

Das Bild in der Dichtung

von

Hermann Pongs

III. Band

Der symbolische Kosmos der Dichtung



N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung Marburg

1969

Die deutsche Kunstballade

Bürgers „Lenore“

Die Geburtsstunde der ersten deutschen Kunstballade ist bekannt, so genau, wie analysierende Forschung ein Genieprodukt aus seinen Ursprüngen ergründen kann. Gottfried August Bürger schrieb seine berühmte „Lenore“ vom April bis September 1773 im Kreise seiner Göttinger Hainbund-Freunde, denen er vorlas und die ihn dauernd berieten. So wahrhaft mitbewegt von einem leidenschaftlich mitgerissenen Hörerkreis, entstand die Ballade, in dem Augenblick, wo die ganze Zeitbewegung, später Sturm und Drang genannt, mit ihren schöpferischen Groß-Leistungen auf Bürger mit hereinwirkte und auch ihn miterregte: Herders Aufsatz über Ossian und Goethes „Götz von Berlichingen“. Bereits vorher hatte Ludwig Hölthy, ein Jahr jünger als Bürger, die Balladensammlung englischer und schottischer Balladen des Bischof Percy dem Hainbundkreis nahegebracht und selbst den Versuch gemacht, der komischen Romanze Gleims eine ernste Geisterromanze entgegenzudichten „Die Nonne“, die im März 1773 im Hainbundkreis vorgelesen wurde.

Bürger wollte Hölthy überbieten durch eine neuartige „rührende Romanze“. Unmittelbar wirkte herein nach Bürgers brieflicher Mitteilung eine echte „uralte Ballade“, die er aber nur noch von einem Bauernmädchen im Umriß einer „romantischen Geschichte“ erfuhr, nicht mehr im Original. Ein Mädchen weiß nicht, ob der Geliebte, ein Soldat, noch am Leben ist, ihre Klagen rufen ihn herbei, nachts kommt er angeritten. Sie schwingt sich hinter ihm aufs Roß. So ungefähr hat Erich Schmidt es erschlossen. Fast gleichzeitig bekam Bürger bei Herder die Übersetzung der „Wilhelms Geist“-Ballade aus Percys Sammlung zu lesen. Wir geben die erste Strophe:

Zu Hannchens Tür, da kam ein Geist,
mit manchem Weh und Ach
und drückt am Schloß und kehrt am Schloß
und ächzte traurig nach.

„Ist's Vater Philipp? der ist da?
Bist's Bruder du, Johann?
Oder ist's Wilhelm, mein Bräutigam,
aus Schottland kommen an?“

Im Zwiegespräch der Liebenden geht es um die Treue, die sie sich geschworen. Der Tote will, daß sie ihm sein Treuwort zurück gibt, damit er Ruh im Grabe hat. Sie gibt es ihm zurück. Aber sie folgt ihm nach, um neben ihm zu sterben. Als der Hahn den Morgen ankündigt, schwindet der Geist dahin und Hannchen bricht tot zusammen.

Was Bürger hier vor allem anrührte, war die Unmittelbarkeit der Zwiesprache zwischen dem Toten, der Lebenden. Damit enthob er sich dem Kunstexperiment, wie es Hölthly mit der „Nonne“ versuchte. Bei Hölthly gibt es kaum einen Dialog, es wird nur effektiv beschrieben, wie die Nonne daherkommt, „ein blutend Herz in Händen“, und wie sie es „mit wilder Rachgebärde auf die Erde wirft“.

Bürgers Ursprünge greifen tiefer. Was er mitbringt, wovon er schon als Kind im tiefsten ergriffen wird, ist das lutherische Kirchenlied, die Lutherbibel, die Freude an dem, was er später die „Volkspoesie“ nennt. Der neue Ton in Herders Schriften wühlt ihn auf, er fühlt: „was schon lange in meiner Seele auftönte.“ Eine neue Lebensbewegung, die alle seine Sinne durchdrang. Solche Ursprungskräfte wirft er in die neue Volksballade. Und so knüpft er an das größte kriegerische Ereignis an, das er selbst noch in der Jugend miterlebte: an den Siebenjährigen Krieg, die Prager Schlacht 1757 und den Frieden 1763. Mit sicherem Instinkt begreift er, daß Balladengeschehen sich einst gegen den Hintergrund von Völkerschlachten angesiedelt hat. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er die Lenorenlieder des ihm wahlverwandten Johann Christian Günther vor Augen hatte, als er seine Balladenheldin Lenore nannte. Bürgers Liedrhythmus folgt genau Günthers Lied „An Lenore“.

