

WALTER NAUMANN

Traum und Tradition
in der deutschen Lyrik

W. KOHLHAMMER VERLAG
STUTTGART BERLIN KÖLN MAINZ

14. Gottfried August Bürger: *Trauerstille*

Die Beliebtheit des Sonetts bei den deutschen Dichtern des siebzehnten Jahrhunderts kam mit der Generation von Lohenstein zu einem Ende. Erst in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts begann eine neue Epoche der Begeisterung für diese Form. Gottfried August Bürger (1747–1794) war einer der ersten, die sich ihrer bedienten. Im Winter 1788/89, in dem er regen Umgang mit dem jungen August Wilhelm Schlegel pflegte, las er Petrarca. Er fand sein eigenes Lebensschicksal in der Dichtung des großen Vorbilds wieder: er hatte die Geliebte, Molly, schon gekannt, als er mit ihrer Schwester verlobt war; in den Jahren seiner Ehe war er nur für sie entflammt und lebte in zerrüttender Entbehrung oder in einer Harmonie zu dreien, die nur nach außen den Schein wahrte; nach dem Tode ihrer Schwester wurde sie, für nur wenige Monate, seine Frau; nun war sie selbst fast drei Jahre tot. Aus dieser Stimmung entstand eine Reihe von Sonetten, darunter *Trauerstille*:¹

O wie öde, sonder Freudenschall,
Schweigen nun Palläste mir, wie Hütten,
Flur und Hain, so munter einst durchschritten,
Und der Wonneseitz am Wasserfall!

Todeshauch verwehte deinen Hall,
Melodie der Liebesred' und Bitten,
Welche mir in Ohr und Seele glitten,
Wie der Flötenton der Nachtigall.

Leere Hoffnung! Nach der Abendröthe
Meines Lebens einst im Ulmenhain
Süß in Schlaf durch dich gelullt zu seyn!

Aber nun, o milde Liebesflöte,
Wecke mich beym letzten Morgenschein
Lieblich, statt der schmetternden Trompete.

Das Sonett beginnt mit einem Ausruf, *O wie öde*, der gleich am Anfang die Stimmung des Gefühls, die zum Gedicht drängt, unmittelbar benennt. Ähnlich beginnt der zweite Vierzeiler mit dem einen Wort, *Todeshauch*, das in sich, bevor der Zusammenhang erklärt wird, den Sinn der Strophe für das Gefühl zusammenfaßt. Und das gleiche geschieht im ersten Dreizeiler, wo die Stimmung als solche, *Leere Hoffnung*, zuerst genannt wird, ehe der Rest der Strophe ihren Inhalt bezeichnet. Die Zustände seines Gefühls sind für den Dichter das Erregende, das zum Gedicht führt, und er läßt seine Erregung zuerst ganz allgemein ausbrechen, immer wieder, bevor er sie im einzelnen

erklärt. Die Stimmung wird dem Dichter zum Bewußtsein gebracht, sie konkretisiert sich zu einer nach Ausdruck drängenden Erfahrung durch die Begegnung mit einer bestimmten Außenwelt. Es handelt sich um eine Szene der Natur. *Paläste wie Hütten* gibt es dort, *Flur und Hain*. Dergleichen Paare von Worten, die im Grunde das gleiche bezeichnen, finden wir in dem Gedicht noch mehrfach: *Liebesred' und Bitten, in Ohr und Seele*. Eine Formel der Aussage, die einen einfachen Begriff durch ein rhythmisches Gebilde, ein Paar von annähernd synonymen Worten ersetzt, deren Verdoppelung jedenfalls dem Sinn nichts hinzufügt, liegt dem Dichter zwingend im Ohr. Diese Formel gehört etwa der Sprache der Ballade an. In Bürgers Balladen findet sich *Haus und Hof, Zepter und Kron, nicht Ruhe . . . nicht Rast* und andere; es ist anzunehmen, daß der Dichter von dort her die Vorliebe für solche Wendungen übernimmt. Auch *Paläste wie Hütten* bezeichnen kaum die Wirklichkeit einer Landschaft, die unseren Dichter auf seinen Gängen mit der Geliebten umgab. Vielmehr ist dies die Ansicht einer idealen Landschaft, die alle Gegensätze umfaßt.² Zugleich aber betont der Dichter, daß er diese Landschaft selbst erlebt hat, ja das autobiographische Element wird ausdrücklich genannt: *So munter einst durchschritten*. Weil die Erinnerung eines persönlichen Erlebens daran geknüpft ist, enthält die Beschreibung den *Wonnesitz am Wasserfall*. *Wonne* war ein Modewort des achtzehnten Jahrhunderts, das zu zahlreichen spontanen Zusammensetzungen verleitete.

