

Vom Gebrauch des Schaurigen als Provokation zur Erkenntnis. Gottfried August Bürger: *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*

Anders als *Lenore* hat dieses Gedicht eine uneinheitliche Rezeptionsgeschichte. Sie ist bestimmt von Zuordnungsunsicherheiten und gegensätzlichen Wertungen.

Zur Zuordnung: Häufig wird die Rubrik »soziale Ballade« bemüht, doch nie ohne Vorbehalt. Benzmann (*Die soziale Ballade*, S. 44) und Kayser (S. 257) lehnen sie ab. Hinck dürfte die *Pfarrerstochter* meinen, wenn er die »sogenannte soziale Ballade des 19. Jahrhunderts« von der »sozialkritischen des Sturms und Dranges (Bürger)« abgrenzt (Hinck, S. 61). Während Kayser das Gedicht zu den Prototypen der »Geister- und Schauerballade« zählt (Kayser, S. 105), raten Hinck seine »antifeudalen, sozialkritischen Akzente«, den als einschlägig angesehenen Typus der »nordischen Ballade« nicht zu eng aufzufassen (Hinck, S. 13, 75).

Zur Wertung: Zunächst fand das Gedicht überwiegend Kritik. Den Haupttenor der älteren bezeichnet dieser Satz aus August Wilhelm Schlegels Bürger-Abhandlung von 1801 bzw. 1828: »Des menschlichen Elends haben wir leider zu viel in der Wirklichkeit, um in der Poesie noch damit behelligt zu werden« (S. 193; vgl. Pröhle, S. 132; Goerth, S. 388 f.; Goldschmidt, S. 14; dagegen Grisebach, S. XXXII). Einen Tendenzumschwung markierte die Arbeit von Holzhausen (S. 324 f.). Seither überwiegen positive Stellungnahmen, bei z. T. weitgehender Einzelkritik und mit gelegentlicher Neigung zu unkritischer Emphase (Beyer, S. 1–12, 112 f.; Benzmann, *Die soziale Ballade*, S. 44; Benzmann, *Wesen*, Bd. 1, S. XXIV; Schnellbach, S. 13; Leonhardt, S. 44; Kaim-Kloock, S. 220; dagegen Sternitzke, S. 25, 28).

Der archaisierende, grammatikalisch etwas befremdliche

Titel ist Bürgers Streben nach dem ›rechten‹ Balladen-Ton zu verdanken und englischen, durch Percys Sammlung vermittelten Mustern nachgebildet (vgl. Percy, Bd. 2, 2.10; Bd. 3, 2.8; zu Bürgers Percy-Rezeption vgl. Wagener und Beyer). Im Gedicht selbst wird nirgends archaisiert. Es ist Bürgers Beitrag zu einem damals vielbehandelten, ebenso aktuellen wie brisanten Thema: dem der Verführung eines einfachen Mädchens durch einen Adligen und der späteren Bestrafung allein des Opfers. (Zur Aktualität vgl. Schmidt, pass.; Consentius, Bd. 2, S. 274 f.; Rameekers, pass.; Sternitzke, S. 25; Kaim-Kloock, S. 220; Köpf, S. 231 ff.). Bürgers Beschäftigung mit einem ›Kindsmörderin-Projekt‹ läßt sich in seiner Korrespondenz weit zurückverfolgen. 1776 wurde ein schon lange bedachter Dramenplan aufgegeben: Wagners *Kindermörderin* war erschienen (Strodtmann, Bd. 1, S. 337–347). Doch auch eine balladische Behandlung wurde früh erwogen (Strodtmann, Bd. 1, S. 341) und bleibt im Gespräch. Schon 1778 muß der spätere Titel feststanden haben (Strodtmann, Bd. 2, S. 265). Anstoß zu Konzeption und Ausführung könnten einschlägige Kriminalfälle gewesen sein, mit welchen der Jurist Bürger 1772 und 1781 zu tun hatte (vgl. Strodtmann, Bd. 3, S. 65; Consentius). Das mit 38 fünfzeiligen Strophen (zur Form vgl. Laufhütte, *Die deutsche Kunstballade*, S. 41, 50) recht lange Gedicht weist eine ausgeprägte Rahmenstruktur auf. Die beiden einleitenden und die drei schließenden Strophen heben sich durch ihre präsentische Darbietung und ihren Inhalt deutlich von der Erzählung ab. Deren Binnengliederung läßt auf Vorgeschichte und anderes Expositorische (Str. 3–5) Anfang und Ende der mitzuteilenden Geschichte als intensive Ausgestaltungen jeweils weniger Stunden der Vorgangszeit folgen (Str. 6–14, 18–35), während sie den weitaus größten Teil der Vorgangszeit, ein Dreivierteljahr, raffend überbrückt (Str. 15–17). Das Verständnis des Gedichts hängt von der Erfassung des Steuerungsprozesses ab, dem Bürger den Leser zu unterwerfen sucht, der verschiedenen Rollen, die er ihm zur An-

nahme bereitstellt, der Wirkungen, die sich aus dem Eingehen des Lesers auf ein solches Angebot ergeben können. Der Art der Eingestaltung von Leserrollen in diesen Text ist hier vor allem nachzugehen.

