

GESCHICHTE
DER DEUTSCHEN LYRIK
VON LUTHER BIS ZUM AUSGANG
DES ZWEITEN WELTKRIEGES

von

JOHANNES KLEIN

Professor für neuere deutsche Literaturgeschichte
an der Universität Marburg

Zweite erweiterte Auflage



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

1960

3. GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Im Gegensatz zu Schubarts Begabung, die sich in genialischen Augenblicken verströmte, hatte Bürger die durchgreifende Formkraft des Genies. Sein jahrelanger Kampf um die Homer-Übertragung zeigt diesen Formsinn, der bei der vulkanischen Natur Bürgers um so größere Bedeutung gewinnt.

Bürger (1748 bzw. 1749—1794) sah es selber als symbolisch an, daß er in einer Silvesternacht auf der Schwelle zwischen zwei Jahren zur Welt kam. Er wurde ein Mensch auf der Schwelle zu einem neuen Zeitalter. Er wurde zum Gesinnungsgenossen von Goethes Jugend, ein Entdecker des Herzens und der wahren Persönlichkeit, elementarer als Klopstock. Aber er durfte Goethe und Schiller in die Klassik nicht mehr folgen.

Bürger war Pfarrerssohn wie Schubart. Etwas von dem widerspruchsvollen Ernst seiner Herkunft behielt er auch noch in seiner wilden Art zu lieben. Die Mutter war eine begabte, aber ungebildete, sinnliche Frau. Ihr Erbteil hatte er auszutragen. In seiner späteren berühmten Ballade „*Der wilde Jäger*“ schildert er, wie der Rheingraf zur Jagd ausreitet, um seine ausschweifende Lust zu büßen, und wie er von einem stillen Reiter zur Rechten gewarnt, von einem bössartigen Reiter zur Linken aufgestachelt und von diesem ins Unheil und in die Verdammnis gerissen wird. Mit diesem Symbol stellte Bürger seine eigene Tragödie dar.

Er kannte seine Gefahr. Ungebärdig und genial, hatte er die Fähigkeit, überall anzustoßen, aber auch die Kraft, am Rande des Abgrunds zu bremsen. Auf der Schule fiel er übel durch Spottverse auf, auf der Universität geriet er einem sittenlosen und geistreichen Ästhetiker in die Hände und führte in Halle ein ausschweifendes Leben, dem er auch, nach Göttingen gebracht, weiter fröhnte.

Hier aber riß er sich heraus. Die Beziehung zu den Göttinger Hainbündlern ermutigte ihn zu seinem geistigen Selbst, und wie er sich vorher im Sinnlichen verloren hatte, so drohte er jetzt, sich im Geistigen zu verlieren — und damit die Beziehung zum praktischen Leben einzubüßen. Die englische Volkslieder- und Balladensammlung Percys gehörte zu seiner leidenschaftlich ergriffenen Lektüre; daß es um eine natürliche, eine volkstümliche Poesie ging, wurde seine Erkenntnis.

Verwandtschaftlicher Druck hatte ihn gezwungen, Jurist zu werden. Die Not, einen Platz im Berufsleben zu finden, drängte ihn in eine ihm ungemäße Stellung eines Amtmanns, d. i. höchsten Gerichtsherrn eines Amtsbezirkes in Altengleichen bei Göttingen — eine Stellung, die im Zusammenhang mit alten Adelsrechten und in Auseinandersetzung mit verrotteten Adelsfamilien vergeben wurde und auf korrupte Weise verwaltet zu werden pflegte. Von seinen Richterpflichten und den Akten angewidert, geriet Bürger in ein viele Jahre dauerndes geistiges und seelisches Martyrium, oft betrogen, immer in Not — und in Not nicht ohne eigene Schuld, da er an der Spielerleidenschaft litt.

Im Anfang dieser Zeit erschien seine epochemachende Schöpfung, die Ballade „*Lenore*“. In ihr stellte er dar, wie unbedingt ein Mensch in der Liebe sein kann: daß ihm das Leben ohne den geliebten Menschen nichts wert ist und er dadurch das Schicksal herausfordert, das Bescheidenheit von uns verlangt. Es war eine Gespensterballade, und sie hatte so erregenden Ton, daß sie sich wie ein Lauffeuer in Deutschland verbreitete. Auch Goethe bezeugte seinen Beifall. — Wie im „*Wilden Jäger*“ hatte er seine Tragödie erfaßt; denn sein Liebeserlebnis wurde in jeder Hinsicht für ihn tödlich.

Als er Dorette Leonhart, die Tochter eines Amtmanns, heiratete, liebte er bereits deren jüngere und begabtere Schwester; es ist die Molly seiner Gedichte. Er hatte Dorette zu früh zu der Seinen gemacht; er konnte nicht zurück, und nun entspann sich ein Kampf; denn Molly erwiderte Bürgers Leidenschaft; sie war eine ebenso heißblütige Natur wie er, aber entschlossener

in der Selbstbeherrschung. So versuchte sie, dem Unheil zu entkommen, aber auf die Flucht nahm sie unentrinnbar sich selber und ihre Leidenschaft mit. So kehrte sie zurück und — unterlag.