Die Szene der Natur, die der Dichter schildert, ist aus verschiedenen Stücken zusammengestellt, wie eine Szenerie aus Kulissen. Wir empfinden die Unstimmigkeit der Zusammenstellung besonders wohl deshalb, weil wir unwillkürlich dieses Bild der Natur vergleichen mit Goethes Natur-Lyrik, die im Jahre von Bürgers Sonett, 1788, bekannt war. Der Zauber von Goethes Naturbildern, das ist immer wieder hervorgehoben worden, liegt für uns darin, daß sie nicht bloße Bilder sind, sondern in eine Einheit verwandelt durch eine Stimmung, die der Dichter in ihnen findet. Die Natur ist ihm der Spiegel für das Selbst des Dichters. Angeregt gewiß durch einen Aspekt der Manifestation einer Naturszene, einen Aspekt, den der Dichter in anthropomorpher Weise aufnimmt – *wie lacht die Flur, über allen Gipfeln ist Ruh* –, projiziert der junge Goethe, in der Seligkeit einer Selbstwahrnehmung, seine Empfindung eines Augenblicks in die gesehene Szene der Natur, in der er nur das gelten läßt, was einstimmt in seine Stimmung. Er gibt uns das schöne Gefühl der Einheit der Welt. Bürger dagegen isoliert genau die Komponente, die dazu nötig ist, um das Gefühl der Einheit der Natur für den sie Erlebenden entstehen zu

lassen. Er gebraucht das Bild der Musik, das durch das ganze Gedicht hindurchgeht, um jene Beteiligung der Seele an der Wahrnehmung der Außenwelt zu bezeichnen, durch welche die Außenwelt belebt wird mit einem einheitlichen Lebensgefühl. Da diese Beteiligung für den Dichter zerstört ist, durch den Tod der Geliebten, der die Beseelung, den Klang der *Freude*, zum *Schweigen* gebracht hat, so bleibt, dem auf sich allein angewiesenen Gefühl gegenüber, die Welt als ein Raum übrig und nicht als eine Stimmung. Diesen Raum darzustellen vermag der Dichter nur durch die Klischees der Bildung und durch krasse Autobiographie. Aber paradoxerweise erreicht er gerade durch das Nicht-Gekonnte, wenn wir an Goethes Naturbilder denken, durch die Ungeschicklichkeit der Diktion – wie geziert ist *sonder*, wie banal *munter*, *Wohnesitz* erscheint uns geschmacklos – einen eindringlichen Ausdruck des Gefühls in seiner Hoffnungslosigkeit, das sich selbst verletzt an den Requisiten der Welt.

Das Gefühl ist zwar verdeutlicht an der Wahrnehmung der Gegenwart, an der den Dichter umgebenden Außenwelt, aber es ist nicht daran gebunden. Darum geht der Dichter in jeder Strophe von neuem von diesem jetzt erlebten Gefühl aus. Da es in der Gegenwart sich nur verletzt, bleibt die Flucht in Vergangenheit und Zukunft. Der zweite Vierzeiler malt den Traum der Erinnerung. Zwar geht er von dem jetzigen Gefühl aus, von dem *öden Schweigen* der ersten Strophe, dessen *Todeshauch*. Aber was die Strophe aussagt, ist das vergangene Glück, durch eine Fülle von Worten des Hörens gekennzeichnet. Die Hingabe an gehörte Musik ist das Sinnbild des Gefühls, das mit sich und der erlebten Welt einig ist. Lebendige Liebe, ihr Austausch in *Liebesred' und Bitten*, schenkte ihm einmal eine solche vollkommen befriedigende Stimmung. Die Vollkommenheit wird ausgedrückt durch eine, wenn wir genau hinsehen, mehrfach gesteigerte Metaphorik: das damals erlebte Glück ist eine *Melodie*, diese wirkt *wie* der Gesang der *Nachtigall*, welcher nun seinerseits einem *Flötenton* gleichgesetzt wird. Der Vergleich ist jedesmal von neuem aus dem Bereich der Musik genommen, bis der *Flötenton* als die Quintessenz des darüber Aussagbaren übrigbleibt.