Die beiden Eingangstrophen vermitteln durch Tempus und konkretisierende Ortsangaben eine intensive Empfindung von Gegenwärtigkeit. Sie bieten dem Leser ferner die Rolle eines gespenstergläubigen Menschen an: die beiden so eindringlich vergegenwärtigten Orte sind unheimlich, an ihnen spukt es. Doch die Darstellung des Unheimlichen ist ungewöhnlich. Der Gruseffekt ist bei weitem nicht so stark, wie es dem beliebten Genre entspräche und wie er selbst in einer ironischen Infragestellung desselben, in Goethes Ballade *Der Totentanz*, noch mühelos erreicht wird. Der Vergleich vom Falken und der Taube etwa (5), ein primär optisches, vor allem aber ein überaus bedeutungsbefrachtetes, ein allegorisches, ein Sinn-Bild, fügt sich nicht recht in die bis dahin aufgebaute Folge rein akustischer Signale ein, mit deren Hilfe der Spuk vorgestellt wird (3 f.). Vergleiche sind bekanntlich wenig zu unmittelbarer Präsentation geeignet; dieser hier ist wie der sprechende Ortsname im Titel und im Eingangsvers, an den er anknüpft, ein der Reflexion des Lesers angebotener Hinweis. Er widerstreitet der Suggestivität der präsentisch-iterativen Vorgangsgestaltung, wodurch beide Momente je aufeinander aufmerksam machen. Mit dem Spuk »am Unkenteich« (6) ist es ähnlich. Eine Unheimlichkeitsfaszination, sollte sie durch die erste Strophe dennoch vermittelt worden sein, wird durch den Neueinsatz der zweiten zumindest gestört: die neue Erscheinung am neuen Ort läßt vorerst keinen Zusammenhang mit jener ersten erkennen. Die Darbietung selbst mit ihren Diminutiva legt zumindest einem Leser von heute eher die Empfindung von Komik als von Schauer nahe. Indem sie aber die ›Schaurigkeit‹ des Vorgangs benennt (10), statt sie nachempfindbar zu machen, scheint auch hier anderes erstrebt. Die Brüchigkeit der Suggestion, das Zusammenbinden von Suggestivität und Reflexionsstimulierung in die-

ser Passage stellt sicher, daß der Leser die Erwartung dieses anderen aufbaut, zumindest aber, daß er sich nicht ungestört gruseln lassen kann. Dem Trivialklichee der ›Schauerballade‹ entspricht das kaum.

Auffälligste Merkmale der Dreiergruppe von Strophen, welche die Erzählung eröffnet (Str. 3–5), sind Gegenstands- und Tempuswechsel. War in der ersten Rahmengruppe ein fiktionales ›Jetzt‹ bzw. ›Immer‹ plausibel gemacht worden, so wird nun ein vergangenes Geschehen als solches vorgestellt. An die Stelle ungreifbarer Phänomene treten konkrete Personen, das Mädchen (Str. 3), der Junker (Str. 5), mit ihrem jeweiligen Umfeld. Bei so viel Andersartigkeit werden um so deutlicher Kontinuitäten sichtbar, so die Charakterisierung des Mädchens durch die nun schon leitmotivische, abermals im Vergleich verwendete Taubenbildlichkeit (11 f.). Die Wiederaufnahme sorgt dafür, daß sich auch der später (21) genannte Name des Junkers mit dem allegorischen Bild der Eingangsstrophe verbindet und Rahmen und Erzählung in einen ersten, noch unbestimmten Zusammenhang gegenseitiger Erklärung treten. Noch andere lenkende Hinweise sind in den Anfang der Erzählung eingebaut. Zwar stellen die drei Strophen vor allem die Protagonisten und Schauplätze vor, das Mädchen (Str. 3), den Junker (Str. 5), Hügel, Schloß und Dörfchen (Str. 4); zwar teilen sie auch den Ansatzpunkt für das kommende Geschehen mit: trotz der vielen Freier (14 f.) schwärmt sie vom Schloß und für den stattlichen Besitzer (23–25), in welchem man wohl den Grundherrn sehen soll. Doch im Zusammenhang dieser expositorischen Angaben lenkt eine Reihe Sympathie stimulierender Adjektive Interesse und Anteilnahme des Lesers auf das Mädchen: »schuldlos« (12) ist sie, »jung«, »lieblich und fein« (13), dem Taubenbild gemäß. Dagegen suggerieren die dem Schloß gewidmeten Vergleiche (19 f.) ebenso wie der Name des Junkers den Eindruck von Härte, Kälte, Brutalität, und vollends negative Assoziationen löst die Wortwahl der ihm gewidmeten Einführung aus: »Da trieb es der Junker von Falkenstein | In Hüll' und in Füll' und

in Freude« (21 f.). Vom Ende der Expositionsgruppe an weiß der Leser, daß ein Konflikt zwischen dem Mädchen und dem Junker bevorsteht, für und gegen wen von beiden sein emotionales Engagement eingefordert werden wird und daß der Spuk der Eingangsstrophen mit dem Bevorstehenden in enger Verbindung steht.

