Nur in den Senkungen kommt dieser Vokal als kurzes unbetontes *e* vor. Es fehlen in diesem Lied als Vokale das *o* und das *äu/ eu*. Trotz der Kürze dieses Liedes tauchen außer diesen beiden Vokalen alle anderen Vokale auf. Ihre Vielfalt bewirkt nicht zuletzt den schönen, vollen Klang in diesem Lied. In den fünf ersten Versen trifft man neben dem dunklen *u* (zweimal), dem *a* (zweimal) und den beiden abgetönten *ei* und *au* (dreimal) auffallend häufig auf die hellen Vokale *i* und *ü* (sechsmal). Die hellen Vokale, aber auch das *a* drücken hier lautsymbolisch das Hohe und Weite der Landschaft aus, die vor und unter dem Betrachter liegt, sie lassen aber lautsymbolisch auch die Empfindungen des die Szene Betrachtenden spüren. In Vers 5 geben die langen Diphthonge *au* und *ei* dem Klang des Verses deutlich Farbe. In dem Wort „Vögelein“ in Vers 6 ist das *o* in ein helleres *ö* umgelautet. Dies und die beiden *ei* in „Vögelein“ und „schweigen“ verleihen dem Vers einen heimeligen, vertraut wirkenden Klang. Die zwei letzten Verse des Liedes sind im Ton tief gehalten, sie beziehen sich auf den Menschen und regen zu einer eingehenden Betrachtung des in diesen Versen Gesagten an. In den beiden Versen 7 und 8 kommen lange Vokale häufig vor. Dies macht den Klang der Verse wohltönend.

Konsonanten, hier vor allem die klangvollen *m*, *n*, *l* und *r*, erscheinen in diesem Lied sehr zahlreich. Auch sie verleihen den Versen den wohltönenden Klang. Die meisten Silben enden offen auf einem Vokal oder auf einem der oben genannten klingenden Konsonanten. Stimmlos klingende Konsonanten und Konsonantenverbindungen am Ende von Silben finden sich nur in den Wörtern: „Gipfeln“, „Ist“, „Wipfeln“, „Spürest“, „Hauch“, „Ruhest“ und „auch.“<sup>40</sup> Dieses verhältnismäßig

---

40 Stimmlose Konsonanten an allen Stellen von Silben erscheinen in den folgenden Wörtern: „Gipfeln“, „Ist“, „Wipfeln“, „Spürest“, „Kaum“, „Hauch“, „Vögelein“, „schweigen“, „Warte“, „Ruhest“ und „auch“.

seltene Vorkommen an stimmlos klingenden Konsonanten am Ende von Silben verhindert den wohltönenden Klang der Verse nicht. In den ersten vier Versen taucht die stimmlose Affrikate *pf*, tauchen die stimmlosen Konsonantenverbindungen *st* und *sp* fünfmal auf. Sie verleihen den Versen das Feste und Bestimmte, wie es der Ruhe der sich weit erstreckenden Berge und in einer gewissen Weise auch der Ruhe im Bereich der Bäume entspricht. In den letzten vier Versen fehlen diese Laute, nur in dem „Ruhest“ erscheint noch einmal ein *st* am Ende einer Silbe und verstärkt durch seinen festen Klang die Gewissheit, dass sich auch der Dichter bald zur Ruhe begibt. Das leise hingehauchte „Hauch“ am Ende von Vers 5 wird am Schluss des Gedichts zu dem noch leiseren „auch“, dem das *h* am Anfang fehlt und das darum noch zarter und lautloser als das „Hauch“ erklingt.

Es ist bewundernswert, wie sehr in diesem Gedicht der Inhalt und die dichterische Form Gleiches ausdrücken, wie sehr die Verse im Gehalt und in der Aussage der dichterischen Form übereinstimmen. Wie oft man seit über 200 Jahren auch versucht hat, dieses Gedicht in andere Sprachen zu übersetzen, nie ist es gelungen, das in ihm Ausgesagte und seine Form in der vollen Ausdruckskraft und der ganzen Schönheit seiner Sprache in eine andere Sprache zu übertragen. Mit Recht gilt dieses kleine Nachtlied als eins der schönsten Gedichte der Weltliteratur. Mögen manche Leser das „balde / Ruhest du auch“ auf das Nahen des Todes hin deuten, so wie Goethe dies kurz vor seinem Tode auch getan hat: der wahre und ursprüngliche und Sinn dieses Gedichts ist, dass der am Abend von seiner Arbeit müde gewordene Dichter sich wie die Natur zur Ruhe begeben wollte, dass er mit der Natur eins zu werden gedachte. Indem Goethe das Gedicht an die Bretterwand des Jagdhauses auf dem Kichelhahn schrieb, wollte er bekunden, dass er an einem bestimmten Tag an diesem Ort anwesend war und dort, wie andere müde Wanderer vor und nach ihm, zu übernachten gedachte. Ein anscheinend banaler Anlass hat zu diesem bedeutenden Werk deutscher Dichtung geführt, zu einer Dichtung, die Goethe selbst in ihrem Wert – zumindest für eine lange Zeit ist dies der Fall gewesen – nicht genügend gewürdigt hat. Denn er hat dieses sehr kleine, aber sehr kunstvolle Werk erst sehr spät, erst 1815 in die „Werke“ aufgenommen, nachdem es bereits in weiten Kreisen bekannt gewesen ist.

