

Das weltliterarisch bedeutendste Originalwerk Gottfried August Bürgers war sein 1773 entstandenes Gedicht *Lenore*, die erste moderne Ballade oder Romanze, in der ein ernster zeitgenössischer Gehalt sich mit Motiven der alten Volkstradition und mit einem ›volksmäßigen‹ Vortrag verband. Mit ihr hat der Dichter nicht nur die deutsche Dichtung nachhaltig angeregt – zuerst und am sichtbarsten den anderthalb Jahre jüngeren Goethe, noch im 19. Jahrhundert Fontane und Detlev v. Liliencron –, er hat auch an Lyriker des Auslandes kräftige Impulse gegeben. Die *Lenore* wurde bis zum Ende des 18. Jahrhunderts mindestens vier Mal ins Englische übersetzt, unter anderem durch den jungen Walter Scott (1796); für die erste große englische Kunstballade, *The ancient Mariner* von Samuel Taylor Coleridge (1797), dürfte sie ein Vorbild dargestellt haben, und noch in Gedichten Edgar Allan Poe's, *Lenore* oder *The Raven* (1844) läßt sich ein Nachhall ihrer Wirkung vernehmen. Ähnlich verhielt es sich mit der Kunstballade in russischer Literatur (Nikolaj M. Karamsin, *Raissa* [1791]; Wassili A. Shukowski, *Ljudmilla* [1808] und *Swetlana* [1813]); und auch der große Klassiker der polnischen Literatur, Adam B. Mickiewicz, begann sein Schaffen mit *Ballady i romanse* (1822) nach Bürgerschem Vorbild.

Zum vollen Verständnis der *Lenore* und ihres Wertes für die deutsche Kultur ist ein Element zu bedenken, das von der Literaturwissenschaft meistens vernachlässigt wird: die enge Bindung des Gedichtes an Musik. Lyrischer Poesie ›Musikalität‹ zu geben, eine Dichtung auszubilden, die nach Vertonung verlangt und ihr gleichberechtigt entgegenkommt, war schon um die Jahrhundertmitte das Ziel einer jungen Dichtergemeinschaft um Friedrich Gottlieb Klopstock gewesen; noch intensiver wurde das Ziel von ›Stürmern und Drängern‹ um 1770 angestrebt. Man wollte die Bereicherung und Vertiefung einer weltlichen Liedkultur durch Aufnahme der anonymen Volkstradition, doch ohne daß die Zugänglichkeit für jedermann leiden sollte. Das trifft für Herder und Goethe zu und ähnlich für die jungen Dichter des im September 1772 gegründeten »Göttinger Hains«, und es gilt in besonderem Maße für den von ihnen verehrten Gottfried August Bürger, der seit Juli 1772 die Stelle eines Amtmanns im ländlichen Altengleichen innehatte.

Die dort entstandenen Texte, die Bürger 1779 zu einer ersten Sammlung *Gedichte* vereinte, haben die zeitgenössischen Komponisten stark und nachhaltig beschäftigt. Gemäß der Generalforderung seiner Poetik: »Alle darstellende Bildnerei kann und soll volksmäßig seyn«<sup>1</sup>; sie müsse »den verfeinerten Weisen eben so sehr, als den rohen Bewohner des Waldes, die Dame am Putztische, wie die Tochter der Natur hinter dem Spinnrocken« erreichen und entzücken<sup>2</sup>, reizten sie ebenso den Künstler Beethoven zur Gestaltung, wie sie zahlreich und mit simplen Weisen in das *Mildheimische Liederbuch* (1799) des Volksaufklärers Rudolf Zacharias Becker eingingen<sup>3</sup>. Freilich betraf dies alles nur einen, wenn auch wichtigen Teil der Sammlung, nämlich die vom Text her liedhaft angelegten und ausdrücklich »lyrisch« genannten Gebilde, während die »Episch-lyrischen Gedichte«, die doch auch vertont werden wollten, nicht in den populären Liederheften zu finden waren. Sie

---

\* Vortrag im G.A. Bürger-Museum zu den »4. Molmerswender Kunsttagen« am 23. Mai 2004; Erstdruck (gekürzt) in: *Dem freien Geiste freien Flug. Beiträge zur deutschen Literatur für Thomas Höhle* (=Schriften der Ernst-Ortlepp-Gesellschaft Nr. 2), Leipzig 2003

<sup>1</sup> *Gottfried August Bürger's sämtliche Werke*, Göttingen 1829–1833, Bd. 7, 193 (Vorrede zu den *Gedichten*, 1778)

<sup>2</sup> Ebda. 127 (*Herzensausguß über Volks-Poesie*)

<sup>3</sup> Vgl. Max Friedlaender, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart und Berlin 1902, Bd. 1, 376f.

blieben in Komposition und Aufführung den gelehrten Musikern vorbehalten, so daß sich im Werk Bürgers, was die Vertonung anging, eine deutliche Polarisierung abzeichnete.