›Er schrieb ihr ein Briefchen« (26): mit der sechsten Strophe setzt abrupt die erste Handlungspassage ein. Sie gestaltet Vorgänge eines einzigen Tages bzw. einer Nacht, und zwar den ersten und wohl einzigen – vom Junker eingeleiteten – Kontakt, dessen Ergebnis, die Verführung, die in der zweiten Handlungspassage erzählte Katastrophe vorbereitet. Daß die Initiative nicht dem Mädchen zugewiesen wird, sondern dem Junker, von welchem der Leser also annehmen soll, er habe ihre naive Verehrung (23–25) wahrgenommen und nutze sie nun aus, ist abermals als Bestandteil der bisher als wirksam erkannten Charakterisierungsstrategie zu bewerten. So ist es auch mit der Vorführung des Briefinhalts (31–45). Sie macht den Schreiber als Routinier kenntlich: das Mädchen soll den Freiern entfremdet (Str. 7), vor allem aber zu einem nächtlichen Rendezvous überredet werden (Str. 8 und 9). Geschenke sollen für Gefügigkeit sorgen (28–30), vage Formulierungen lassen Versprechungen ahnen (33–37), süßlich-zweideutige ›Poesie‹ (43 f.) verhüllt – für den vorbereiteten Leser nur allzu schlecht – die wahre Absicht.

Über Empfang und Wirkung des Briefes fällt kein Wort. Konstellation und bisherige Charakterisierung der Protagonisten machen überleitende Erklärungen entbehrlich. Der Beginn der zehnten Strophe konfrontiert den Leser mit der Situation der nächtlichen Begegnung. Abermals ist sorgfältige Charakterisierungsarbeit geleistet. Dem Mädchen wird außer seinem Erscheinen (55) keine ›Handlung‹ zugewiesen; selbst diese eine ist als Reaktion mitgeteilt. Alle weiteren Angaben bestätigen das bisher entworfene Bild. Trotz liebevollen Vertrauens ist sie schüchtern und schamhaft (59), sträubt sich und erliegt sanfter Gewalt (63). Zur Sicherung

der rechten Einstellung tritt der Erzähler gar selbst als anteilnehmender Kommentator hervor: ihr Eingehen auf den Vorschlag des Junkers teilt er bedauernd mit (55), ebenso ihre Vertrauensseligkeit, die gleichwohl auch als typisches Verhalten dem Verständnis und der Anteilnahme des Lesers nahegebracht wird (58). Der Höhepunkt der Anteilnahme-Suggestion wird in der Schlusstrophe der ersten Handlungspassage erreicht (68). Um so stärker kontrastiert unmittelbar danach die unzweideutig wertende Mitteilung: »Da wurde vom glühenden Hauche der Lust | Die Unschuld zu Tode vergiftet. -- --« (69 f.)

Entsprechend bleibt der Bericht über das Verhalten des Junkers in dieser Passage von Signalen begleitet, die Negativwertungen nahelegen: »vermummt« (46) und »So leise, so lose, wie Nebel« (49) kommt er an den bestimmten Ort. Alles ist geplant. Vorsichtshalber hat er sich bewaffnet (48) und sogar an die Hunde gedacht (50). Das Singvogel-Bild, dessen er sich im Brief bedient hatte (41, 43; vgl. 53) und das der Erzähler zur Beschreibung und Charakterisierung seines Verhaltens aufgreift (56 f.), steht in planvoll inszeniertem Kontrast zu den Raubvogel-Bildern, die ihm von Anfang an zugehören, und zu den deutlichen Auskünften über seine wahren Ziele (59 f.). Es ist ebenso verlogen, qualifiziert ihn ebenso zum Betrüger wie der ausdrücklich konstatierte Meineid (64) und die vagen Versprechungen (65), die ihn schließlich zum Erfolg führen. Die Schlußformel (69 f.) bedauert das Opfer und verurteilt den Verführer.

In der Strophe 14 stellt sich (vgl. zuvor 42) durch die Ortsangabe die bisher deutlichste Beziehung des Erzählten zu den Rahmen-Vorgängen her. Die Strophe 13 hatte mit einem der in ihr verwendeten Verben (63: »Und als sie sich sträubte«) auch das Sinnbild des Eingangs wieder aufgerufen. Damit werden erstmals Vermutungen über die Art jenes Spuks nahegelegt. Sie stimmen auf einen traurigen Ausgang des zu Erzählenden vor und lassen bereits hier das Mißverhältnis zwischen der im Spuk angezeigten Strafe über den

Tod hinaus und der bisherigen Darstellung des Mädchens und ihres Verhaltens zutage treten.

Erst dem Tag der Geburt und Tötung des Kindes ist wieder eine vergleichbar intensive und kohärente Darstellung gewidmet. Zwischen den Blöcken aber steht eine Dreiergruppe von Strophen (Str. 15–17), welchen der ihnen von ihrer Überbrückungsaufgabe auferlegte Zwang zu äußerster Knappheit einen eigenen Reiz verleiht. (Zu ihrer sehr kontroversen Beurteilung vgl. Holzhausen, S. 325; Grisebach, S. XXXII; dagegen Schlegel, S. 193 f.; Pröhle, S. 132; Kaim-Kloock, S. 224.) Ähnlich wie später Goethe in seiner *Bal-lade* (Str. 3 und 4) gestaltet Bürger in ihnen das Motiv der zwischen den beiden – jahreszeitlich situieren – Ereignissen (Frühling – Winter) ablaufenden Zeit, die ja gerade das Geschehene zutage fördert. Er bringt den Zeitablauf zur Anschauung durch je eine den dazwischenliegenden Jahreszeiten gewidmete Strophe – späteres Frühjahr, Sommer, Herbst. Dazu bedient er sich einer dreifach variierten syntaktischen Figur aus voraufgehendem Temporal- und nachfolgendem Hauptsatz. Vor allem die Nebensatzreihen der Strophen 16 und 17 bringen das Thema der fortschreitenden Zeit wirkungsvoll zur Geltung. Der Kunstgriff: den für die jeweilige Jahreszeit typischen Erscheinungen – Verblühen, Wachsen der Frucht, Reifwerden zur Erntezeit – sind die Stadien der Schwangerschaft parallelisiert, die sich zuletzt »nicht mehr verstecken« läßt (85). Die – abgesehen von der auch hier wirksamen Sympathie-Suggestion – aus der Tendenz der bisherigen Darstellung herausgelöste idyllisierende Retardation bringt den harten Einsatz des neuen Handlungsteils um so schärfer zur Geltung.