Zwei Dinge sind dazu zu bemerken. Erstens verwendet Bürger das Lied der Nachtigall als den Abschluß der einmal verwirklichten, jetzt verlorenen Stimmung des Glücks. Der Ruf der Nachtigall müßte hinzukommen, um das Naturbild zu vollenden und zu beleben. Das Thema der Szene der Natur verlangt die Erwähnung der Nachtigall, sei es auch nur im Vergleich. Der Dichter folgt damit einem üblichen Schema des Naturbildes, wie es zu seiner Zeit zum Beispiel Höltz mit

Vorliebe gebrauchte. Die zweite Beobachtung ist wichtiger. Das Bild der Nachtigall verwendet Bürger nur als eine Stufe des Vergleichs. Auch die Flöte, im letzten Dreizeiler wiederkehrend als *Liebesflöte*, ist nur eine Metapher. Von der zweiten Strophe an ist das Gedicht in die Form des Anrufs gefaßt. Ein *du* wird angeredet, in Zeile sechs als *Melodie*, in Zeile zwölf als *Liebesflöte* bezeichnet, das mit dem Fortschritt des Gedichts immer stärker als ein höchster Wert erscheint. Eine Sensibilität kommt hier zu Wort, die das Glücksgefühl der Liebe und der Einstimmung ins Dasein nicht erlebt als etwas innerhalb der Person, wie Goethe es tut, sondern als etwas Empfangenes, Gewährtes. Das Bild der Musik, in dem die Abstraktion des erlebten Gefühls sich hier darstellt, deutet das Gefühl als eine Wesenheit, an der das Ich nicht mitwirkt, von der es nur betroffen wird. Das Erlebnis des Gefühls wird in der Weise einer Sinnesempfindung aufgefaßt. In den Naturschilderungen der Balladen Bürgers geht etwas Ähnliches vor: die Atmosphäre einer Landschaft, den Schauer einer Stimmung beschreibt der Dichter als etwas für sich Bestehendes, das uns durch die Mittel der Beschreibung und der Sprache in seinen Bann zieht. Auch dort ist es vor allem eine Musik, eine Musik der nachahmenden Sprache, in der das erregende Element einer Stimmung sich konkretisiert. Was Bürger so gern als sein dichterisches Mittel benutzt, die Magie der musikalischen Wirkung, das wird ihm in unserem Sonett zur Metapher für das Glück und den Sinn seines eigenen Lebens.

In den Dreizeilern des Sonetts wendet sich der Blick in die Zukunft. Im ersten Terzett steht wieder am Anfang das gegenwärtige Gefühl: *leere Hoffnung*. Ihm folgt der Traum der Zukunft, wie der zweite Vierzeiler dem *Todeshauch* der Gegenwart das Bild der vollkommenen Erinnerung gegenüberstellte. Der Lebenstraum beschreibt eine Szene der Schäferpoesie. Das ländliche Glück unter den Ulmen bei Flötenspiel, die Ruhe und Erquickung des Abends sind Themen der Eklogen Vergils. Sie dienten zum Vorbild für zahllose Schäferszenen in lyrischer und epischer Dichtung, seitdem das Thema eines idealen Lebens in der Verkleidung des Hirtentages mit Sannazaros *Arcadia* (1502) zur großen Mode geworden war. Der jugendliche Bürger dichtete solche Lieder. In einem davon heißt es:

»Und, wann ich längst gestorben bin,
Und unter Ulmen schlafe,
So weidet gern die Schäferin
Noch um mein Grab die Schafe.«

Auf ihre Bitten an seinem Grabe hin kommt dann *mein Geist* zurück und wird, damit endet das Gedicht,

Ein Lied in ihr entzücktes Ohr
Zu ihrem Lobe säuseln.