Unter den Zeitgenossen war wohl nur einer, der die ganze Spannweite der Bürgerschen Lyrik erfaßte und ihr musikalisch gerecht zu werden versuchte: der gebürtige Königsberger und seit Ende 1775 in Berlin tätige Königlich Preußische Hofkapellmeister Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Unverkennbar verband ihn mit dem Dichter eine Generations- und Geistesverwandtschaft im Zeichen des Sturms und Dranges. Schon 1780 legte der II. Band seiner *Oden und Lieder* erstmals Texte von Bürger, Goethe und Johann Heinrich Voß zugrunde – nachdem der I. Band (1779) sich noch auf Klopstock, Friedrich Leopold v. Stolberg, Matthias Claudius und Hölty beschränkt hatte; 1787 kam seine Bühnenmusik zum *Macbeth* in der Bürgerschen Übersetzung auf das Berliner Nationaltheater und machte dort großes Aufsehen, das noch in Ludwig Tiecks *Phantasien über die Kunst* vernehmlich nachhallt<sup>4</sup>; die heikelste Aufgabe wird Reichardt um 1800 mit einer *Lenoren*-Vertonung übernehmen, zu der ihn anscheinend ein englischer Antrag und die gute Übersetzung durch Benjamin Beresford bewogen hat.<sup>5</sup> Auf diese Komposition, die zweifellos den Wünschen Bürgers am nächsten kam, richtet sich im folgenden die Aufmerksamkeit.

Der beste Zugang zu Gehalt, Form und musikalischer Intention der *Lenore* läßt sich über die Entstehungsgeschichte gewinnen. Sie fiel in das Jahr 1773 und nahm ganze fünf Monate in Anspruch. »Ich habe eine herrliche Romanzengeschichte aus einer uralten Ballade aufgestört. Schade nur! daß ich an den Text der Ballade selbst nicht gelangen kann«<sup>6</sup>, schrieb Bürger am 19. April an seinen Freund Heinrich Christian Boie in Göttingen, als es ihm noch vornehmlich um das Sammeln alten Volksgutes ging. Doch schon drei Tage später hatte er sich von den gehörten Bruchstücken zu eigener Produktion anregen lassen und erwähnte eine »rührende Romanze«, die er »in der Mache«<sup>7</sup> habe; am 6. Mai wurde deren (vorläufige) erste Strophe übersandt, mit dem stolzen Zusatz »ganz original! Ganz von eigener Erfindung!«<sup>8</sup> Die Nachricht, daß die »Ballade *Lenore*« im groben fertig sei, wenn sie auch noch »unter der Feile« kreische, erfolgte am 10. Mai, und zugleich gingen die Strophen 2 bis 4 mit einem kleinen Kommentar nach Göttingen. Der »Ton« des Ganzen sei aus ihnen schon erkennbar, werde aber im weiteren »noch populärer und balladenmäßiger«; der Stoff sei »aus einem alten Spinnstubenliede genommen«; Bürger gebe sich die erdenklichste Mühe, »das Stück zur Composition zu dichten«.

Es sollte meine größte Belohnung seyn, wenn es recht balladenmäßig und simpel componirt, und dann wieder in den Spinnstuben gesungen werden könnte. Ich wollte, ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Componisten mit der Stimme angeben!<sup>9</sup>

Aus allem geht hervor, daß die Intention auf musikalische Begleitung von Anfang an bestand und sich unmittelbar der populären Tradition (»Spinnstubenlied«) verdankte. Die literarischen Anregungen waren demgegenüber unerheblich. In die bahnbrechende Sammlung des Geistlichen und Volkskundlers Thomas Percy, *Reliques of ancient English Poetry* (1765), hatte er nur flüchtig Einblick nehmen können, und davon, daß in Hamburg »Herrliche fliegende Blätter [...] über deutsche Art und Kunst«, mit Übersetzungen aus Percy, herausgekommen seien, erfuhr er erst aus einem Brief Boies vom

<sup>4</sup> *Symphonien*. In: *Werke und Briefe von Wilhelm Heinrich Wackenroder*, Berlin o.J., 255f.

<sup>5</sup> Friedlaender, a.a.O., Bd. 2, 556

<sup>6</sup> *Briefwechsel mit Boie über die Lenore* (Von J. H. Voß 1809 publiziert), *Bürger's sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 7, 152

<sup>7</sup> Ebda. 153

<sup>8</sup> Ebda. 155f.