Die im zweiten Hauptteil (Str. 18–33) präsentierten Ereignisse spielen in einer einzigen Winternacht (96). Daher gibt die Strophe 18 nicht, wie es ihr Anschluß an den Vers 85 zunächst nahezu legen scheint, die Reaktion des Vaters auf die Entdeckung der Schwangerschaft wieder – die hat er schwerlich erst wenige Stunden vor der Niederkunft gemacht, sondern zur Erntezeit, als sie sich »nicht mehr

verstecken« ließ –, sondern einen letzten, besonders heftigen, in Mißhandlung (Str. 19) und Verstoßung (Str. 20) gipfelnden Ausbruch.

Der neue Teil gliedert sich in drei ›Szenen‹ mit eigenen Schauplätzen; sie folgen einander in lückenloser Nachgestaltung der Vorgangschronologie. Die erste (86–97), deren Mittelteil (91–95) motivisch der Volksballade *Der grausame Bruder* nahesteht (Meier, Bd. 2, S. 38 ff.), spielt im Pfarrhaus. Die Wahl eines solchen Herkunftsbereichs der Heldin fügt sich in die bisherigen Darstellungstendenzen ein. Hier am ehesten wären Verständnis, Mitleid und Hilfe zu erwarten. Ihre Verweigerung gerade hier läßt die Unmenschlichkeit des Herkommens, die Verlassenheit des Opfers um so deutlicher zutage treten. Das Verhalten des Vaters und der Eingangshinweis des Erzählers auf seine Härte und seinen Jähzorn (86) nehmen den Leser gegen ihn ebenso ein wie gegen den Junker.

Zunächst wird auch in diesem Teil das Mädchen nicht zur handelnden Person: man handelt mit ihr. Außer dem Inhalt der ersten ›Szene‹ zeigt das die Verteilung der Partien direkter Rede. Im ersten Hauptteil sind solche dem Junker (31–45, 65), hier dem Vater zugewiesen (88–90), ihr nicht. Das ändert sich in der zweiten ›Szene‹ (98–145). Sie spielt im Schloß. Dorthin hat die Verstoßene sich zuerst gewandt, hilfessuchend, »Dem Liebsten ihr Leid zu verkünden« (100). Der Leser soll glaubhaft finden, daß sie in ihrer Naivität noch immer nicht ahnt, daß sie das Opfer eines von Anfang an geplanten, ihm infolge der erzählerischen Aufbereitung längst durchschaubar gewordenen Betruges sei. Um so stärker empfindet er dann den Kontrast ihres neuen zum bisherigen Verhalten. Denn trotz ihrer hoffnungslosen Unterlegenheit ist in der zweiten ›Szene‹ die Aktion ganz auf ihrer Seite (vgl. Paustian, S. 200; Kaim-Kloock, S. 223 f.). Ihre Reden nehmen schon quantitativ den größten Teil der Darstellung ein. Zunächst ist die Anklage, die sie erhebt (101–110), mehr eine inständige Bitte und läßt die Grundlage immer noch vorhandenen Vertrauens erkennen. Die

zweite ihr zugeteilte Redepartie (116–120) weist Ausreden ab und insistiert auf Versprochenem, ja Beschworenem. Zuletzt (131–145) reagiert sie mit Empörung auf das niederträchtige Angebot des Meineidigen und verflucht den augenblicklich Aufgegebenen ohne Rücksicht auf die eigene verzweifelte Lage. Das bislang passive Opfer hat das Format einer tragischen Heldin gewonnen.

Die beiden eingelagerten Redepartien des Junkers hingegen bestätigen nur das bisher durch Wiedergabe und andeutende Kommentierung seiner Erklärungen entworfene Bild. Die mehrfach (111, 121, 126) verwendete scherzhaft-geringschätzige, angesichts der Situation zynische Anrede spiegelt seine Einstellung ebenso wie sein Vorschlag, das Mädchen könne ja als Frau seines Jägers seine Mätresse bleiben (128–130).

Noch anderes führt die bisherige Darstellungstendenz weiter, ja unterstreicht sie. In der Schloßszene ist noch konsequenter als sonst die Vorgangsgestaltung auf blockartige Aneinanderreihung des Wichtigsten beschränkt. Abgesehen von den Überleitungsversen 98–100 besteht sie aus ungeleiteter Dialogrede. Nur an zwei Stellen, im jeweils ersten Redepart, gibt es eine Unterbrechung, die Mitteilung einer Handlung hier (106 f.: »Sie warf sich ihm bitterlich schluchzend ans Herz; | Sie bat, sie beschwor ihn mit Zähnen«), eine Redeeinführung dort (111). Beide Male wird so vorweg die in den Reden sich artikulierende Haltung gestisch charakterisiert und affektiver Rezeption nähergebracht: Schmerz und Vertrauen gegen zynische Gelassenheit.