Ähnliche Elemente der Szenerie sind in unserem Sonett verwendet. Doch statt der spielerischen Eitelkeit des selbstbewußten Dichters ist jetzt die Wehmut des Gefühls das Vereinigende. Eine ersehnte Übereinstimmung, der Friede zwischen Welt und Ich, wird im Bild und in der Magie der Sprache verwirklicht. Das Bild, das der Dichter aus der Konvention übernimmt, ist mehrdeutig geworden: der *Ulmenbain* behält seine Eindeutigkeit als poetische Ideallandschaft; doch sowohl die *Abendröte* wie der *Schlaf* haben neben dem bildhaften auch einen metaphorischen Sinn. Sie bedeuten das Leben des Dichters, das auf diese Weise mit der poetischen Idealwelt in eins verschmilzt. Um die Harmonie des Bildes mit der Macht der Sprache zu befestigen, bindet der Dichter diese beiden Zeilen durch den überreichen Reim *im Ulmenbain – gelullt zu sein*.

Die Stimmung der Ode und der Hoffnungslosigkeit des Gefühls liegt dem ganzen Gedicht zugrunde. Sie wird durch die Bilder der verschiedenen Strophen nicht verändert. Durch das Bild der Gegenwart im ersten Vierzeiler wird sie bestätigt, aber weder die Erinnerung noch der Zukunftstraum der folgenden Strophen, in aller ihrer schmeichelnden Schönheit, vermögen den Dichter abzulenken. Er kehrt jedesmal zur Wirklichkeit des Jetzt zurück und erfüllt dadurch die Bilder des Glücks mit der Wehmut der Ironie, des Vergänglichen und nur in der Vorstellung Wirklichen. Da die Wirklichkeit des Verlusts unbestechbar ist, bleibt nur ein Ausweg: *Aber nun . . .*, es bleibt nur der Sprung in den Glauben, in ein erwartetes Jenseits. Die Einleitung des letzten Dreizeilers, *Aber nun . . .*, folgt einer alten Form des christlichen Gebets. Nach der Betonung des Exils, des Weinens und Klagens im Jammertal wendet sich das mittelalterliche lateinische Lied *Salve Regina . . .* an die Jungfrau Maria mit der gleichen Formel: *Eia ergo . . ., darum also . . .* erbarme dich unser. Der Wechsel zwischen einer Beschreibung des ausweglosen irdischen Elends und dem Ausdruck der Hoffnung auf das Jenseits ist in manchen protestantischen Kirchenliedern zu finden.

Doch dieses Ende des Sonetts zeigt Bürgers Gefühl in einem letzten Licht der Ausweglosigkeit. Als gläubiger Christ, wenn auch ein lauer Christ,³ erwartet er die Auferstehung *beim letzten Morgenschein*. Das herkömmliche Sinnbild dafür ist die Trompete des Engels, der die Toten weckt. Des Dichters Wunsch setzt dafür, für den Engel des Gerichts, die Ewigkeit der verlorenen irdischen Liebe. Doch seine letzte Hoffnung kann sich nur darstellen als ein Widerspruch. Das Flöten-