Lenore fuhr ums 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.

Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede;
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reisern
Zog heim zu seinen Häusern.

Was uns hier mit dem neuen Anspruch der künftigen deutschen Kunstballade entgegenkommt, hat vorerst allen früheren Balladen eines voraus: den Namen des Dichters, der sich der Kunst bewußt ist, mit den namenlosen Volksballaden der Engländer, Schotten und Deutschen in Wettbewerb zu treten. Und was bereits die Eingangsstrophen auszeichnet, ist das Gerüst der großen Strophe, die jeweils ein mächtiges Geschehen in sich faßt. Der Dichter schließt es sich aus der Seele Lenorens auf. Er ist selber mitbewegt, bis zur Zwiesprache mit dem fernen Geliebten. Alles ist unmittelbar, lebensnah, anschaulich, ganz im Geist des Herderschen Volksballadenbegriffs.

Überschaun wir zunächst den Gesamtbau der Ballade, so folgt den vier epischen Eingangsstrophen das Zwiegespräch Mutter und Tochter durch 7 Strophen, dann nach zwei epischen Zwischenstrophen das Zwiegespräch Lenorens mit dem gespenstigen Geliebten durch 5 Strophen, darnach als Steigerung der Ritt, immer vom Gespräch begleitet, durch 14 Strophen bis zum apokalyptischen Inferno.

So sind auch die alten Heldenballaden gebaut, Gesprächsszenen steigern sich zum dramatischen Finale. Eine mächtige bauende Kraft treibt die Ballade vor, dem Herrenbewußtsein der alten Kriegerkaste gemäß. Auch der an den alten Vorbildern genährte Kunstverstand Bürgers wirkt sich mit zielbewußter Kontrastwirkung zweier großer Gesprächspartien aus, um dann im einmalig furiosen Ritt, dem Gespensterritt Lenorens, es der Größe etwa des Burgunden-Untergangs gleichzutun.

Dennoch ist die Durchgestaltung der Lenorenballade von anderen Mitteln bestimmt, als in der Heldenballade, von einer elementaren Sinnlichkeit im Zueinander des Gesprächs, vom Mithereinnehmen der Landschaft, vom Offensein für die Totenwelt, und vor allem von einer wahrhaft genialen Lautmagie. Alles das sind Spuren der Volksballade, wie sie sich in Herders Ursprungsbegeisterung malt. So also dürfen wir wohl wagen zu sagen: die von Bürger begründete Kunstballade stellt eine glückliche Verschmel-

zung des alten heldischen Balladengerüsts mit allen Elementen der stimmungsgesättigten Volksballade dar. Als neuer Inbegriff zusammengefaßter lyrischer, epischer, dramatischer Ursprungskräfte.

Damit dürfen wir anknüpfen an Vorausdeutungen, die wir im I. Band gemacht haben, bei Betrachtung der Lautsymbolik: „In Bürgers ‚Lenore‘ ist Schallnachahmung ein Grundelement der künstlerischen Form. Aber es ist sehr viel mehr als was man ästhetisch ‚Lautmalerei‘ nennt, die akustische Bewegungen der Wirklichkeit spiegelt; es ist das Bannen in die Illusion einer Geisterwirklichkeit durch den Laut, im vollgefühlten sinnlichen Gehalt der Laute im aufgeschlossenen seelisch-magischen Hintergründen. In dieser Bannkraft der Laute kommt Bürgers Sprache hier dem Geist der Ursprungsbildungen nah, als ein Erleben der sinnlichen Ähnlichkeiten aus dem ‚subjektiv erregten Gefühl‘, das hinüberlangt in den übersinnlichen Bezug. In jeder Zeile dieser klassischen Geisterballade lebt die lautlich-leibliche Kraft, die aus den Tiefen des Sprachlebens die sinnbildlichen Schätze der einfachsten Worte hebt.“