Die dritte ›Szene‹ (146–175) besteht in kontinuierlicher Erzählung und Kommentierung der rasch zur Katastrophe eilenden Vorgänge. Die ihrer letzten Hoffnung und jeder Zugehörigkeit und Zuflucht Beraubte irrt zurück an den »unseligen« Ort (157), an dem das Unglück seinen Anfang genommen hatte: die Laube im väterlichen Garten. Die drei Strophen, die Bürger ihrem nächtlichen Weg widmet (Str. 30–32), regen den Leser, der Tendenz der bisherigen Darstellung gemäß, zu starker Teilnahme an und bereiten

ihn zu eindeutiger Bewertung der unmittelbar bevorstehenden Tat des Mädchens vor. Ihr gemeinsames Hauptmotiv ist dasjenige physischer und seelischer Zerrüttung. Es beherrscht die Bewegungsverbrennen und ihr expressiv aufgeladenes Umfeld (146–148, 153, 156 f.) und wird abermals in eindeutigen Erklärungen des Erzählers außerdem direkt benannt: »verzweifelnd« (147, 153) weiß er die Unglückliche, »vor Jammer und Zorn | Zerrüttet an allen fünf Sinnen« (149 f.). Ihr Hilferuf an den »barmherzigen Gott« (151) bleibt ebenso unerhört wie zuvor der an den Verführer. Ein stärkerer Ausdruck von Verlassenheit, als er an dieser Stelle gelingt, ist kaum denkbar. Daran hat auch die Tatsache teil, daß gerade hier der erste Hinweis auf das nahe Ende eines »kläglichen Lebens« steht (154 f.). Der emotional ohnehin stark angesprochene Leser, der nun auch mit dieser Perspektive konfrontiert wird, kann – und soll – das Mädchen nur als ihrer Sinne nicht mehr Mächtige, als Opfer sehen, das Mitleid und Klage, aber nicht Anklage und Verurteilung verdient. Selbst die Uneindeutigkeit dieser beiden Verse (154 f.: »Und kam in den Garten der Heimat zurück, | Ihr klägliches Leben zu enden«) trägt zur Bestärkung einer solchen Einstellung bei. Der Nebensatz läßt offen, ob er ein Gedankenreferat bietet, also eine Absichtsbekundung der Heldin, oder eine Vorausdeutung des Erzählers, also auch, ob bevorstehender Selbstmord angezeigt sei oder die übliche Hinrichtung nach einem Kindsmordsprozeß. Die inhaltliche Mehrdeutigkeit des Satzes läßt aber dasjenige, worauf es ankommt, nur um so deutlicher zutage treten: das Handeln des Mädchens soll aus ihrem Zustand erklärt und als nicht von ihr zu verantwortendes verstanden werden.

Die letzten drei Strophen der Vorgangswiedergabe (Str. 33–35) bringen mit ihren Kraßheiten, die gerade wegen der Sparsamkeit des realistischen Details so heftig wirken, Elend und Tat der Verzweifelten voll zur Geltung. Entsprechend tritt wie üblich der Erzähler mit bewertenden und lenkenden Erklärungen hervor. Die Tötung des Kindes erfolgt im »Wahnsinn« (167). Daß dieser unmittelbar nach

der Tat weicht und mit der Einsicht »Entsetzen und Grausen« über die Täterin herfallen (168), wird bedauert: »Erst, als sie vollendet die blutige Tat, | Mußt' ach! ihr Wahnsinn sich enden« (166 f.). Nach allem Voraufgegangenen muß der Leser in der kommentarlosen Mitteilung der aus klarer Erkenntnis resultierenden Schlußworte des Mädchens (173–175) Anteilnehmendes Verständnis spüren und wird geneigt sein, es seinerseits zu erbringen.

Bis zum Ärgernis irritieren muß ihn dann aber der Schluß (176–190). Abrupt – der wiederholt identifizierende Vers eingang »Das ist« (176, 178) und seine Variationen knüpfen ja nicht an direkt, sondern lange zuvor Mitgeteiltes an – schließen und ergänzen die drei Strophen den präsentischen Rahmen, auf empörende Weise. In fast wörtlicher Wiederholung bezieht die erste (Str. 36) den in der zweiten Strophe des Eingangs angedeuteten Spuk nun erklärend auf das zuletzt Erzählte und desavouiert so alle bisher aufgebaute sympathisierende Anteilnahme. Das »Plätzchen« (8, 178), das die Natur nicht in ihren ausgleichenden Kreislauf einbezieht, ist das »Grab«, in welchem das Kind verschart wurde (171 f.), das »Flämmchen« (6 f., 176 f.) seine unerlöste Seele – es hatte ja keine Taufe stattgefunden. Sein Schicksal kontrastiert hart mit der Gewißheit der Heldin: »Da ruh du, mein Armes, da ruh nun in Gott« (173). Bürger legt in den Rahmenstrophen, wie sich nun vollends zeigt, den Leser auf eine andere Rolle fest als im Erzählteil, eine solche, die sich am naiven zeitgenössischen Volksglauben orientiert – der dem Autor selbst wohl noch weitaus erlebbarer war, als wir uns das vorzustellen geneigt sind (vgl. *Zur Beherzigung an die Philosphunculos*, II, 12–15, hier: S. 15; Althoff, Bd. 5, S. 206, 266; Staiger, S. 97 f.; Kayser, S. 98 f.) – und die nur in unüberbrückbarem Kontrast zu der in den Erzählteil eingestalteten Leserrolle durchgeführt werden kann.