Molly zog zu dem jungen Paar. Es mag sein, daß die Schwester sie verstand und sich zu der gefährlichen Lösung entschloß. Was Dorette litt, wissen wir nicht. Daß Molly und Bürger gejauchzt und schwer gelitten haben, wissen wir aus seinen Gedichten und aus seinem späten Bekenntnis gegenüber der letzten Frau seines Lebens.

Dorette starb früh an Tuberkulose. Ihr Tod erschütterte Bürger, gab freilich auch den Weg frei, ein der Gesellschaft anstößiges Verhältnis gesetzlich zu machen. Schuld und Heimlichkeit schienen überwunden, Molly, auch in praktischen Dingen befähigt, schuf ihm einen Haushalt mit klarer Ordnung; sie war die Persönlichkeit, mit der materiellen Not fertig zu werden. Da starb nach einem Jahr auch sie an demselben hektischen Fieber wie ihre Schwester Dorette und fast ebenso alt — ebenso jung — wie sie, nicht lange nach der Geburt eines Kindes (auch dies Schicksal dem der Schwester eigentümlich ähnlich).

Diesen Schlag überwand Bürger nicht mehr, und Frauen, die er noch erlebte, nahmen Mollys Züge an oder waren nicht mehr für ihn.

Er hatte sein Amt aufgegeben und sich als Privatdozent für Philosophie, Ästhetik und verwandte Fächer der Gelehrtenlaufbahn in Göttingen zugewandt. Aber Bürger war ein Dichter; seine Berühmtheit galt innerhalb dieser Gelehrtenkaste nichts. Und Bürger hatte gegen die Sitte verstoßen wie nur einer. Sein Urteil war von der Gesellschaft gesprochen. — Er war ein guter Redner; er zog die studentische Jugend an, aber nicht in dem Maße, wie man es hätte erwarten sollen. Vielleicht suchte die Jugend die sich selbst gestaltende Persönlichkeit in ihm. Er war wie das Element: groß in den Ausbrüchen, um so anziehender, als sich dies mit Künstlerkraft und Geistigkeit vereinigte. Aber er war auch zerquält, gebrochen, und nach der Meinung Schillers hatte er die Überwindung der Natur aus den Kräften des Willens und der sittlichen Persönlichkeit nicht erreicht.

Denn, so sagte Schiller in seiner berühmten Kritik über Bürgers Gedichte: die Kunst sei dazu da, den ganzen Menschen herzustellen. Der Dichter könne uns nicht mehr geben als seine ungeteilte Individualität. Wenn diese aber nicht in Ordnung sei, so helfe alle Genialität nichts: seine Kunst stelle eben nicht den ganzen Menschen her.

Mollys Tod hatte Bürger gebeugt. Schillers Kritik hat ihn gebrochen. Denn seitdem war er unsicher. Sein Ziel war volkstümliche Kunst gewesen; Schiller — der Goethes volle Zustimmung hatte — hatte ihm ein anderes vorgehalten. Bürger hatte geglaubt, es durch die Kraft des Herzens zu erreichen.

Wie zum Hohn wurde ihm auf seinem Gebiet, dem Liebeserlebnis, der Beweis seiner Ohnmacht aufgezwungen. Ein Kind war er im Grunde geblieben, arglos, und wie ein Kind ging er auf eine literarische Spielerei ein: ein Mädchen bot sich ihm in einem — veröffentlichten, aber zur Veröffentlichung nicht bestimmten, weil aus einer mädchenhaften Wette hervorgegangenen — Gedicht als Gattin an.

Er machte Ernst aus dem Spiel, und seine dritte Ehe machte ihn und sein Schicksal ebenso berüchtigt wie jene Ehe zu Dritt. Er, dessen Wirkung auf Frauen unbezweifelt war, wurde von seiner dritten Frau betrogen und zum Gespött gemacht, so daß er sich scheiden ließ — er, bisher der Gegenstand der Befremdung, nun die Beute des Mitleids.

An demselben Leiden erkrankt wie einst Dorette und Molly, verlassen, erreichte er keine Hilfe von der Universität oder vom Staat und starb im Elend — in seinem Ende unglücklicher als selbst Schubart. — In dem „*Hohen Lied von der Einzigem*“, das sich mit seiner Vermählung mit Molly beschäftigt, findet sich ein Selbstbekenntnis, in dem Bürger sein Scheitern gesteht:

Zwar — ich hätt' in Jünglingstagen,
Mit beglückter Liebe Kraft
Lenkend meinen Kämpferwagen,
Hundert mit Gesang geschlagen,
Tausende mit Wissenschaft!

Doch des Herzens Los, zu darben,
Und der Gram, der mich verzehrt,
Hatten Trieb und Kraft zerstört.
Meiner Palmen Keime starben,
Eines mildern Lenzes wert.

(Eigene Ausgabe der Gedichte, Bd. I, S. 219)

Ein hohes, für andere oft schwer erträgliches Selbstbewußtsein war geknickt und mit ihm, trotz tapferen inneren Widerstandes, die Schöpferkraft. — Seine Isolierung von der Gesellschaft aber hat Bürger in einem spruchhaften Epigramm bekannt, das volkstümlich geworden ist; wer weiß heute noch, daß es von Bürger ist?