Wir brauchen die Entdeckungen von vor rund 40 Jahren nur jetzt in den symbolischen Kosmos der Dichtung einzutiefen, der uns damals noch verschlossen war. Was die weiteren Eingangsstrophen mit solchem Leben erfüllt, ist die Mitbewegung mit dem ganzen Volksfühlen, das die Heimkehr der Soldaten begleitet.

Und überall, all überall
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
„Gottlob!“ rief Kind und Gattin laut,
Willkommen! manche frohe Braut;
Ach, aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.

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

Die schon hier wirksame Lautmagie tieft sich zurück bis zum Alliterationsvers:

„zog Alt und Jung dem Jubelschall
zerraupte sie ihr Rabenhaar
doch keiner war, der Kundschaft gab
von allen, die da kamen.“

Auch die Wiederholungskraft des Volkslieds feiert bereits Triumphe: „Und überall, all überall.“ „Sie frug den Zug wohl auf und ab und frug nach allen Namen.“ Alles dient der Eingestimmtheit in eine große Mitbewegung, aus der sich dann Lenorens Schmerz einsam heraushebt. Bis zur symbolischen Gebärde, die ihren ungebärdigen Charakter ebenso wie ihre ungewöhnliche Liebeskraft kennzeichnet.

Damit treten wir in den ersten Großteil, das Zwiegespräch Lenorens mit der Mutter ein.

Im Gesamtgefüge der Ballade erhält das Zwiegespräch Mutter — Tochter seinen lebendigen Symbolwert dadurch, daß hier die Gotteswelt im fromm gläubigen Gemüt der Mutter aufleuchtet, von vielen Kirchenliedstellen untertönt, bis zu der lautlich vollkommenen Spiegelung der Glaubenseinfalt: „Das hochgelobte Sakrament wird deinen Jammer lindern“ (wobei abermals „gelobt“ und „lindern“ alliteriert). Dagegen die vom gespenstigen Geliebten eingeflüsterten Worte beschwören die Unbehaustheit der Unterwelt, voll doppeldeutigem Hintersinn. Das zieht sich in die letzte Strophe der Zwiesprache zusammen:

„Sag an! wo ist dein Kämmerlein?
Wo? wie dein Hochzeitsbettchen?“ —
„Weit, weit von hier! . . . Still, kühl und klein! . . .
Sechs Bretter und zwei Brettchen!“
„Hat's Raum für mich?“ „Für dich und mich!
Komm, schürze, spring und schwing dich!
Die Hochzeitsgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen.“

Beide Gesprächspartien sind verbunden durch Lenorens lebendige Partnerschaft. In Lenore rebelliert das erlittene Schicksal gegen den Quietismus des Glaubens.

„O Mutter, Mutter, was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament!
Kein Sakrament mag Leben
Den Toten wiedergeben!“

Lenorens Qual verschärft sich gegen die Trostsprüche der Mutter. Dem Kirchenliedvers der Mutter: „Was Gott tut, das ist wohlgetan“

wirft Lenore ihre Erfahrung entgegen: „Gott hat an mir nicht wohlgetan!“ Und als die Mutter Gott anruft, abermals im Kirchenliedton: „Hilf Gott, Hilf!“ und als sie Gott bittet, nicht ins Gericht mit der Verzweifelten zu gehn, entläßt sich Lenorens Rebellion in die Strophe, die die Zwiesprache beendet; Lenore ruft die Hölle heran:

„O Mutter, was ist Seligkeit?
O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle! —
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Ohn ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden!“

Dann weht sie der Gespensterhauch des Geliebten an, mit wundersamer Lautmagie vergegenwärtigt:

Und außen horch! ging's trapp trapp trapp,
als wie von Rosseshufen,
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:

Lenore, die an Gott verzweifelt, bringt dem Gespenst des Geliebten die volle Vergegenwärtigung ihrer Liebe entgegen. Alles Unbehauste an ihm wandelt sich ihr in lebendige Gegenwart, der sie blindlings vertraut. Und so schwingt sie sich hinter ihm aufs Pferd. Der Geisterritt beginnt. Abermals triumphiert die Lautmagie:

Und hurre hurre, hopp hopp hopp!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Damit beginnt, was sich als die eigentliche Gegenwelt zur frommen Einfalt der Mutter auftun wird, von Strophe zu Strophe gigantischer, gespenstischer, apokalyptischer. Ein Lautgemälde, wie es weder vorher noch nachher sich in deutscher Dichtung aufgetan hat.

Wir verfolgen die Steigerung vorerst an den Wiederholungen, die zugleich den Ritt gliedern: die 20. Strophe:

Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid 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!“

die 24. Strophe:

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.“

die 27. Strophe:

Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!
Wie flogen oben überhin
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!“ —

Abermals ist der planende Kunstverstand zu bewundern, mit dem Bürger die jetzt hereinbrechende Welt des Gespenster-Schrecks durch fast gleichlautende Strophen verfestigt und gliedert. Und diese Strophen sind selber bei allem Gleichmaß von der flutenden Dynamik des Gespensterritts durchwirkt und steigern sich, bis in die Offenheit des Himmels. Gleich bleibt sich nur das Zwiegespräch auf dem galoppierenden Pferderücken, Lenorens Gleichmut unter dem Gespensterhauch. Was dann Bürgers Phantasie ausgreifend zwischen die Gerüststrophen in die Galoppbewegung mithineinreißt, durchbricht jede normale Raum- und Zeitvorstellung, wirkt apokalyptisch in der Magie des Gespensterdämons, dessen Willen sich alles unterordnet:

„Komm, Küster, hier! komm mit dem Chor
Und gurgle mir das Brautlied vor!
Komm, Pfaff, und sprich den Segen,
Eh wir zu Bett uns legen!“

Wie Küster und Chor mit in die Gespensterritt-Bewegung hineingezwungen werden, so das ums Hochgericht tanzende Gesindel.

Und das Gesindel husch husch husch!
Kam hinten nachgeprasselt,
Wie Wirbelwind am Haselbusch
Durch dürre Blätter rasselt.
Und weiter, weiter, hopp hopp hopp!
Ging's fort im sausenden Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.

Welche Steigerungen sind noch möglich? Wohin zielt der Gespensterritt? Drei mächtige Strophen bewältigen einen Untergang, der seinen grauenhaften Umriß aus der Mitbewegung der Hölle gewinnt.

Die erste Strophe gibt dem Galopp des Gespensterritts sein letztes Ziel: den Friedhof. Noch bestimmt das Reitertempo alle Sätze:

Rasch auf ein eisern Gittertor
Ging's mit verhängtem Zügel;
Mit schwanker Gert ein Schlag davor
Zersprengte Schloß und Riegel.
Die Flügel flogen klirrend auf,
Und über Gräber ging der Lauf;
Es blinkten Leichensteine
Rundum im Mondenscheine.

Lautmalerei als Lautmagie: „Mit *schwanker Gert ein Schlag* davor zersprengte *Schloß und Riegel*.“ Dann die *l-Laute Flügel* flogen *klirrend* — der *Lauf* — es *blinkten Leichensteine*. So helfen die *Laute* die Satzgefüge schmeidigen zum schnelleren Verstehen.

Die nächste Strophe treibt den Halt, den der Ritt genommen, in verwandelnde Schrecken. Der Reitersmann wird zum Totengespenst. Bürger wagt hier den Schock des Gräßlichen:

Ha sieh! Ha sieh! Im Augenblick,
Huhu, ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab wie mürber Zunder.
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf,
Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.

Was sich für Lenore in solcher Schreckverwandlung herandrängt, sind die Vorboten der Hölle. Erbarmungslos treibt die Sprache ihre Lautmalerei bis ins Extrem eines naturalistisch gesehenen Totenkopfs. Im Verzweiflungsschrecken kündigt sich für Lenore das eigne Lebensende an.