## Abbildung 1:

### Inhalt des Liedes

<u>Gegenstand</u>	<u>Aussage</u>	<u>Ort</u>	<u>Zeit</u>	<u>Perspektive bzw. Haltung des Sprechers</u>
Gipfel (Unbelebte Natur)	Ist Ruh (Absolute Ruhe)	Über allen Gipfeln (Weite Ferne)	Gegenwart	Sachbezogen
Wipfel (Bäume = Pflanzenwelt)	Spürest du persönliches Gefühl Kaum einen Hauch (Passive Ruhe)	In allen Wipfeln (Mittlere Entfernung)	Gegenwart	Beziehung zwischen Sprecher und Hörer  In „Spürest du“
Die Vögelein (Tierwelt) Wald	schweigen (Aktive selbstständige Ruhe)	im Walde (Unmittelbare Nähe)	Gegenwart	
du (1. Der Dichter selbst 2. Der Mensch allgemein als Individuum)	Ruhest (Bewusst willentliche Ruhe)	du (Eigenes Selbst)	balde Nahe Zukunft	Bezug auf das eigene Ich  In „Warte nur“ und in „du auch“

**Abbildung 2**  
**Bau der Strophe**

<u>Reimfolge</u>			<u>Kadenz</u>	<u>Satzbau</u>	
1	a	<i>Kreuzreim</i>	weiblich	1. Teilsatz	1. Satz
2	b		männlich		
3	a		weiblich	2. Teilsatz	
4	b		männlich		
5	c	<i>Umarmender Reim</i>	männlich	3. Teilsatz	
6	d		weiblich		
7	d		weiblich	2. Satz	
8	c		männlich		

**Abbildung 3**  
*Verstakte und Rhythmus*

							Mögliche Varianten							
1	a		x' x	x' x	x' x									
2	b		x'	x'				x`	x'				x	x'
3	a	x	x' x	x' x				x`	x' x	x' x				
4	b		x' x	x'					x' x x					
5	c		x' x x x'											
6	d	x	x' x x	x' x x	x' x`			x	x' x x	x' x x	x' x			
7	d		x' x x' ^		x' x`			x' x	x' ^	x' x`			x' x x	x' x
8	c		x' x x x'					x' x	x' ^	x'			x' x	x' x`

Das x' bezeichnet eine starke, x` eine schwache Hebung, das x eine Senkung. Das Zeichen ^ bedeutet eine Pause

## Abbildung 4

### Die Vokale

														Vers	Klangart
<i>Ia</i>	ü		a		i		i		u					1, 2	Dur
		e		e		e									
<i>Ib</i>			a		i		ü		u		au		au	3, 4, 5	Dur > Moll
		i		e		e		e				ei	e		
<i>II</i>			ö			ei			a					6	Moll
		i		e		ei		e	i		e				
<i>III</i>	a		u		a		u			au				7, 8	Du r > Moll
		e				e		e	u						

Die im Hintergrund gefärbten Kästchen markieren die Wiederholungen von Lautkombinationen in den Versen.

## Abbildung 5

### Wirkung der Laute insgesamt

		<i>Klanghöhe / Klangrichtung</i>	<i>Bedeutung des Klanges</i>
I	a	Von der Höhe und Weite zur Tiefe	Absolute Ruhe
	b	Von der Höhe zu einer geringeren Tiefe	Leises Bewegen
II		Gleichmäßiges Auf- und Absteigen der Tonhöhe	Schweigen
III		Zweimaliges Absinken der Tonhöhe	Aufrütteln, innere Besinnung, Ruhe

## Abbildung 6

### Wirkung der Vokale und Konsonanten

<i>Laut</i>	<i>Klang</i>	<i>Zutreffende Beispiele</i>	<i>Wirkung</i>	<i>Verse</i>
i, ü	hell	Über, Gipfeln, Ist, In, Wipfeln, (Spürest), (Die), (im)	Höhe des Ortes	1 - 4, 6
a	offen, tief	allen, allen, Walde, Warte, balde	Weite oder Nähe	1, 3, 6, 7
u	dunkel	(Ruh), du, nur, Ruhest, du	Innerlichkeit	2, 4, 7, 8
au	dunkel abgetönt (Moll)	Kaum, Hauch, auch	Kaum sichtbare Bewegung in den Wipfeln der Bäume	5 u. 8
ai	hell abgetönt (Moll)	einen, Vögelein schweigen	Innigkeit	5 u. 6
ö	abgetönt (Moll)	Vögelein	Innigkeit	6
r	durchdringend	Über, Ruh, Spürest, Warte nur, Ruhest	Aufrüttlung	1,4, 7, 8
st, t	fest	Ist, Spürest, Warte, Ruhest	Festigkeit	2, 4, 7, 8
m, n	klangvoll, zart	allen Gipfeln, In allen Wipfeln, kaum einen, Vögelein schweigen im.	Weite oder Vertrautheit	1, 3, 5, 6
l	klangvoll	allen Gipfeln, allen Wipfeln, Vögelein, Walde, balde.	Harmonie in der Natur, Harmonie von Natur und Mensch	1, 3, 6, 7
ch	verstummend	Hauch, auch	Leises Verstummen der Natur	5 u. 8
pf, sp	stumpf	Gipfeln, Wipfeln, Spürest	Konturen verleihend	1, 3, 4
w	zart, stimmhaft	Wipfeln, schweigen, Walde, Warte	Voller Klang, eindringlich	3, 6, 7

Die oben angeführten Laute haben nicht an allen Stellen des Gedichts die gleiche Wirkung (siehe hier vor allem die Wörter in Klammern). Dies hängt u. a. vom Wortinhalt des betreffenden Wortes und von der Stelle im Wort ab, an dem der betreffende Vokal oder Konsonant steht. Auch die Stellung im Rhythmus und die Stärke der Betonung (z. B. ob in einer Hebung oder Senkung stehend, aber auch die Stärke der Hebung betreffend) sind von Bedeutung.