<sup>9</sup> Ebda. 158–160

8. Mai<sup>10</sup>. Die Herdersche Flugschrift und den *Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* darin konnte Bürger erst im Juni 1773 lesen, als Plan und Umriß seiner Ballade bereits feststanden. Er übernahm einzelne Anregungen (besonders aus Herders Übersetzung von *Sweet William's Ghost*), ließ sich in seinen Ansichten über »Lyrik des Volks« und »Natur« bestärken und war überglücklich, daß »ein Mann, wie Herder« den im Innern stets bewahrten »Ton« der gesungenen Volksballade erneut »aufgeweckt« und bekräftigt habe.<sup>11</sup> Angefeuert durch den *Ossian*-Aufsatz (und wenig später zusätzlich durch Goethes *Götz*-Drama, das er als eine genaue Entsprechung zur *Lenore* empfand), vollendete Bürger in zäher Kleinarbeit bis Ende September das Gedicht, so daß es gerade noch zum Druck im Göttinger *Musenalmanach auf das Jahr 1774* zurechtkam.

Nun zeigte sich aber, ähnlich wie bei späteren Balladen, daß die *Lenore* in relativ kurzer Zeit eine weite und darunter auch mündliche Verbreitung erfuhr, daß diese jedoch niemals im musikalischen, vielmehr stets im sprech-sprachlichen Medium stattfand. Es gibt dafür zwei unverdächtige Zeugen. Der Dichter Paul Ernst (1866–1933, aus Elbingerode stammend) berichtet in seinen *Jugenderinnerungen*, daß seine 1799 im Oberharz geborene und dort aufgewachsene Großmutter, die wohl lesen, aber kaum schreiben konnte, die Bürgerschen Balladen »zum großen Teil auswendig behalten« hatte: »Lenore, des Pfarrers Tochter von Taubenheim [sic], das Lied vom braven Mann habe ich von ihrer zitternden, alten Stimme oft gehört ...«<sup>12</sup> Ähnlich weiß der 1796 in Löbejün geborene Carl Loewe aus seiner Kindheit zu erzählen:

Die Mutter und zwei Schwestern spannen in diesen Abendstunden. Die ältere [in den 1780er Jahren geborene] war mir besonders dadurch interessant, dass sie die damals ganz neuen Bürger'schen Balladen auswendig konnte. Diese Dichtungen machten auf uns alle einen grossen Eindruck. Im Geiste des Volkes waren sie geschrieben, das Volksleben hatte sie erfasst und bis in unser Bergstädtchen getragen. [In Wirklichkeit dürften das eher Einzeldrucke, Fliegende Blätter, besorgt haben, G.H.] Besonders »des Pfarrers Tochter von Taubenhain« musste die Schwester mir immerfort wiederholen ...<sup>13</sup>

Wenn so Bürgers Balladen zwar in die Spinnstuben vordrangen, dort aber gesprochen oder deklamiert, nicht gesungen wurden, erhebt sich die Frage, warum der Musikwunsch des Dichters unerfüllt blieb. Lediglich am Mangel an Kompositionen kann es nicht gelegen haben, denn schon 1775 existierten zwei, die von tüchtigen Musikern stammten; und auch die Art der Vertonung kann nicht ausschlaggebend gewesen sein, denn wenigstens die eine von den beiden richtete sich genau nach den Möglichkeiten der Spinnstube (s.u.S. 7). Man muß eher annehmen, daß spezifische Eigenheiten des Textes die musikalische »Popularität« verhinderten und daß selbst der genialste Komponist dagegen nichts hätte ausrichten können. Vier Jahrzehnte später, im Rückblick auf eine ganze Reihe von *Lenoren*-Vertonungen, hat ein Rezensent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, wahrscheinlich der Herausgeber Friedrich Rochlitz selber, eine sehr plausible Erklärung gegeben:

Bürgers *Lenore* ist, wie alle Romanzen und Balladen, die nicht nur von solcher Länge, sondern auch (was allerdings noch mehr sagen will) so im Einzelnen ausgesponnen sind,

---

<sup>10</sup> Ebda 156

<sup>11</sup> Ebda. 162; vgl. dazu auch: Adolfine Paveling, *Bürgers Beziehungen zu Herder*, Weimar 1917 (Phil. Diss. Münster)

<sup>12</sup> Paul Ernst, *Jugenderinnerungen*, hg. v. Karl August Kutzbach, Gütersloh 1959, 32f.

<sup>13</sup> *Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie. Für die Öffentlichkeit bearbeitet von C.H. Bittner*, Berlin 1870, 12

und vielerley in sich fassen – jeder musikalischen Behandlung sehr ungünstig, wo nicht ganz widerstrebend.<sup>14</sup>

Ebenso meinten jüngere Dichter und Schriftsteller der romantischen Zeit, wie etwa 1824 der Erzähler und Lyriker Willibald Alexis, indem sie neben Bürger noch Schiller einbezogen, daß an schlechter Vertonbarkeit ihrer Balladen textliche Züge schuld seien, nämlich »die Breite, die übertriebene Schilderung« oder, genauer gesagt, »der Reichtum der Begebenheiten, die Masse der Schilderungen, die Inhaltsschwere der Gedanken und Worte, und die Künstlichkeit der Verse«.<sup>15</sup> Wenn das stimmte, dann hätte in Bürgers Fall gerade die »volksmäßige« Absicht auf Faßlichkeit, scharfe Charakteristik und dramatischen Ausdruck die musikalische Verbreitung erschwert. Gehen wir die Argumente durch und beginnen wir mit der »Künstlichkeit der Verse«.