Dieser Kontrast wird noch verschärft dadurch, daß die Symmetrie-Erwartungen, welche die Tatsache der Rahmenbildung auslöst, über die Korrespondenz der Strophen 2 und 36 hinaus nicht erfüllt werden. Die Rahmenteile stehen in

einem Wiederholungsverhältnis nur insofern, als die Erklärungsfunktion der gerahmten Erzählung bestätigt werden muß; sonst ergänzen sie einander. So bleibt die Eingangstrophe ohne Entsprechung. In den beiden letzten aber werden ein dritter schauerlicher Ort, die Richtstätte (Str. 37), und eine neue Spuksituation (Str. 38) eingeführt: Der Geist der Kindsmörderin – sein ›Umgehen‹ läßt nun doch auf Selbstmord im ›sündhaften‹ Zustand der Verzweiflung schließen; dem hinzurichtenden Verbrecher öffnete sich mit der Sühne auch die Möglichkeit der Gnade – kommt nachts von der Richtstätte, wo der Leichnam aufs Rad geflochten worden ist (175, 182–184), zum Grab herab und müht sich vergeblich (189), die Seele des Kindes, dessen Ruhelosigkeit sie ja ›verschuldet‹ hat, zur Ruhe zu bringen, das »Flämmchen« zu löschen. Zusammen ergeben die beiden Rahmenteile auf der fiktionalen Gegenwartsebene die Auskunft, die Verbrecherin müsse in gewissen Nächten von der Situation der Verführung an (Str. 1) bis zur Einsicht in ihre Tat (Str. 2, 38) büßend die Stadien ihres Unglücks wiederholen.

Das aber kann der Leser, der sich auf die Teilnahme-Suggestion und die Positiv- und Negativwertungen der Erzählung eingelassen hat, nur empörend finden. Er muß es um so mehr, als die Konzentration der Rahmenstrophen auf die beiden Opfer zwar formal der Dominanz der Heldin im zweiten Gedichtteil entsprechen mag, keinesfalls aber der mitvollzogenen Sympathiefixierung und Schuldzuweisung, auch nicht der wenigstens von der Eingangstrophe noch genährten Erwartung einer Sühne auch des Verführers, die dann doch ausbleibt. Die Andeutungstechnik jener Strophe war zwar schon ganz auf das Mädchen zentriert – Tertium comparationis des Vergleichs (4 f.) ist die Taube, die sich gegen den Falken zu wehren sucht, nicht der Falke, welcher die Taube schlägt –; doch war der Junker immerhin noch einbezogen. Er war es aber, so zeigt der Schluß, damit sein Fehlen im kompletten Spuk-Arrangement um so auffälliger sei. So setzen sich also zwar die Qual und Verzweiflung,

welche die Heldin zur Mörderin machten und aus dem Leben trieben, jenseits desselben fort, die Wertungen und Schuldzuweisungen der Erzählung aber bleiben auf der Gegenwartsebene sowie ›vor der Ewigkeit‹ unbestätigt, die eigentlichen Mörder offenbar unbestraft. Wie soll diese harte Kontrastierung verstanden werden?

Eine wichtige Leistung der beiden nicht korrespondierenden, sondern ergänzenden Rahmenstrophen (Str. 37, 38) besteht darin, daß sie Vergangenheitserzählung und vergegenwärtigenden Rahmen zeitlich nahe aneinanderrücken. Das geschieht durch die Erwähnung des in der Gegenwart der Rahmenstrophen noch am Richtort vorhandenen Schädels der Selbstmörderin (Str. 37). So wird die ohnehin durch die Erzählung einer aus den sozialen Verhältnissen der Produktionsgegenwart resultierenden Handlung bewirkte Aktualität des Gedichtes zusätzlich ›realistisch‹ abgesichert. Daß die affektive Beteiligung, welche dem Leser abverlangt wird, durch eine solche ›Vergegenwärtigung‹ der gerahmten Erzählung einen weiteren Stimulus erhält, versteht sich wohl. Die Spukszenarie, mit der er verbunden wird, muß ihn zumindest für einen Zeitgenossen Bürgers nicht abgeschwächt haben. Der scharfe Kontrast von Rahmen und Erzählung freilich, der gerade durch dieses Moment der Nähe hervortritt, läßt deutlich werden, daß es um Rührung und Mitleid allein nicht gehen kann. Worum dann?

Im Erzählteil weist alles in eine Richtung. Die Auswahl der ausführlich behandelten Geschehensphasen, die Verteilung der Redepassagen, die relative Individualisierung des Mädchens gegenüber der typisierenden Zeichnung des Junkers und des Vaters, die standesspezifische Zügellosigkeit und Arroganz hier, Härte und Unduldsamkeit dort hervorhebt, die Bildlichkeit (vgl. Schlegel, S. 194; Ebeling, Bd. 3, S. 301 f.; Holzhausen, S. 325; Grisebach, S. XXXII), die Kommentierung durch den Erzähler, die Suggestion positiver und negativer Bewertungen: alles dient der Darstellung eines Falles despotischer Adelswillkür und spießbürgerlich-beschränkter Versagens der zur Hilfeleistung prädestinier-