Wann dich die Lästerzunge sticht,
So laß dir dies zum Troste sagen:

Die schlechtesten Früchte sind es nicht,
Woran die Wespen nagen.

(II, S. 288)

Bürgers lyrische Leistung ist im großen nach zwei Gruppen einzuteilen: nach den *Balladen* und nach den *Bekennnisgedichten*. Von ihnen sind die Balladen, gemäß der Natur dieser Gattung, zugleich epische Dichtungen; doch wurde erwähnt, daß in ihnen der Bekenntnisgehalt zuweilen auffällt wie im „Wilden Jäger“ und in „Lenore“. Auch versteht Bürger sich auf liedhafte Wiederholung und Steigerung, die sich an das Gefühl oft aufpeitschend wendet. Bürger zeigt in seinen Balladen, daß er Lyriker ist — im Gegensatz zu Schiller oder Annette von Droste-Hülshoff, bei denen das Epische hervortritt. — Die Bekenntnisgedichte sind überwiegend Liebesgedichte und gehören zu den stärksten Leistungen der damaligen Lyrik. Während Bürger aber durch Goethe hierin weit überholt wurde, bleiben die Balladen seine Neuschöpfung.

Balladen wie Bekenntnisgedichte haben bei Bürger noch einen neuen und auffallenden Zug gemeinsam: sie wollen, wie er sich wiederholt ausdrückt, populär sein. Darin trifft er mit Schubart zusammen, aber er macht geradezu eine Theorie daraus.

„Popularität eines poetischen Werkes“, sagt er in der Vorrede zur Gedichtausgabe von 1789, „ist das Siegel seiner Vollkommenheit.“ Dabei unterscheidet er (S. 16) ausdrücklich „Volk“ und „Pöbel“ und meint, in den Begriff des Volkes müßten „nur diejenigen Merkmale aufgenommen werden, worin ungefähr alle, oder doch die ansehnlichsten Klassen übereinkommen“ (S. 17). Daß er damit nicht die privilegierten Klassen herausheben will, ist bei ihm natürlich; er hatte keine Begabung zum Fürstendiener, und sein Verhältnis zur Göttinger bürgerlichen Gesellschaft war zu schlecht. „In dem Sinne“, fügt er mit dem Schmerz des Gebrochenen hinzu, „wie ich ein Volksdichter, oder lieber ein populärer Dichter zu sein wünsche, ist Homer wegen der spiegelhellen Durchsichtigkeit und Temperatur seines Gesangstromes, der größte Volksdichter aller Völker und Zeiten, sind es, mehr oder weniger, alle großen Dichter, auch die unsrigen, und gerade in ihren allgemein geliebtesten und unsterblichsten Versen, unendlich mehr als ich gewesen.“ (Vorrede, S. 19f.)

Als „Daniel Wunderlich“ hatte er sich schon früher (1776) in seinem „Herzensausguß über Volkspoese“ über diese Fragen geäußert und eine böse Antwort von Nicolai in Berlin erhalten, wie sich überhaupt die Aufklärer gegen ihn entrüsteten; sie behaupteten — was er ja entschieden leugnete —, er fördere eine Kunst für den Pöbel.

Die eigentliche Substanz seiner Anschauungen aber hatte er von *Herder*. Dessen fliegende Blätter „Von deutscher Art und Kunst“, darin der Aufsatz „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“, wandten sich gegen die Kunst, die die Natur ausgelöscht habe. Je wilder ein Volk, desto unmittelbarer und lyrischer auch seine Lieder. Die „Dichtkunst“ erschien hier als die „stürmendste, sicherste Tochter der menschlichen Seele“. Diese Naturpoese lebe bei uns noch: in Volksliedern, Provinzialliedern, Bauernliedern auf Gassen und Fischmärkten (1773). Herder betont die „glücklichen Würfe“ und „kühnen Sprünge“ der alten Lieder als einen besonderen künstlerischen Reiz; er wollte damit sagen, daß durch die scheinbaren Dunkelheiten, die dadurch entstehen, etwas Tiefschichtiges sichtbar wird. — Und als Nicolai mit seiner parodistischen Sammlung, seltsamerweise der ersten deutschen Volksliedersammlung „Feyner kleyner Almanach...“, in der Gutes und Wertloses absichtlich gemischt waren, auf Bürger und seinen Aufsatz zielte, verteidigte Herder Bürger: in dem Aufsatz „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst“ (1777). — Bürger hat einmal

an Herder geschrieben, als er ihm auf Bitte seines Freundes Boie eine Sammlung englischer Balladen (Evans „Old Ballads“) weitersandte. Ob sie einander in Göttingen persönlich kennengelernt haben, ist nicht sicher.