Bürger gebraucht eine Versform, die er seit frühester Jugend als populär und vielgesungen kennt, nämlich die mehrerer Kirchenlieder, deren verbreitetstes ein von Johann Rist 1641 gedichtetes war, »*Ermuntre dich, mein schwacher Geist*«, mit einer Melodie aus derselben Zeit.

Lenore fuhr ums Morgenrot	(Brich an, du schönes Morgenlicht,
Empor aus schweren Träumen:	Und laß den Himmel tagen.
»Bist untreu, Wilhelm, oder tot?	Du Hirtenvolk, erschrecke nicht,
Wie lange willst du säumen?«	Weil dir die Englein sagen,
Er war mit König Friedrichs Macht	Daß dieses schwache Knäbelein
Gezogen in die Prager Schlacht,	Soll unser Trost und Freude sein,
Und hatte nicht geschrieben:	Dazu den Satan zwingen
Ob er gesund geblieben.	Und letztlich Frieden bringen.) <sup>16</sup>

Die Strophe ist ein Achtzeiler, zusammengesetzt aus männlich schließenden Vierhebern und weiblich endenden Dreihebern, wobei auf eine liedhafte kreuzgereimte Vierergruppe zwei Reimpaare, mit deutlichem Anhalten der Bewegung, folgen.<sup>17</sup> Die zum Choral gehörige Melodie ist für den Gemeindegesang bestimmt, deswegen im ruhigen Vierteltakt gehalten und ziemlich langsam; hinter jeder Zeile gibt es einen Einschnitt, dem auch die Satzordnung Rechnung trägt. Wir wissen nicht, ob die Balladen-Melodie, die Bürger »in der Seele« hatte, von der des Chorals abhängig oder ihr ähnlich war – dagegen spricht eher, daß Bürger keinen Einschnitt nach der ersten Zeile setzt, sondern Zeile 1 und 2 syntaktisch zusammenzieht – doch mußte die Form in jedem Fall eine gewisse Breitspurigkeit und verlangsamten Gang mit sich bringen.

Wahrscheinlich ging die von Bürger verwendete »*Ermuntre dich*«-Strophe zurück auf eine ältere und bündigere, bloß siebenzeilige Urform, die wegen des von Luther stammenden Textes »*Nun freut euch, lieben Christen gmein*« auch »Lutherstrophe« genannt wird und in der e i n e dreihebige Zeile, ohne Reimentsprechung, den markanten Abschluß bildet. Es ist aufschlußreich, daß der junge Goethe, der nicht vom Kirchenlied herkam, für sein durch die *Lenore* angeregtes Gegenstück, die Geisterballade »*Es war ein Buhle frech genung*« (aus *Claudine von Villa Bella*), die so viel bündigere Lutherstrophe (also die siebenzeilige) benutzt hat. Er füllt sie so, daß fast jede Strophe durch einen einzigen Satz, allenfalls durch zwei Sätze (Str. 2) gebildet wird, wodurch innere Zäsuren entfallen; jede Zeile bringt zudem

<sup>14</sup> Recension (zu: *Lenore, Ballade von G. A. Bürger, in Musik gesetzt [...] von W. Tomaschek*) in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15. Jg. 1813, No. 40, 674

<sup>15</sup> Willibald Alexis, *Ueber Balladenpoesie*, in: *Hermes oder Krit. Jahrbuch d. Lit.*, Nr. 21, I. Stck. von 1824, 15

<sup>16</sup> Vierte Strophe zu »*Ermuntre dich ...*«, heute meist als erste gesungen

<sup>17</sup> Vgl. Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München und Wien 1980, 603f.

einen Fortgang des Geschehens, unter Überspringen alles Unwichtigen, mit sich. Im ganzen Gedicht gibt es weder ›Schilderungen‹ noch wörtliche Rede.

Es war ein Buhle frech genug,  
War erst aus Frankreich kommen,  
Der hat ein armes Maidel jung  
Gar oft in Arm genommen,  
Und liebgekost und liebgeherzt  
Als Bräutigam herumgeschert,  
Und endlich sie verlassen.

(Nun freut euch, lieben Christen gmein,  
Und laßt uns fröhlich springen,  
Daß wir getrost und all in ein  
Mit Lust und Liebe singen,  
Was Gott an uns gewendet hat  
Und seine süße Wundertat;  
Gar teuer hat ers erworben.)