ten Instanzen, der Familie, der Kirche. Der Erzähler nimmt Partei und regt den Leser an, aufgrund der ihm vermittelten Einsichten desgleichen zu tun. Derselbe Sprecher läßt dann jedoch im Rahmenteil die mit so viel Aufwand als solche kenntlich gemachten Opfer einer Buße bis zum jüngsten Tag oder gar der Verdammnis anheimfallen, nicht aber die wahren Täter. Auch durch das Folgende scheint die Einheitlichkeit seiner Perspektive auf provozierende Weise suspendiert: er läßt das sehr hervorgehobene, breit ausgestaltete, auf Bestätigung angelegte Motiv der Strophen 27–29 isoliert; ein auf dem Höhepunkt des Geschehens ausgestoßener Balladenfluch geht nicht in Erfüllung. (Wie kitschanfällig die Erfüllung bei ansonsten beibehaltener Konstellation des Rahmenvorgangs wäre, zeigt übrigens das jüngere, in die Sammlung von Waitz, Bd. 2, S. 38 ff., aufgenommene Gedicht *Clarine* von Carl Friedrich Benkowitz.) Ehe man das tadelt (Goldschmidt, S. 14; Kaim-Kloock, S. 225 f., dort auch zur »reaktionären Korrektur« des Schlusses in einer Puppenspielversion des 19. Jahrhunderts), sollte man sich um die Erfassung desjenigen bemühen, das in der harten Kontrastierung als das Gemeinsame hervortritt. Es liegt deutlich zutage. Der Rahmen ist extremer, Provokation bezweckender Ausdruck derselben Parteinahme, die den Erzählteil beherrscht. Die Vernichtung des Opfers noch über den Tod hinaus und die Strafflosigkeit suggerierende Nichterwähnung der Täter im Rahmen, der die »Gerechtigkeit« der öffentlichen Meinung widerspiegelt, sind Bestandteile der Demonstration und rücken Schuld und Unschuld, Ungerechtigkeit und – über das Ende hinaus verweigerte – Gerechtigkeit in die grellste Beleuchtung. Weil der adlige Schurke und der unmenschliche Diener Gottes so auffällig gerade da unerwähnt bleiben, wo jedes unverformte Gerechtigkeitsempfinden nicht das Opfer, sondern eben sie erwartet, und weil der Schluß so überdeutlich dem populären Erwartungshorizont, nicht aber der Tendenz der Erzählung entspricht, werden auch die Emotionen, die das genregemäß schauerliche und gerade deswegen empörende Schlußbild

weckt, gerade und um so heftiger auf die wahren Täter gelenkt. Die Elemente der Schauerballade sind genrewidrig genutzt, sind zu Mitteln der Erkenntnisstimulierung, zur Entlarvung falschen Bewußtseins umgewandelt. Schon der Vergleich der ersten Strophe, die nur begrenzte »Schaurigkeit« des Eingangs weisen in diese Richtung. Das Emotionalisierungspotential auch der Schauer-Elemente steht im Dienste des aufklärerisch-kritischen Anliegens, für welches Bürgers Werk so vielfache Belege bietet. Man kann dieses Anliegen aber nicht, wie es meist versucht wird, allein vom Inhaltlichen her fassen. Wie stark es Bürgers Lyrik und seine Balladendichtung beherrscht, erschließt sich erst, wenn man die Darbietungsstrukturen erkennt und auswertet, die eingestalteten Leserrollen wahrnimmt. In jüngerer Zeit hat dies die eklatante Fehldeutung Graefes (S. 138; vgl. Laufhütte, *Neues zum »Erzählgedicht«*, S. 558 f.) eindrucksvoll bestätigt.

Was hat sich ergeben? Der Leser wird durch die Erzählung in die Rolle desjenigen gewiesen, der den empörenden Vorgang verstehend und anteilnehmend nachvollzieht, das Verhalten des Opfers erklären, Verantwortung und Schuld richtig zuweisen und beurteilen kann. Dagegen muten ihm die Rahmenstrophen den Mitvollzug einer konventionellen Einstellung zu, deren pseudoreligiöse Gespenstergläubigkeit Erkenntnis verhindert und Unrecht verschleiert, ja verewigt. Die beiden Rollen stehen für antiquierte und zeitgemäßes, für unmenschlich-dumpfes und menschlich-rationales Verhalten in ihrer in Bürgers Epoche so vielfältig bedachten Gegensätzlichkeit. Erst aus der – durch geeignete Signale nahegelegten – Wahrnehmung des Kontrasts beider Rollenzuweisungen, der auf der Ebene der Gestaltung – offenbar planvoll – unvermittelt bleibt, erschließt sich der kritische Gehalt. Ganz ebenso war Bürger neun Jahre zuvor schon in *Lenore* verfahren. Verständnis und Sympathie der Leser, zumindest derjenigen Leser, für welche sich in Lenorens Glücksverlangen und ihrer Abweisung überkommener Tröstungen der Anspruch des modernen Menschen artikuliert,