Bürger geht aber in seiner Auffassung vom Populären weiter als Herder. Schon in jenem „Herzensausguß“ meinte er, das „Nachbild der Kunst“ müsse die „nämlichen Eindrücke machen wie das Vorbild der Natur“; man müsse nicht die „tote Schrift“, sondern die „lebendige Mundsprache“ verwenden. Damit näherte er sich entschieden einem Naturalismus, und den lehnte Herder ab, was sich alsbald zeigte, als er über Bürgers „Lenore“ erschrak. Solche Neigung zum Naturalismus ist ein Kennzeichen des Sturm und Drang; sogar diese Formel kommt in Bürgers Gedichten vor. — Doch kann Bürger nicht verleugnen, daß er noch ein Kind des Rokoko ist, und Rokoko bedeutete eine gewisse zierliche, aber nicht naturnahe Form. Der eigentliche Volksliedton ist bei ihm selten; Rokoko-Pikanterie spielt in volksliedhafte Einfachheit hinein — wie bei Schubart.

Auf die *B a l l a d e n* können wir nur eingehen, soweit sie in den Bezirk der Lyrik reichen.

Die Neuschöpfung Bürgers gilt nicht chronologisch; WOLFGANG KAYSER hat in seiner „Geschichte der deutschen Ballade“ darauf aufmerksam gemacht, daß die Balladen Hölty's etwas früher liegen und daß Bürger sie offensichtlich gekannt hat. Die Anregung durch Herder gilt auch hier; bei Herder fand Bürger wertvolle Hinweise auf den Stil der altenglischen Balladen: dramatische Wechselrede, Wiederholungen von Worten und Versen usw.

Das Populäre wird bei Bürger in scharfen Effekt gesteigert. Davon ist, wie in der „Lenore“ vieles unmittelbar echt und durch eigenes Erleben gewachsen. Dem gesellt sich die übertreibende Mache.

Das erschreckende und zugleich großartige Sinnbild hinter der Lenoren-Ballade — zu der Bürger durch ein Mädchen aus dem Volk angeregt wurde — haben wir erwähnt. Wenn man den Ton Günthers mit dem Ton Bürgers vergleicht, tritt die starke lyrische Wurzel sofort zutage (vgl. S. 205).

Günther

Mein Kummer weint allein um dich,
Mit mir ist's so verloren,
Die Umständ' überweisen mich,
Ich sei zur Not geboren.
Ach, spare Seufzer, Wunsch und Fleh'n.
Du wirst mich wohl nicht wiederseh'n
Als etwan in den Auen,
Die Glaub' und Hoffnung schauen.

Bürger

Lenore fuhr um's Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
,Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?' —
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben:
Ob er gesund geblieben. (II, S. 27)

Kummer um den geliebten Menschen, Verlorenheit, Erkenntnis, daß es kein Wiedersehen geben wird bei Günther, — dasselbe fast bei Bürger, wo das Wiedersehen nur scheinhaft erfolgt, umgesetzt in balladische und zugleich tödliche Handlung. Der Geliebte kommt, aber als Gespenst, und der Zwischenbereich zwischen Glauben und Aberglauben, der für Zeiten sinkender Religion so charakteristisch ist, wird hier zum eigentlichen Bereich. Das ganze Gefühl ist aufgerufen entgegen der aufklärerischen Vernünftigkeit und Helle, die ganze Dunkelheit der Leidenschaft. Im Geiste des gehetzten Günther und entsprechend der Leidenschaft Bürgers spielen im heftigen Zwiegespräch zwischen Lenore und ihrer Mutter Mißtrauen und Eifersucht eine Rolle — neben der Treue Lenores, die von ihrem Verlobten nicht los kann und will. Der aufklärerischen Vernünftigkeit tritt aber kein Glaube gegenüber; die Leidenschaft ist ebenso diesseitig bestimmt wie die Aufklärung, ja, in mancher Hinsicht radikaler als sie. Denn die Aufklärung hat ein immer noch geistiges Weltbild und

daher weitgehend noch eine Metaphysik. — Die leidenschaftliche Sinnlichkeit Bürgers aber kennt in Auflehnung gegen alles, was die Rechte des Herzens gefährdet, nur noch das düstere Zwischenreich der Leidenschaft, die nicht sterben kann; sie betont in einem eigentümlich-großartigen Selbstgericht die Verwandtschaft von Leidenschaft und Tod. — Den Mahnungen der Mutter, an die ewige Seligkeit zu denken, stehen die bewußt frevlerischen Antworten Lenores gegenüber, hinter denen mehr steht als die Absicht, zu dramatisieren:

,O Mutter, Mutter, was mich brennt,	Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Das lindert mir kein Sakrament!	Und ohne Wilhelm Hölle! —
Kein Sakrament mag Leben	Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Den Toten wiedergeben.' (. . .)	Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
,O Mutter! Was ist Seligkeit?	Ohn' ihn mag ich auf Erden,
O Mutter! Was ist Hölle?	Mag dort nicht selig werden.'

Die Lenoren-Ballade gehört den Totentänzen an. Hier stürzt sich der Mensch in Seligkeit und Unseligkeit des Diesseits. Hoffnung auf Ewiges bedeutet ihm nichts mehr, denn sie nimmt dem hiesigen Leben Kräfte fort. So will der Mensch selig und unselig werden, um einmal das Vollgefühl des Daseins zu wissen — überlegen gegenüber allen bloß geistig Eingestellten, die das Glück des Blutes nicht ausgeschöpft haben, unterlegen aber an Geistigkeit. Denn außerhalb dieses Paradieses, das um so leidenschaftlicher erlebt wird, als man den Hintergrund und Abgrund des Untergangs mitspürt, ist schon für diesen Dichter der Liebe und Verzweiflung nichts mehr.