Der hinzugedachten Musikstrophe – die Romanze wird im Stück zur »Zitter« gesungen – ist somit von vornherein eine rasche, lebhaft bewegte Vorgezeichnet. Der Text bereitet keine Schwierigkeit, ihn – wie etwa die »Romanze« Pedrillos in der Mozartschen *Entführung* – strophisch, d.h. mit einer Melodie für alle Strophen, zu singen. Vergleicht man nun mit »*Es war ein Buhle ...*« Bürger's *Lenoren*-Ballade, dann fällt an ihr außer dem langsameren Gang auch ein unverkennbares ›Vielerlei des Inhalts‹ und das ›im einzelnen Ausgesponnene‹ der Erzählweise sehr auf, das der Musik nicht gut tun konnte. Beides hing freilich mit der »ganz originalen« und »populären« Intention eng zusammen.

Künstlerischer Rang und Neuerertum der *Lenore* beruhen nicht allein auf der Verpflanzung alter Volksmotive in zeitgeschichtliches Geschehen – hier des Siebenjährigen Krieges zwischen »König« und »Kaiserin« –, sondern auch auf einer Modernisierung des Volksgutes selber. Aus dem Motiv des Geistes und seiner Heimholung der Braut, das eigentlich eine feste Liebesbindung über den Tod hinaus zum Inhalt hat (jene von Bürger anfangs gehörten »uralten Balladenverse« lauteten, nach Voß' Zeugnis: »Graut Liebchen auch? – Wie sollte mir grauen? Ich bin ja bei dir«<sup>18</sup>), wurde bei ihm das Motiv des im Feudalkrieg Gefallenen und seiner durch König und Kaiserin betrogenen Braut, die auf dem Menschenrecht ihrer Liebe besteht und deswegen »mit Gottes Fürsorge / Vermessen« hadert. Auch verlangt der Wiedergänger jetzt nicht mehr nach Ruhe im Grabe; er tritt als ein Straf- und Rachegepenst auf, das sich am Ende zur christlichen Inkarnation des Todes (»zum Gerippe / Mit Stundenglas und Hippe«) wandelt, welchen bekanntlich die Sünde in die Welt gebracht hat. Freilich blieb trotzdem, trotz aller Angleichung an die Kirchenlehre, dem Gedicht eine tiefe Zweideutigkeit eigen<sup>19</sup>, noch mit Steigerung zum Ende hin, wo die Verse, die zur Ergebung in Gott mahnen, vom »Gesindel« der Geister »geheult« werden.

Wegen dieser Anlage des Geschehens mußte sich Bürger gedrängt fühlen, Lenorens wütende »Verzweiflung« möglichst stark und glaubhaft vor die Vorstellung zu bringen. Er bewerkstelligte das Anfang September 1773, kurz vor dem Druck, mittels einer großangelegten dramatisch-dialogischen Steigerung, die über mehrere Stufen zu Lenorens schlimmster Sünde führt, ihrer Abschwörung der himmlischen »Seligkeit« ohne ihren Wilhelm (Str. 11). Dazu waren sieben Strophen nötig. Bürger erwog zwar, als ihm die Länge der Szene bewußt wurde, sie lieber fortzulassen, so daß Strophe 12, leicht verändert, unmittelbar auf Strophe 4 gefolgt wäre<sup>20</sup>; doch jetzt erklärte sich, und mit Erfolg, der ganze Hainbund gegen die Streichung.

<sup>18</sup> *Bürger's sämtliche Werke*, a.a.O., Bd. 7, 152. – Die in Herders *Ossian*-Aufsatz übersetzte Ballade *Sweet William's Ghost* bewahrt das alte Motiv des Gestorbenen auf, der Ruhe im Grab nur finden kann, wenn die Verlobte ihm ›gibt zurück sein Wort und Treu‹ oder ihm in den Tod nachfolgt.

<sup>19</sup> Hierzu besonders: Lore Kaim-Kloock, *Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik*, Berlin 1963, 176 ff., 183 ff. Ferner: Wolfgang Friedrich (Hrsg.), *Bürger, Werke und Briefe. Auswahl*, Leipzig 1958, 48f.