die aus ihren alten Ordnungen gefallene Wirklichkeit vom eigenen Ich aus zu bestehen und mit Sinn zu erfüllen, können auch dort nur dem verzweifelnden Mädchen gehören. Der Ausgang aber gibt in ähnlich scharfer Kontrastierung, wie wir sie zu beschreiben hatten, der Mutter recht, der vor jeglicher Auflehnung warnenden Vertreterin des Herkommens, nach welchem Verzweiflung Sünde ist. Und in noch weitaus breiterer und intensiverer, auch viel stärker emotionalisierender Ausgestaltung wird die Geltung des Herkommens auch in *Lenore* von Gespenstern vertreten. Die Auskunft schon dieser ersten großen Ballade Bürgers, die immer noch als der Anfang der Gattung in der deutschen Kunstliteratur gilt, hatte mitschaffend derjenige Leser zu finden, der seine verständnisvolle oder sympathisierende Anteilnahme gegen den ins Gedicht als Rollenangebot mit- eingestalteten Hintergrund verbreiteter Wertungen behauptete, dann aber durch dieses Parallelangebot und die von ihm ausgehende Infragestellung in Wahrheit bestätigt fand. Die Geschichte der Rezeption beider Gedichte – wie mancher anderer dieses Autors – zeigt aber, daß zeitgenössische und spätere, auch wissenschaftlich interessierte Leser meist gegen das vorprägende Klischee der Schauerballade nicht ankamen. Letztlich hat es sich negativ ausgewirkt, daß Hölty mit seinen einschlägigen Gedichten (*Adelstan und Röschen*, 1771, 1774; *Die Nonne*, 1773, 1775) gleichzeitig mit Bürger bzw. vor ihm hervortrat. Auch Gleims noch ältere *Marianne* (1756) und anderes in ihrem Gefolge haben zur Entstehung einer Rezeptionsattitüde beigetragen, welche durch Überakzentuierung bestimmter Textmerkmale den Zusammenhang aller verfehlte oder entstellte. Bürgers Gedichte drängen dem Leser den Gespensterglauben als Bestandteil einer der beiden Rollen auf, die er jedesmal einzunehmen hat, und nutzen ihn im Gegenspiel beider zur Hervorbringung derjenigen Kontraste, deren Erkenntnis erst die kritische Demonstration bewirkt. Allzuoft ist jedoch der Gespensterglaube als Bestandteil des Verständnishori-

zonts mißdeutet worden, auf welchen die Demonstration zielt. Bürger ist ein noch immer weithin unentdeckter Autor.

*Zitierte Literatur:* Ludwig Christoph ALTHOFF: Einige Nachrichten von den vornehmsten Lebensumständen G. A. Bürgers; nebst einem Beitrag zur Charakteristik desselben. In: Gottfried August Bürger's sämtliche Werke. [Siehe Textquelle.] Bd. 5. S. 175–184. – Hans BENZMANN: Die soziale Ballade in Deutschland. Typen, Stilarten und Geschichte der sozialen Ballade. Nördlingen 1912. – Hans BENZMANN: Wesen, Typen, Stilarten und Entwicklung der Ballade. In: Die deutsche Ballade. Eine Auslese aus der gesamten deutschen Balladen-, Romanzen- und Legenden-Dichtung [...]. Mit Einl., Erl. und Registern hrsg. von H. B. 2 Bde. Leipzig: Hesse u. Becker, 1913. Bd. 1. S. XIII–XXXII. – Valentin BEYER: Die Begründung der ersten Ballade durch G. A. Bürger. Straßburg 1905. – Bürgers sämtliche Werke. [Siehe Textquelle. Zit. mit Band- und Seitenzahl.] – Ernst CONSENTIUS: Lebensbild. In: Bürgers Gedichte. [Siehe Textquelle.] T. 1. S. VII–CXXXII. – Friedrich EBELING: Geschichte der komischen Literatur in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts. 3 Bde. Leipzig 1869. – Adolf GOERTH: Über die verschiedene Behandlung der Ballade. In: Archiv für das Studium der Neueren Sprachen 46 (1870) S. 369–406. – Joseph GOLDSCHMIDT: Die deutsche Ballade. In: Talmud Torä, Höhere Bürgerschule. Bericht über das Schuljahr 1890/91. Hamburg 1891. (Progr. 728.) S. 3–44. – Heinz GRAEFFE: Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1972. – Eduard GRIEBACH: Einleitung. In: Gottfried August Bürger's Werke. [Siehe Textquelle.] S. V–XXXII. – Walter HINCK: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen 1968. – Paul HOLZHAUSEN: Die Ballade und Romanze von ihrem ersten Auftreten in der deutschen Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 15 (1883) S. 129–193, 297–344. – Lore KAIM-KLOOCK: Gottfried August Bürger. Zum Problem der Volkstümlichkeit in der Lyrik. Berlin [Ost] 1963. – Wolfgang KAYSER: Geschichte der deutschen Ballade. Berlin 1936. – Gerhard KÖPE: Die Ballade. Probleme in Forschung und Didaktik. Kronberg 1976. – Hartmut LAUFHÜTTE: Neues zum »Erzählgedicht«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 92 (1973) S. 553–559. – Hartmut LAUFHÜTTE: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg 1979. – Elsbeth LEONHARDT: Die mysteriöse Ballade in ihren Anfängen. Ein Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte im 18. Jahrhundert. Diss. Münster 1936. [Masch.] – [John MEIER:] Balladen. 2 Bde. Hrsg. von J. M. Leipzig 1935. Neudr. Darmstadt 1964. – Helmut PAUSTIAN: Die Lyrik der Aufklärung als Ausdruck der seelischen Entwicklung von 1710–1770. Kiel 1932. – [Thomas PERCY:] Reliquies of Ancient English Poetry [...], by Th. P. [...]. Ed. [...] by Henry B. Wheatley. 3 Bde. New York 1966. – Heinrich PRÖBLE: G. A. Bürger. Sein Leben und seine Dichtungen. Leipzig 1856. – Jan Matthias RAMECKERS: Der Kindsmord in der Literatur der Sturm- und Drang-Periode. Rotterdam 1927. – August Wilhelm SCHLEGEL: Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters.