

ganzen Nichtigkeit angesichts der Umgebung – das einzige vertikale Element im Bild, aber er ist zu klein, um die Horizontlinie zu überblicken. Anders als beispielsweise das Motiv der Segelschiffe oder des Baumes, das Caspar David Friedrich oft verwendet, schafft er den Übergang vom Diesseits zum Jenseits nicht; er schaut nicht ins Licht. Der dunkle, neblige Teil des Himmels wird fast nahtlos im Komplementärgemälde *Die Abtei im Eichwald* wieder aufgenommen, wodurch dieses gewissermaßen zu einer „Fortsetzung“ des *Mönchs am Meer* wird. Nun allerdings ist die Erde dunkler; das einzige Helle sind die winzigen Lichter – wahrscheinlich Kerzen – am Kreuz des Leichenzugs. Andererseits reckt sich alles Tote des irdischen Bereichs (die Ruine und die abgestorbenen Eichen) der jenseitigen Helligkeit entgegen. Wenn man ganz genau hinschaut (Lupe) oder das Gemälde mit dem *Mönch am Meer* im Original betrachtet, stellt man fest, dass der Mönch im Unterschied zu zahlreichen anderen „Rückenfiguren“ nicht direkt gerade aufs Meer schaut, sondern in kontemplativer Haltung mit der rechten Hand am Kinn nach halb rechts blickt, als ob er in die Zukunft (in seine Zukunft des Komplementärgemäldes?) blicken wollte.

Kleist's Bewertung des Bildes ist überaus subjektiv. Seine innere, lebensfeindliche Disposition, die ihn schließlich in den Freitod trieb, kommt dabei überdeutlich zum Ausdruck. Auch Kleist versteht das Bild, versteht den Mönch als Imaginationsmedium, indem er sagt, dass er selbst zum Kapuziner werde und dessen Welt mit eigenen, der Lieder beraubten Augen betrachte.

Und meine Seele ... (S. 48)

Man könnte meinen, Eichendorff habe ein Gemälde Caspar David Friedrichs in Lyrik umgesetzt, so auffallend sind die Ähnlichkeiten. Es wird z.B. bei der *Frau vor der untergehenden Sonne* die Erde gezeigt, wie sie vom „Himmelskuss berührt“ ist: sie ist geradezu umirdisch. Auch in Eichendorffs Gedicht ist der Ursprung des Himmelslichts, die Sonne, nicht sichtbar, sondern die Helligkeit kommt indirekt vom Mond, der das Licht der Sonne reflektiert und so von ihrem Vorhandensein zeugt (zu diesem Topos vgl. übrigens auch Goethes *Faust*, V. 1345-1359) – wobei die Sonne durchaus auch in religiösem Sinne gedeutet werden kann. Die Schönheit der Natur, mit allen Sinnen wahrgenommen, zeugt von der Existenz Gottes. Der Himmel wird durch sie schon auf der Erde erfassbar – oder besser: erfüllbar. Das lyrische Ich erfährt die Natur in ihrer Ganzheit. In Strophe 1 nimmt es optisch das diffus reflektierende Leuchten von Blüten wahr, wobei der einzige Monat, in dem man gleichermaßen Blüten (von Obstbäumen) und Ähren sehen kann, der Mai ist – zu Eichendorffs Zeit der Fruchtbarkeitsmonat mit Maria als Monatsheiligener.

In der zweiten Strophe wird die Natur nun richtiggehend erlebt: Die „Luft“ (nicht der Wind, das wäre zu stark!) ist zu spüren, man hört das Rauschen der Wälder und sieht die Ähren und die Sterne. Interessant ist hierbei die sprachliche Konstruktion der zweiten

Strophe: Bei vordergründiger Betrachtung hat es den Anschein, als ob die Nacht so *sternklar* wäre, dass die Luft durch die Felder ginge usw. Das gibt natürlich keinen Sinn. Klar wird die Konstruktion erst, wenn man das „So“ als Verkürzung eines Konsekutivsatzes annimmt, der mit dem „Und“ vom ersten Vers der dritten Strophe weitergeführt wird: Das „Und“ gibt semantisch die Folge des Vorhergehenden an; die Natur ist so schön, die Nacht so sternklar usw., dass die Seele des Betrachters sich öffnet, wie ein ausschlüpfender Schmetterling in der Sonne die Flügel ausspannt. Nun erst ist das Tier in seiner ganzen Schönheit sichtbar, ist es am Ziel seiner Bestimmung angelangt; es hat die Zwischenstadien überwunden. Bezeichnenderweise findet sich an dieser Stelle das einzige Enjambement im Text: Das „Ausspannen“ der Flügel, dieses Sich-Öffnen, drängt über den Vers hinaus und mündet im nächsten Vers in einer Inversion, mit der metrisch ein Spondeus verbunden ist. (... weit ihre Flügel aus ...). Und nun erst, angesichts des Erlebens der Natur im „Himmelskuss“, bekommt der Mensch eine „Ahnung“ vom Jenseits. Eine derartige Interpretation wird auch durch Kerners Tintenkleckszeichnung und dem von ihm hinzugefügten Text nahe gelegt. Er schreibt: „Aus Dintenflecken ganz gering/ Entstand der schönste Schmetterling/ Zu solcher Wandlung ich empfehle/ Gott meine fleckenvolle Seele“.

Jedoch: Die Seele fliegt *durch* die Lande. Das Motiv der „elevatio“, der Rückkehr der Seele zu Gott, bleibt irdisch; sie fliegt horizontal. Und nicht umsonst wird auch der Konjunktiv verwendet: Die Seele fliegt nicht wirklich „nach Haus“, in den Himmel.