<sup>20</sup> Brief vom 9. September. *Briefwechsel*, a.a.O., 169

Ebenso wenig durfte dann freilich, schon aus Gründen formalen Gleichgewichts, die anschließende Strophenreihe 13 bis 18 verkürzt werden, die eine ähnlich aufgebaute Dialogszene enthält. Sie war, wie Bürger den Hainbündlern deutlich machte, zur Einführung und Charakterisierung des zwielichtigen Hochzeigers gar nicht zu entbehren.<sup>21</sup>

Und was schließlich den gespenstischen Ritt, also die Strophen 19 bis 32 anlangt, so kam hier eine letzte Anreicherung mit »Begebenheiten« und »Schilderungen« überhaupt erst durch die Göttinger zustande. Dank ihrer mahnenden »Idee, die weite Reise anzudeuten«<sup>22</sup>, wurden die mächtigen Strophen 20, 24 und 27 eingeschoben, die mit ihren erregten Dialogen zur Einheit des Gedichtes beitragen und die dem Schlußteil erst jene Steigerung verschaffen, die bereits den vorausgegangenen Szenen eigen ist. Bürgers Genialität lässt sich daran ermessen, wie in diesen drei Strophen der Geisterritt sich stufenweise zum gespenstischen Flug steigert, und wie gleichzeitig, trotz unveränderter Rede des Geistes, eine Ahnung des Kommenden in Lenorens Herz dringt.

20 Zur rechten und zur linken Hand,  
Vorbei vor ihren Blicken,  
Wie flogen Anger, Haid' und Land!  
Wie donnerten die Brücken! –  
»Graut Liebchen auch? – – Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?« –  
»Ach nein! – – Doch laß die Toten!« –

[...]

24 Wie flogen rechts, wie flogen links,  
Gebirge, Bäum' und Hecken!  
Wie flogen links, und rechts, und links  
Die Dörfer, Städt' und Flecken! –  
»Graut Liebchen auch? – – Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?« –  
»Ach! Laß sie ruhn, die Toten!« –

[...]

27 Wie flog, was rund der Mond beschien,  
Wie flog es in die Ferne!  
Wie flogen oben über hin  
Der Himmel und die Sterne! –  
»Graut Liebchen auch? – – Der Mond scheint hell!  
Hurra! Die Toten reiten schnell!  
Graut Liebchen auch vor Toten?« –  
»O weh! Laß ruhn die Toten!« – –

Mit innerer Konsequenz wuchs die Dichtung so zu einer mehrgliedrigen, in sich stimmigen Kunstgestalt empor. Deren »wilder Realismus« (Karl Kraus<sup>23</sup>) mußte freilich der glatten Einkleidung in Musik widerstreben, die den Texten damaliger Singspiel-Librettisten und Romanzenverfasser leicht zuteil wurde<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Ebda. 175f.

<sup>22</sup> Ebda. 174

<sup>23</sup> Karl Kraus, *Hexenszenen und anderes Grauen*, in: Karl Kraus, *Die Sprache*, Frankfurt a.M. 1987 (=Schriften Bd. 7), 183

<sup>24</sup> Lore Kaim-Kloock, a.a.O., 170

Wenn Bürgers Zeitgenossen und er selber von Romanzen- oder Balladenmusik sprachen, dachten sie selbstverständlich an strophische Vertonung, wie sie allein der alten Tradition entsprach und wie sie auch von Künstlern und Theoretikern seit der ›Ersten Berliner Liederschule‹ (in den 1750er Jahren) stets vertreten wurde. Denn bei allen ›Lied‹-Gedichten, zu denen Romanze und Ballade unzweifelhaft zählen, empfand man damals »die Weise des sogenannten Durchcomponirens«<sup>25</sup> als künstlerisch verwerflich, weil durch sie eben das ›Volks‹- und Überlieferungsgemäße zerstört und weil durch ihre Textauflösung »der allgemein lyrische Charakter ganz aufgehoben und eine falsche Theilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird«<sup>26</sup>.

Diesem Verdikt gemäß war die erste norddeutsche *Lenoren*-Vertonung beschaffen, die von dem Berliner Johann Philipp Kirnberger stammte. Sie sah wirklich für alle 32 Strophen ein und dieselbe Melodie vor, »in nicht mehr Noten, als eine Strophe Sylben hat«, also streng deklamierend, ohne Wortdehnung und -wiederholung, ganz wie später Reichardts *Erlkönig* oder Zelters *König in Thule* gebildet waren. Aber während diese Kompositionen beliebt und lebendig blieben, waren weder Kenner noch Liebhaber bereit, die *Lenore* auf Kirnbergers Weise zu singen. Die Verfehltheit des strophischen Verfahrens lag hier, nach der richtigen Beobachtung des Leipziger Rezensenten, nicht bloß an der enormen Länge des Textes, sondern auch, und mehr noch, an dem ›Vielerlei‹ der wiederzugebenden Rede- und Handlungsvorgänge. Kirnberger mußte nämlich,

damit allenfalls das

Und jedes Heer mit Sing und Sang,  
Mit Paukenschall und Kling und Klang

nach denselben Noten gesungen werden könne, wie:

Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht!  
Mit Gott im Himmel had're nicht –

die Weise »so ganz allgemein und nichtssagend« bilden, daß sie jeden spezifischen Charakter verlor und »daß man auch den Leichenzettel, in gleiches Metrum gebracht, danach absingen könnte«.<sup>27</sup>