Das atemberaubende Tempo der Ballade ist gegeben durch die auf äußerste Unheimlichkeit vorgetriebene Handlung, und es ist Ausdruck des inneren Vorgangs, des Sturzes eines befreiten und zugleich bindingslos gewordenen Menschentums. Es fiel schon damals auf, daß Bürger seinen Stoff aus der Gegenwart bzw. der jüngsten Vergangenheit genommen hatte. Das hatte er nicht von Percy, nicht von Macphersons „Ossian“, nicht von Herder gelernt. Denn sie alle hatten auf altes (oder vorgeblich altes) Volksgut zurückgegriffen. Bürger verriet, daß sein Stoff aktuell war, auch wenn er die künstlerischen Mittel bei Percy, Ossian und Herder gelernt hatte. Mit wilder Ironie tritt der herbeigesehnte Geliebte auf; er reißt Lenore in den Strudel wie in einer Liebesnacht; sie hat sich entschieden. Sie ist verloren. Wahrhaft dämonisch, wie in solcher Inständigkeit nur in Goethes „Erlkönig“, wird auch die Natur einbezogen. Die echte Verwandtschaft mit dem alten Balladentyp liegt weniger in den stilistischen Mitteln als in diesem vorchristlichen Naturgefühl, das in dem nachchristlichen Menschen wieder erwacht. Alles geht in überstürzten Rhythmen ineinander über: Leidenschaft, Ironie, schauernd erlebte nächtliche Landschaft:

,Holla, holla! Tu auf, mein Kind!	,Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?	Den Hagedorn durchsaust der Wind,
Wie bist noch gegen mich gesinnt?	Herein, in meinen Armen,
Und weinest oder lachst du?' —	Herzliebster, zu erwarmen!' —
,Ach, Wilhelm, du? So spät bei Nacht?	,Laß sausen durch den Hagedorn,
Geweinet hab' ich und gewacht;	Laß sausen, Kind, laß sausen!
Ach, großes Leid erlitten!	Der Rappe scharrt; es klirrt der Sporn.
Wo kommst du hergeritten?' —	Ich darf allhier nicht hausen.
,Wir satteln nur um Mitternacht.	Komm, schürze, spring' und schwinde dich
Weit ritt ich her von Böhmen.	Auf meinen Rappen hinter mich!
Ich habe spät mich aufgemacht	Muß heut noch hundert Meilen
Und will dich mit mir nehmen.' —	Mit dir in's Brautbett eilen.'

Brautbett und Tod sind eines: „Sechs Bretter und zwei Brettchen!“ — Lenore aber versteht die Einheit von Leidenschaft und Tod lange nicht. Drohend kehren bestimmte Verse immer wieder: „Wir und die Toten reiten schnell“ — und, ganz ins Rhythmische und Sprachliche übersetzt, das Tempo des Reitens:

Und hurre'hurre, hop hop hop!	Zur rechten und zur linken Hand,
Ging's fort im sausenden Galopp,	Vorbei vor ihren Blicken,
Daß Roß und Reiter schnoben,	Wie flogen Anger, Haid' und Land!
Und Kies und Funken stoben.	Wie donnerten die Brücken!

Höchster Rausch im Todesritt, Effekte, die zugleich aus einem innersten Erlebnis kommen —, es ist bedeutend, wie Bürger selbst hier noch die Melodie wechseln kann:

Was klang dort für Gesang und Klang?	Horch Glockenklang! horch Totensang:
Was flatterten die Raben?	Laßt uns den Leib begraben!

Zum Schluß zieht Bürger, mehr und mehr dem Effekt überlassen, alle Register; der Vers „Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick, Huhu! ein gräßlich Wunder!“ wurde schon von August Wilhelm Schlegel bemängelt. Dennoch ist der Schluß (er umfaßt die letzten drei Strophen) bemerkenswert. Denn der tote Verlobte erscheint in der Enthüllung als der Tod selbst, nicht mehr als eine bestimmte Person:

Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
Sein Körper zum Gerippe,
Mit Stundenglas und Hippe.

Damit ist der Symbolgehalt scharf betont, der Einzelvorgang nebengeordnet. Die selbstzerstörende Ehrlichkeit, wie sie bis zu Nietzsche für den neuen, diesseitsbetonten Menschen so verräterisch werden sollte, weist hinter allem Lebenskult den unentrinnbaren Tod.

Der große Erfolg der Lenoren-Ballade hing einerseits mit der Faszination zusammen, die ein so inständig ausgebreiteter Lebensvorgang immer ausübt, anderseits mit einem Mißverständnis der irrationalen Züge, die in Wahrheit von der Welt der Ratio nur durch eine Sinnlichkeit, die nicht glaubt sterben zu können, getrennt waren. Vielleicht hat Herder dies in seiner scharfen Ablehnung gefühlt, auch wenn sie sich nur auf die Effekte zu beziehen schien.