lied der Liebe als die schöne Emotion, der Sinn eines ganzen Lebens, hier im Irdischen versagt, wird mit einer verzweifelten Hoffnung, daß das *Milde, Liebliche* doch noch zu seinem Recht kommen möge für ihn, entgegengesetzt dem Ärgernis der offiziellen Auferstehungsmusik. Das Klischee, in welchem selbst die Jenseitshoffnung festgelegt ist, beendet das Gedicht, es wird sich behaupten, das ahnt der Dichter, über seinen letzten innigen Wunsch. Das Gefühl des Dichters, seine hoffnungslose Hoffnung, ist in diesen letzten Zeilen besonders stark durch das Klangliche ausgedrückt: in den vielen Liquiden – *Lebens . . . Ulmenhain . . . gelullt zu sein . . . milde Liebesflöte . . . lieblich* – liegt ein Flehen, ein Vertrauen auf eine unmögliche Magie der Sprache, dem Halt geboten und das zerstört wird durch den durchaus als unangenehm empfundenen Klang der letzten beiden Worte: *der schmetternden Trompete*. Dieses Ende steht auch rhythmisch im Gegensatz zu dem ganzen Gedicht. Es ist auffällig, wie viele zusammengesetzte Substantive in dem Gedicht vorherrschen. Sie sind aufgebaut auf dem Betonungs-Schema $\underline{\quad} \cup \underline{\quad}$: *Freudenschall, Wonnesitz, Ulmenhain* und viele andere. Auch eine Wortgruppe wie *Flur und Hain*, das erkennen wir jetzt, verdankt ihr Dasein diesem Rhythmus. Das Schema ist gelegentlich erweitert durch einen leichten Nachklang: $\underline{\quad} \cup \underline{\quad} \cup$: *Abendröte, Liebesflöte*. Das Satzbild und der Rhythmus des ganzen Gedichts sind, etwas gleichförmig, bestimmt durch die Substantive mit diesem Tonfall, die zugleich einen ersehnten Frieden durch die in sich beruhende Schwere der Worte und eine Wehmut ausdrücken. Die auf solche Weise sich äußernde gleichmäßige Stimmung des Gedichts wird zerrissen durch die letzten Worte. Der Rhythmus von *Trompete*, $\cup \underline{\quad} \cup$, der im Gegensatz zu dem vorherrschenden Rhythmus etwas Drängendes, eine Härte und Beunruhigung ausdrückt, zerstört, zusammen mit dem Mißklang der Konsonanten, die wehmütig-schöne Musik von Erinnerung und Wunsch.

Das Sonett endet also mit einer Aussage, die sich vergleichen läßt mit jener Form der Pointe, der geistreichen Zuspitzung, wie sie im siebzehnten Jahrhundert als Abschluß des Sonetts beliebt war, wie wir sie zum Beispiel bei Fleming beobachteten. Zusammengefaßt wird Bürgers Gedicht in einem Widersinn, einer letzten, in Wahrheit nicht geglaubten Illusion. Das Gefühl, das für den Dichter alles bedeutet, ist ein inständiger, doch hilfloser Wunsch vor der selbstgewissen, sogar für das Jenseits festgelegten, genormten Wirklichkeit, die das Feld behauptet und das Gedicht endet. Doch zugleich liegt darin der Sieg des Gefühls über diese Wirklichkeit, die mit Ironie und Verachtung gekennzeichnet wird. Was bedeutet dem Dichter sogar die religiöse

Jenseitshoffnung gegenüber dem Traum der Liebe? Die Liebe ist das einzig Wirkliche, sie die Nicht-Wirkliche, die nichts ist als *leere Hoffnung*. Alles andere, das diesseitige und das jenseitige Leben, ist Todeshauch und Ode, entleerte Kulissen und schmetternde Trompete. Aus der Unstimmigkeit zwischen Gefühl und Welt, die wir in dem ganzen Gedicht beobachteten, ergibt sich auch die Wirkung der letzten Zeilen. Der Zwiespalt einer Seele kommt zum Ausdruck und das verletzte Gefühl, das sich selbst, gleich der Magie der Musik, zu einem Absoluten machen möchte, das aber scheitert an der unabänderlichen Wirklichkeit, die sich in den festgelegten Formeln der Sprache behauptet. Mit weniger Absicht als die Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, die ein Publikum einbezieht in die Weise ihrer Aussage, gibt der Dichter sich selbst und seine letzten Möglichkeiten daran, während er in der Musik der Sprache, dem Mißklang des Endes, sein eigenes Gefühl erlebt.

Zu 14. G. A. Bürger: *Trauerstille*

1 Text nach: *Gedichte* von Gottfried August Bürger, Erster Teil, Karlsruhe 1789, S. 236.

2 Die klischeehafte Verwendung zeigt z. B. Voltaire (Brief vom 19. Sept. 1764): Les grands peintres savent également exercer leur talent sur les palais et sur les chaumières. Vgl. auch den, angeblich von Chamfort geprägten, Kampfruf der Revolution: Kampf den Palästen, Friede den Hütten! Siehe dazu: Herman Meyer: »Hütte und Palast in der Dichtung des 18. Jahrhunderts«, in *Formenwandel*, Festschrift zum 65. Geburtstag von Paul Böckmann, Hamburg 1964, S. 138–155.

3 Vgl. W. v. Wurzbach, *G. A. Bürger*, Leipzig 1900, S. 352 f.