Das entgegengesetzte Verfahren bedeutete allerdings, »den Begriff der Ballade, und alles, was aus diesem für die musikal. Bearbeitung folgen mußte«<sup>28</sup>, gänzlich aufzugeben und das Interesse auf die Darstellung des Einzelnen zu lenken. So verfuhr unter Publikumsbeifall Johann André aus Offenbach, der bereits 1775 mit seiner *Lenore* die erste durchkomponierte Ballade der Musikgeschichte vorlegte, und nach ihm der Stuttgarter Johann Rudolf Zumstegg (1798), der Prager Wenzel Johann Tomaschek (1813) und noch andere Musiker, übrigens auch der damals beliebte Gottlob Bachmann (1763–1840) in Zeitz, dessen *Lenoren*-Opus 1806 im Wiener »Kunst- und Industrie-Comptoir« herauskam.<sup>29</sup> Andrés *Lenore* erlebte fünf Auflagen, und jede wurde bunter und umfangreicher; am Ende hatte die Komposition eine lange Einleitung des Klaviers, verwendete leitmotivähnliche Wiederholungen, zitierte mehrmals Marsch- und Chormusik, und bei »laßt uns den Leib begraben« sowie »Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht« sah sie mehrstimmigen Gesang vor.<sup>30</sup> Auf den Gipfel kam das dichtungsfremde Verfahren durch den Tschechen Antonin Reicha in Wien, dessen »Dramatische Kantate« *Lenore* (1805) überhaupt keinen Erzähler mehr kennt, den Text nur

<sup>25</sup> *Recension* (siehe Anm. 14), 676

<sup>26</sup> *Goethes Werke, Weimarer Ausgabe*, Bd. 35, 90f.

<sup>27</sup> *Recension*, a.a.O., 675

<sup>28</sup> Ebda. 676

<sup>29</sup> Friedlaender, a.a.O., Bd. 2, 556

<sup>30</sup> Angaben nach Friedlaender, a.a.O., Bd. 1, 215f.

als Vorlage für ›malende‹ Musik nimmt und deswegen die verschiedensten Formen, Solo-, Duo-, Chorgesang, »Sturm«-Musik usw., in bunter Folge aneinanderreicht. So schöne Musik alle diese Kompositionen enthalten, von ihnen gilt doch sämtlich, daß sie den »Endzweck des Liedercomponisten«, »gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen« (Joh. Abraham Peter Schulz<sup>31</sup>) gerade nicht erfüllen, Form und Struktur des Textes mißachten und ihn lediglich als Anlaß zum Musizieren nehmen. Das Gedicht wird gewissermaßen von der Musik überschwemmt und läuft Gefahr, in ihr unterzugehen.

Damit dürfte genug gesagt sein, um die Stelle kenntlich zu machen, welche die Reichardtsche Komposition der *Lenore* einnimmt. Sie erschien 1800, zugleich als Einzeldruck und in einer Sammlung *The German Songster*<sup>32</sup>, und war wohl erst damals, obschon unter Kenntnis der wichtigsten Vorgänger, geschrieben worden. Für Reichardts musikalische und literarische Kultur ist bezeichnend, daß er zwar, wie Kirnberger, gemäß der Textstruktur, in diesem Fall also strophisch komponieren will, daß er aber auch, anders als jener, die Gefahr der zu großen Allgemeinheit einsieht. Er wirkt ihr entgegen, indem er vier verschiedene Strophenmelodien nacheinander einsetzt und mit ihnen feinfühlig dem Aufbau des Gedichtes folgt. So bleibt der Text, nach Inhalt und Form, die entscheidende Größe, die musikalisch ›ins Allgemeine gefördert‹, deren Gestalt aber nirgends beeinträchtigt oder gar unkenntlich gemacht wird.

Die vier Strophen sind untereinander verwandt. Anders als die Textform meiden sie die Choralnähe, da sie in schnellen Achtel-Takten gehalten sind und da so immer zwei Textzeilen in einer Melodiezeile unterkommen. Die erste Strophenhälfte besteht aus zwei Teilen, die sich, ansteigend und absteigend, gleichsam spiegelbildlich verhalten; die zweite Hälfte ist etwas enger zusammengezogen, ohne Pause zwischen den Reimpaaren; der Höhepunkt (auch der höchste Punkt der Melodie) wird erst in der vorletzten Zeile (oder zu Beginn der letzten) erreicht.

Reichardts erste Weise, die den drei erzählenden Anfangsstrophen gilt, ist entsprechend episch, in hellem Dur, verfaßt. Bemerkenswert sind die absteigenden Dreiklangsfanfaren zur 6. Textzeile, die hervorragend zum Inhalt (»Gezogen in die Prager Schlacht ...«, »Mit Paukenschlag und Kling und Klang«) passen, und dann der folgende Septimsprung (»Und hatte nicht geschrieben«, »Ach! aber für Lenoren ...«), der auf den Höhepunkt der Melodie und des Geschehens führt.