Bürger hat diese epochemachende Leistung als Balladendichter nicht wieder erreicht. Das berühmte, anderthalb Jahrhunderte in Lesebüchern immer wieder enthaltene „*Lied vom braven Mann*“ setzt sofort mit Effekthascherei ein: „Hoch klingt das Lied vom braven Mann wie Orgelton und Glockenklang.“ Veräußerlicht waren seine Mittel, sobald kein innerstes Anliegen hinter ihnen stand, wie in der „Lenore“.

Das damals nicht zufällig zunehmende Thema von der betrogenen Liebe hat er in „*Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*“ aufgenommen. Aus der sittlichen Warnung, wie sie in der Ballade der Reformationszeit vorkam, ist wiederum ein unentrinnbarer Lebens- und Todesvorgang geworden.

Es sei nur ein kurzer Blick auf die h e i t e r e n Balladen Bürgers geworfen. Die Travestie war schon seit Gleim in der sogenannten Romanze üblich geworden, aus einem Mißverständnis eines Romanzentyps bei dem Spanier Gongora und dem Franzosen Moncrif. Bei Bürger entsteht die Travestie aus einem echten Urgrund: der sinnliche Mensch durchschaut die allzu menschlichen Hintergründe einiger antiker Mythen,

aber nicht aus einem Gesellschaftsspiel, sondern weil sein Sinn für das Tänzerische mit dem Totentanz verwandt ist. Einige Verse sind geflügeltes Wort geworden:

Vor Alters war ein Gott,	Nun aber ist er tot.
Von nicht geringem Ruhme,	Er starb — post Christum natum . . .
Im blinden Heidentume.	Ich weiß nicht mehr das Datum.

(II, S. 5)

— Und ein wahres Meisterstücklein im süffisanten, tänzelnden Strophenmaß ist eine Vers-Anekdote: „*Der Kaiser und der Abt*“. Hier wird gezeigt — ein damals zeitgemäßer Gegenstand! — wie ein einfacher Mann, ein Schäfer, klüger ist als sein Abt und auch klüger als der Kaiser, der den Abt durch einige höchst schwierige Fragen hatte hereinlegen wollen. Dieser Schäfer Hans Bendix hat mit den verliebten Schäfern des Barock und des Rokoko nichts mehr zu tun. — Die Lebendigkeit und Wandelbarkeit des sich äußerlich immer gleich bleibenden Vers- und Strophenmaßes, die Anschaulichkeit, die einen begabten Erzähler verrät, machen diese Vers-Anekdote (denn etwas Balladisches, Schauriges, Liedhaftes hat sie nicht) zu einem Kabinetstück für den Vortrag. Das merkt man schon der ersten Strophe an:

Ich will euch erzählen ein Märchen, gar schnurrig;
Es war 'mal ein Kaiser; der Kaiser war kurrig;
Auch war 'mal ein Abt, ein gar stattlicher Herr;
Nur schade! sein Schäfer war klüger als er.

(II, S. 178)

Hier merkt man den Bürger, der Münchhausens lügenhafte Abenteuer nacherzählt und (übrigens unter Verschweigung seines Namens) populär gemacht hat.

Die zweite große Gruppe von Bürgers Lyrik ist seine *L i e b e s d i c h t u n g*.

Mit dieser Liebeslyrik entsteht zugleich eine Bereicherung der Dichtung und eine Gefährdung. Denn mit dem neuen persönlichen Ton wird der Mensch, der das Kunstwerk nacherlebt, unmittelbar angesprochen, gleichsam in einem Gespräch, aber auf höherer geistiger Ebene, da auch die realistische Kunst noch anders, noch formender redet als der alltäglich sprechende Mensch. Das ist die Bereicherung. Aber zur Gefährdung der Kunst wird der neue Ton, wenn er ins Private fällt. Das Persönliche und das Private sind aber nirgendwo schwerer zu scheiden als hier. Daß Bürger eine Ehe zu Dritt geführt hat, ist zunächst eine höchst private Angelegenheit (und auch nicht der eigentliche Gehalt seiner Liebesdichtung). Daß er dabei in eine urtümlich menschliche Schuld geriet, reicht über den privaten Bereich hinaus.

Bürgers Lyrik bedeutet auch hier eine Wendung, und wiederum in Anknüpfung bei Günther. Ein Liebesdrama rollt in seinen Gedichten ab, dessen private Hintergründe allzu oft sichtbar werden, das aber ins höhere Persönliche drängt: in die Urerfahrung einer unausweichlichen Leidenschaft.

Ähnlich wie bei Schubart sind es auch bei Bürger bestimmte Strophen, in denen das Erlebnis in seiner Macht sichtbar wird, häufig liedhaft, so in den ersten Strophen des Gedichtes „*An die Menschengesichter*“:

Ich habe was Liebes, das hab ich zu lieb;
Was kann ich, was kann ich dafür?
Drum sind mir die Menschengesichter nicht hold:
Doch spinn' ich ja leider nicht Seide, noch Gold,
Ich spinne nur Herzeleid mir.
Auch mich hat was Liebes im Herzen zu lieb;
Was kann es, was kann es fürs Herz?
Auch ihm sind die Menschengesichter nicht hold:
Doch spinnt es ja leider nicht Seide, noch Gold,
Es spinnt sich nur Elend und Schmerz.