Was will nun das Gedicht? – Denken wir wieder an die „Rückenbilder“ Caspar David Friedrichs. Das Bild diente dazu, den Betrachter das von einer Person Gesehene selbst „schauen“ zu lassen. Dasselbe gilt hier: Der Leser bzw. die Leserin des Gedichts „schaut“ das vom lyrischen Ich erlebte Bild. Literatur, Dichtung, Poesie wird also zur vermittelnden Instanz zwischen Diesseits und Jenseits. „Poesie ist religiöse Handlung“ – so ein Zeitgenosse Eichendorffs, der Philosoph Schleiermacher. Damit wird auch das Gedicht zu einer „Hieroglyphe, einem göttlichen Sinnbild“; zumal dann, wenn man sich durch eine noch mehr ins Detail gehende Textanalyse die lautliche Struktur des Gedichts mit beispielsweise all seinen Assonanzen vergegenwärtigt, oder wenn man sieht, wie es im Laufe seiner Entstehungsgeschichte immer mehr entstofflicht und entpersonalisiert wurde.

Nun ist die Welt so trübe (S. 51)

Das Gedicht *Der Lindenbaum* markiert im Gedichtzyklus den Zusammenstoß von schöner Erinnerung und kalter Hoffnungslosigkeit (bei der man sich an Caspar David Friedrichs *Eismeer* erinnert fühlt). Es besteht aus drei Zeitebenen: dem Präsens der letzten Strophe und der ersten beiden Zeilen des Gedichts, dem Präteritum der Erinnerung an eine unbestimmte frühere Zeit (V. 3 bis Ende 2. Str.) und dem Präteritum des mittlerweile vergangenen Tages, das von der Ab-

reise und dem Beginn der Wanderschaft erzählt (3. Str., V. 1 – Ende 5. Str.). Dazwischen sind noch konjunktivische Einsprenglinge (Str. 4, V. 2) und Passagen erlebter Vergangenheit im Präsens (Str. 4, V. 3 und 4) und im Perfekt (Str. 3, V. 3 und 4). Auf einem Zeitstrahl könnte dies etwa so aussehen wie unten auf der Seite angedeutet.

Der Leiermann ist eines der berühmtesten Lieder Schuberts und eines der typischsten der Romantik überhaupt. Es kann in mancherlei Hinsicht sogar als einzigartig gelten und die Musik interpretiert den Text in idealer Weise. Zunächst fällt auf, dass das Lied keinerlei Entwicklung durchmacht. Der Grundton bleibt immer gleich (wie eben bei einer Drehleiter, damals auch Radleier oder Bettlerleier genannt) und auch die Melodie bewegt sich wie die Leier des alten Mannes im Kreise. Dessen Melodie ist komplementär zu der Melodie des lyrischen Ichs und nur an einer einzigen Stelle treffen sich Klavier und Singstimme: als das lyrische Ich dem Leiermann seine Begleitung anbietet. Dieser Leiermann ist geradezu die Verkörperung der Kälte („Barfuß auf dem Eise“), er bleibt statisch, rührt sich nicht von der Stelle, sondern wankt nur, und er dreht seine Leier mit „starrten Fingern“. Es ist nicht zu weit gegangen, wenn man ihn als den Tod interpretiert, dem das verzweifelte lyrische Ich seine Gesellschaft anbietet, denn schon in dem Gedicht *Der Wegweiser* (S. 26) ist von der „Straße“ die Rede, die das lyrische Ich gehen muss und die „noch keiner ging zurück“, dort also ist das Motiv des Todes schon angelegt. Die „Winterreise“, die das lyrische Ich in dem Gedichtzyklus als Akt der Verzweiflung über den Verlust seiner Geliebten unternimmt, wird zu einem Irrgang durch Kälte, Nacht und Ausweglosigkeit. Das Mädchen dagegen steht für eine Welt der Geborgenheit, Liebe und Wärme – eben für eine Welt des Traums, die nun der kalten Wirklichkeit gewichen ist. Das Ich geht an den Wegweisern vorbei, die in die Stadt zu den Menschen führen (vgl. S. 26), und geht stattdessen bewusst in die Einsamkeit, in „Wüsteneien“ (*Der Wegweiser*, S. 26). Bezeichnenderweise steht der Leiermann auch nicht dort, wo man ihn eigentlich vermuten sollte, nämlich bei den Menschen im Dorf auf dem Marktplatz, sondern „drüben, hinterm Dorfe“, womit klar wird, dass es sich schlechterdings nicht um eine reale Figur handeln kann, sondern vielmehr um eine Metapher für das lyrische Ich selbst. Dies macht nun auch die Vertonung Schuberts deutlich. Gleich am Ende der Frage: „Soll ich mit dir gehn?“ ist die Musik der Drehleiter eine harmonische Begleitung des Gesangs, der im Übrigen von Anfang an schon die Töne und die Spielfigur der Leier übernommen hat. So wird deutlich, dass beide Teile schon vor ihrer Begegnung nicht nur miteinander zu tun haben, sondern eigentlich eins sind: Die Kälte, die Hoffnungslosigkeit, der Tod wohnen schon in dem einsamen Wanderer, bis dieser sich Letzterem schließlich endgültig hingibt.

Der Weg nach innen (S. 54)

Schubert misst dem Traum eine sehr wichtige Funktion bei, indem dieser verschlüsselt und in assoziativen Verknüpfungen umfassender, als jede verbale Formulierung dies vermag, Dinge und Zusammenhänge ins Bild setzt. Hier schon wird klar, warum