Der Wechsel zur zweiten Weise tritt ein, sobald der Erzähler sich der verlassenen Lenore zuwendet und den Dialog zwischen Mutter und Tochter vorbereitet.

- 4 Sie frug den Zug wohl auf und ab,  
Und frug nach allen Namen;  
Doch keiner war, der Kundschaft gab,  
Von allen, so da kamen.  
Als nun das Heer vorüber war,  
Zerraupte sie ihr Rabenhaar,  
Und warf sich hin zur Erde,  
Mit wütiger Gebärde.

In der Musik herrscht jetzt das Moll der gleichen Stufe. Die Melodieführung ist der früheren ähnlich, aber stärker chromatisch und mit einer ausdrucksvollen mehrfachen Wiederholung der aufschlagenden Moll-Terz anstelle der bisherigen Fanfaren versehen. Die Form markiert fühlbar den Verzweiflungsausbruch Lenorens (»Stirb hin, stirb hin, in Nacht und Graus!«).

---

<sup>31</sup> Ebda. 257

<sup>32</sup> Friedlaender, a.a.O., Bd. 2, 556



Der nächste Einschnitt liegt textgemäß nach Strophe 12, wenn mit der Erscheinung des zwielichtigen Gastes Stimmung und Ton wechseln.

- 13 Und außen, horch! Ging's trap trap trap,  
Als wie von Rossehufen;  
Und klirrend stieg ein Reiter ab,  
An des Geländers Stufen;  
Und horch! Und horch! den Pfortenring  
Ganz lose, leise, klinglingling!  
Dann kamen durch die Pforte  
Vernehmlich diese Worte:

Die Begleitung geht zur Akkord-Repetition über, die Harmonik rückt auf das einen Halbton höher liegende Dur, in das jedoch zunehmend Moll-Akkorde und verminderte Dreiklänge eindringen, und die Melodielinie schraubt sich in vorher nicht gehörter Weise zum Kulminationspunkt empor.

Auf die vom Text angebotene Zäsur nach Strophe 18, wo der gespenstische Ritt beginnt, hat Reichardt verzichtet, offenbar aus musikalischen Gründen, weil er nicht zu früh auf die Endstufe gelangen wollte. Er läßt dafür den Schlußabschnitt mit Textstrophe 25 beginnen, was stofflich gerechtfertigt ist durch die Erscheinung des Hochgerichts mit dem tanzenden »Gesindel« und sprachlich durch einen wiederkehrenden kräftigen Ruf-Gestus (»Sieh da, sieh da ...«, »Sasa! Gesindel, hier! komm hier ...«, »Rapp, Rapp, ich wittre Morgenluft ...« usw.).

- 25 Sieh da! sieh da! Am Hochgericht  
Tanzt' um des Rades Spindel  
Halb sichtbarlich bei Mondenlicht,  
Ein luftiges Gesindel. –  
»Sasa! Gesindel, hier! Komm hier!  
Gesindel, komm und folge mir!  
Tanz' uns den Hochzeitreigen,  
Wann wir zu Bette steigen!« –

Wir finden eine geänderte Taktart (3/8 statt bisher 6/8), doppelt so schnelle Begleitung in Akkordbrechungen; dramatischere Anstiege, jetzt bereits zu Strophenbeginn; sehr intensive Wiederholungen der Ruf-Figur mit Ansteigen und Zurückfallen um einen Halbton; ein erstes scheinbares Strophenende über Dur-Trugschluß und danach Wiederholung der Textzeilen 7 und 8, mit absinkender Melodielinie. Diese Musikstrophe, und besonders die unheimliche Halbton-Figur, paßt gleichermaßen gut auf Strophe 31 (»Geheil! Geheil aus hoher Luft ...«) wie auf die Schlußstrophe (»Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht ...«) und reproduziert so die textliche Zweideutigkeit auf geradezu geniale Weise.

Reichardts *Lenore* ist die einzige Vertonung dieses großen Gedichtes, die den musikalischen Standards der Zeit um 1800 entspricht und die doch der Dichtung nichts schuldig bleibt, sich vielmehr auf ihrer Höhe zu halten vermag. Wie sehr sie noch heute ihr Publikum gefangen nimmt, konnte jeder erfahren, der das Glück hatte, zu Bürgers 225. Geburtstag oder danach die Interpretation durch Frau Käthe Röschke, Mezzosopran, und Dieter Streithof, Klavier, zu hören – eine musikalisch untadelige Interpretation, die zum Glück durch das hallesche Händel-Haus mittels einer Tonband-Aufnahme vor dem Vergessen bewahrt worden ist.