(I, S. 160)

Das Motiv des Spinnens ist aus dem Volkslied herübergenommen, entstammt überhaupt einer sehr alten Überlieferung — man denke an die Schicksalsspinnerinnen, die Parzen, die Nornen. Der Mensch selber spinnt sich sein Schicksal: das ist die bemerkenswerte Wendung. Der Parallelismus mit seinen feinen Abwandlungen stammt aus dem Volkslied und ist zugleich ein Kunstmittel, durch das das Schicksal der beiden Liebenden als eines gesehen wird.

Vielleicht hat Bürger, als er das lebhafte Versmaß wählte, an das Surren des Spinnrades gedacht. Es gibt von ihm auch ein Spinnerlied; aber es kommt auf das Tempo an, und verlangsamt bekommt dieser Rhythmus einen anziehenden Widerspruch von Lebensfrische und Traurigkeit — als ob das Herz zugleich rasch und schwer schlug. Denn vom erlebten Rhythmus stammt auch dies.

Ein großer und der wertvollste Teil der Liebesgedichte ist dem Liebeskampf um Molly gewidmet. Seit den Gedichten Günthers an Leonore hatte die deutsche Lyrik nichts Ähnliches gekannt. Aus der Zeit, als Molly sich losreißen wollte, stammt: „*Mollys Abschied*“; die ersten vier Strophen und die letzte seien angeführt (I, S. 211):

Lebe wohl, du Mann der Lust und Schmerzen!	Nimm, du süßer Schmeichler, von den Locken,
Mann der Liebe, meines Lebens Stab!	Die du oft zerwühltest und verschobst,
Gott mit dir, Geliebter! Tief zu Herzen	Wann du über Flachs an Pallas Rocken,
Halle dir mein Segensruf hinab!	Über Gold und Seide sie erhobst!
Zum Gedächtnis biet' ich dir statt Goldes —	Vom Gesicht, der Mahlstatt deiner Küsse,
Was ist Gold und goldeswerter Tand? —	Nimm, so lang ich ferne von dir bin,
Biet' ich lieber, was dein Auge Holdes,	Halb zum mindesten im Schattenrisse
Was dein Herz an Molly Liebes fand.	Für die Fantasie die Abschrift hin (. . .)

Mann der Liebe! Mann der Lust und Schmerzen!
 Du, für den ich alles tat und litt,
 Nimm von allem! Nimm von meinem Herzen —
 Doch — du nimmst ja selbst das Ganze mit!

Man hört Molly selbst; der heimliche Naturalismus Bürgers läßt ihn Wendungen aufnehmen, die er offensichtlich von ihr gehört hat, und, wie im vorigen Gedicht, steigert er durch Wiederholung. Jene eigentümliche Mischung von Rokoko und Sturm und Drang zeigt sich darin, daß sich in die innige und unmittelbare Aussage das Sinnspiel mit dem Schattenriß mischt — auch dies freilich ein schmerzliches Getändel, das noch aus einer echten Situation stammen kann. Der Naturalismus — soweit man hier überhaupt davon reden kann, da er nur in einigen Zügen vorkommt — schwindet in ein ergreifendes Pathos. Das Private wird zum eindrucksvollen Hintergrund; es gibt die echte Anschauung her. Aber ins Gültige erhoben ist die Haltung zweier Menschen, die aufeinander angewiesen sind und die sich mit derselben Entschlossenheit zur Unseligkeit bekennen wie die Lenore der Ballade.

Es sei ein Beispiel herausgegriffen, in dem Bürger nicht unmittelbar, sondern bewußt formend sein Erlebnis ausdrücken will. Er benutzt das Sonett, über das er sich in jenem erwähnten Vorwort ausführlich, wenn auch nicht eigentlich mit Blick auf die Forderungen der Form geäußert hat.

Er führt ein Sonett von August Wilhelm Schlegel an; diese geistige Begegnung zwischen Bürger und August Wilhelm Schlegel hat viel dazu beigetragen, daß das Sonett später in der Romantik eine Rolle spielte und schließlich auf Goethe zurückwirkte. Im Gegensatz zum Sonett des Barock wählt Bürger zum Versmaß den sogenannten fünffüßigen Jambus oder, noch häufiger, fünffüßige Trochäen. Damit ist der Alexandriner, der das Sonett im Barock so fragwürdig machte, vergessen.

Ebensowenig wie im Fall der Ballade ist auch hier Bürger als Neuschöpfer der erste. Im Kreis der Anakreontiker um Gleim hatte man bereits Versuche gemacht; Eberhard Karl Klamer Schmidt hatte den fünffüßigen Jambus in die deutschen Sonette eingeführt. Wie einst bei Fleming und überhaupt beim deutschen Barock-Sonett war der geistige Ahne Petrarca. Dasselbe gilt für die Sonettversuche von Lenz. Die widerspruchsvolle Vorgeschichte des Sonetts kam Bürgers Eigenart zu Hilfe.

Bürger spürte, nach anfänglicher Ablehnung dieser Form, den zugleich musikalischen und architektonischen Reiz. Und er spürte, was seinem Temperament an sich ferne lag: die Verpflichtung zur Form, die er ziemlich streng verwendet. Hier also ragt seine Leistung in einen geistigen Bezirk hinein, der sie höher hebt als die Schubarts. Daß er die gelöstere, trochäische Form vorzieht, entspricht seinem Wesen. „*Liebe ohne Heimat*“ spricht von dem Verlust Mollys:

Meine Liebe, lange wie die Taube
Von dem Falken hin und her gescheucht,
Wähte froh, sie hab' ihr Nest erreicht
In den Zweigen einer Götterlaube.
Armes Täubchen! Hart getäuschter Glaube!
Herbes Schicksal, dem kein andres gleicht!
Ihre Heimat, kaum dem Blick gezeigt,
Wurde schnell dem Wetterstrahl zum
Raube.

Ach, nun irrt sie wieder hin und her!
Zwischen Erd' und Himmel schwebt die
Arme,
Sonder Ziel für ihres Flugs Beschwer.
Denn ein Herz, das ihrer sich erbarme,
Wo sie noch einmal wie einst erwarme,
Schlägt für sie auf Erden nirgends mehr.
(I, S. 238)

Bürgers Sprechen im Sonett ist, wie meist im Sonett, mittelbar, ist Rede im Gleichnis, und dies Gleichnis wird ebenso planvoll durchgeführt wie die Teilung nach Strophenformen und nach Reimen. Wie die tönenden, immer wiederkehrenden Reime etwas von der thematischen Strenge der Musik haben, so wird mit ihnen auch das gesamte Gefühl musikalisch aufgerührt. Es gipfelt in dem Schlußsatz, der zugleich das Thema der Überschrift erfüllt: „*Liebe ohne Heimat*.“ — Im Sonett erreicht Bürger etwas, was Klopstock in der strengen Odenform erreicht hatte: eine Kunst, die ins rein Gültige will, die man üben muß wie ein Musikstück — und erreicht sie doch auch nicht. Denn eine Vergeistigung gelang ihm ja nicht.

Wie seinen wirkungsvollen ernstesten Balladen die Moritaten und heiteren Versanedototen gegenüberstehen, so grenzt sich gegen seine Lyrik vom Liebeskampf das frische, h e i t e r e Lied ab, und hier war seine Wirkung ebenfalls bedeutend. „*Lust am Liebchen*“: „Wie selig, wer sein Liebchen hat“ enthält die verblüffende Strophe:

Gram, Sorg' und Grille sind ihm Spott;
Er fühlt sich frei und froh

Und kräht, vergnügt in seinem Gott,
In dulci júbilo.

(I, S. 22)

Tiefer in das neue Naturgefühl greift das „*Winterlied*“, das in die Nähe Goethes rückt, so sehr sind das Mädchen und das Naturerlebnis eines geworden. Es ist ein Kunstlied, das Motive des Volksliedes planvoll verwendet und doch durch seine Frische wirkt:

Der Winter hat mit kalter Hand
Die Pappel abgelaubt,
Und hat das grüne Maigewand
Der armen Flur geraubt;
Hat Blümchen, blau und rot und weiß,
Begraben unter Schnee und Eis.

Doch, liebe Blümchen, hoffer nicht
Von mir ein Sterbelied.
Ich weiß ein holdes Angesicht,
Worauf ihr alle blüht.
Blau ist des Augensterne Rund,
Die Stirne weiß, und rot der Mund.

Was kümmert mich die Nachtigall,
 Im aufgeblühten Hain?
 Mein Liebchen trillert hundertmal
 So süß und silberrein;
 Ihr Atem ist, wie Frühlingluft,
 Erfüllt mit Hyazinthenduft.

Voll für den Mund, und würzereich,
 Und allerfrischend ist,
 Der purpurroten Erdbeer' gleich,
 Der Kuß, den sie mir küßt. —
 O Mai, was frag' ich viel nach dir?
 Der Frühling lebt und webt in ihr.

(II, S. 72)

Es ist der Ton, mit dem Bürger sich gerne in das Herz seines Volkes hineingesungen hätte und in dem er der Genosse von Goethes Jugend ist. Hier hat das Eilende noch nicht das Hinreißende und zugleich Unheimliche des Sturzes, und wenn wir von dem untergehenden Gottfried August Bürger reden mußten, so dürfen doch Zeit und Ton seines Aufbruchs nicht vergessen werden. Darum mögen zwei Strophen aus dem Gedicht „*Die Elemente*“ diesen Abschnitt abschließen, in denen die Sehnsucht nach Natur und Morgenröte des Herzens festgehalten ist (I, S. 137):

Nun prüfe dich, nun sage mir:
 Glüht noch des Ursprungs Glut in dir?
 Erhellte, wie Sonne, dein Verstand,
 Erhellte er Haus und Stadt und Land?
 Entlodert, gleich den Himmelskerzen,
 Noch Liebeslohe deinem Herzen?

Und deine Zunge, stimmst sie
 Zur allgemeinen Harmonie?
 Ist deine Rede, dein Gesang
 Der Herzensliebe Widerklang?
 Entweht dir Frieden, Freude, Segen,
 Wie Maienluft und Frühlingsregen?