Und dann ereignet sich der letzte Schreckensaugenblick: der Rappe verschwindet im Feuer. Geheul von oben, Gewinsel aus der Gruft deuten die Mächte an, denen Lenorens bebendes Herz anheimfallen wird.

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp
Und sprühte Feuerfunken;
Und hui! wars unter ihr hinab
Verschwunden und versunken.
Geheul! Geheul! aus hoher Luft,
Gewinsel kam aus tiefer Gruft.
Lenorens Herz mit Beben
Rang zwischen Tod und Leben.

Mit der gleichen unverwüstlichen Lautkraft, mit der Lenore in diese Welt hineingestellt worden ist, wird sie hier aus ihr herausgenommen. Bürger aber als Volksballadendichter, der dem Volk genüge tun will, fügt wie es im Lied von der „Falschen Liebe“ geschieht, noch eine Moralstrophe nach:

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz
Rundum herum im Kreise
Die Geister einen Kettentanz
Und heulten diese Weise:
„Geduld! Geduld! Wenns Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!“

So werden Worte aufgenommen, die Lenorens verzweifelte Mutter zum Himmel gerichtet hatte, um Lenorens Abfall von Gott der Gnade des Höchsten anheimzustellen.

Zwischen Himmel und Hölle ist die Lenorenballade gespannt. Überschaun wir noch einmal die erste deutsche Kunstballade, die alsbald in ganz Deutschland berühmt und in alle europäische Sprachen übersetzt wurde, in England allein viermal, (eine von Walter Scott), dann dürfen wir wohl auch hier die Frage nach jenem Einfaltkern stellen, auf den sich Herders Volksballadenbegeisterung immer wieder bezieht. Da stoßen wir auf ein Früh-

gedicht Bürgers von 1772, ein „Danklied“ an den Schöpfergott, der ihm selbst so wundersame Phantasie-Kräfte eingegeben. Da heißt es als 13. Strophe:

Daß meine Phantasei, voll Kraft,
Vernichtet Welten, Welten schafft,
Und höllenab und himmelan
Sich senken und erheben kann.

So eindringlich war eben diese Strophe unter den Bürgerfreunden, daß Friedrich Leopold Graf zu Stolberg am 2. Februar 1787 nochmals im Brief an Bürger diese Strophe zitiert, um ihm Mut zuzusprechen.

Es ist die Visionskraft, aus der mit der Volksballadengestalt Lenorens Himmel und Hölle in Bewegung gesetzt werden, um die Weite des Raums zu gewinnen, der zur großen Ballade gehört. Wie dann in solch faustisches Urgefühl der Keim des Lenorenmotivs fiel, läßt sich im Rückblick erst richtig vom Ganzen her verfestigen: was dreimal wiederkehrt in den Gespensterritt-Strophen, geradezu mit der Kraft des Kehrreims:

„Graut Liebchen auch? Der Mond scheint hell
Hurra! Die Toten reiten schnell! —
Graut Liebchen auch vor Toten?“

hat seinen Ursprung in den einzigen Versen, die jenes Bauernmädchen noch von der Urballade erinnerte:

„Der Mond der scheint so helle,
Die Toten reiten so schnelle:
Feins Liebchen, graut dir nicht?“

Bürger fühlte die Verpflichtung, solchen realen Balladenkeim unverändert festzuhalten, ehrfürchtig vor dem Walten der Volksphantasie, die sich hier seiner Stimme bediente. Mehrfach im Briefwechsel mit Boje kommt er auf diese Verszeilen zurück, wie sie sich ins Ganze des neuen Lenoren-Rhythmus einfügen ließen. Bis er ihnen durch drei Strophen im Kehrreim Genüge getan. Es gibt die einprägsamsten Grundzüge der Lenorengestalt, wie sie hinter dem Geliebten im Mondschein durch die Nacht auf dem Gespensterappen daherrast und sich ihm blindlings anvertraut, leicht erschauernd unter dem Totenhauch:

„Ach nein! Doch laß die Toten“ ..
„Ach, laß sie ruhn, die Toten.“
„O weh! Laß ruhn die Toten!“

Was will nun Lenorens Gespensterritt bedeuten im symbolischen Kosmos dieser Dichtung? Auch Bürgers Ballade ist ein Griff tief hinab ins Unbewußte, darin der Edwardballade vergleichbar. Aber der rhythmischen Strenge der Edwardstrophen steht der anschwellende Fluß jener genialen Lautmagie gegenüber, die das Gespenstige heranzieht. Das verändert auch die Bezüge des Bewußten und Unbewußten. Sie treten im Mutter-Tochter-Gespräch auseinander. Die Himmelswelt erscheint im Einfaltlicht eines frommen Kirchenglaubens, der alles, was Gott schickt, in Demut auf sich nimmt als Gottesprüfung. „Das hochgelobte Sakrament wird deinen Jammer lindern.“ Lenore aber, die vergebens den Geliebten erwartet hat und die über seinem Verlust schier den Verstand verliert, gewinnt aus der Treuverbundenheit mit dem Geliebten, aus der unausschöpflichen Leidenschaft ihrer Liebe einen Trotz gegen die Gottesordnung, die das zuläßt, daß hier ein Aufstand der Einzelseele gegen die Ordnung schlechthin hereinbricht. Mit solcher Zertrümmerung aller geheiligten Tabus der Mutterwelt zieht Lenorens Ungestüm selber die Unterwelt heran. Es bleibt so ganz im Kontinuum der sinnlichen Welt, daß sich für Lenore die Gestalt des Reitersmanns als des lebendigen Geliebten darbietet, dessen Gespensterhauch nur ihre Sehnsucht steigert, bis sich unmerklich im Gespensterritt die Welt ins Schauerlich-Unwirkliche verwandelt. Lenorens eigne letzte Worte an die Mutter drücken dem, was sie auf sich zieht, den Stempel dessen auf, was das christliche Weltbild dafür bereithält:

„O Mutter! was ist Seligkeit?
O Mutter! was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle!“

Es ist die Hölle, die sich auf tun wird. Als Tor zur Unterwelt. Als Tor zum Chaos in ihrer eignen Brust.

Hier wird Lenore mehr als Stimme jenes sogenannten Sturms und Drangs, sie wird moderne Stimme aller, die sich an den Formeln des Christenglaubens wund stoßen, die aus Verzweiflung alle Tabus niederreißen und ins Ungeordnete geraten. Es ist einzig die Symbolkraft der Gestaltung als lautmagische Verwandlungsgewalt, die diesen Vorstoß ins Unbegreifliche ermöglicht. Als Triumph der Liebestreue und Leidenschaft zugleich. Welche Widersprüchlichkeit bis zurück in den Gott-Schöpfer selbst, der solche Lenoren-

Charaktere schafft und solche Lenoren-Schicksale in die „Hölle“ fahren läßt.

Es liegt im Sinn der ganz auf die Lautmagie ausgerichteten Gestaltungskraft Bürgers, daß sich im Gegensatz zur tragischen Enthüllung der letzten Edwardstrophe das Bedürfnis einstellt, über Lenorens „Ringeln zwischen Tod und Leben“ hinweg noch eine Schlußstrophe einzufügen, die sich an alle vom Lenoren-Schicksal Mitergriffenen richtet. Als Stimme eines unheimlichen Geisterchors:

„Geduld! Geduld! Wenns Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!
Des Leibes bist du ledig;
Gott sei der Seele gnädig!“

In der Bewertung dieser Strophe geht die Forschung auseinander. Erich Schmidt faßte sie als „theologisches Moralzöpfchen des 18. Jahrhunderts“. Hans Fromm im Nachwort zu seiner Sammlung „Deutsche Balladen“ 1961 als „Moral nach Bänkelsängerart“. Wenn wir uns die aus Frankreich (Moncrif) durch Gleim herübergebrachte Bänkelsänger-Romanze anschauen („Geschichte Herrn Isaac Velens, der sich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er seine getreue Ehegattin Marianne und derselben unschuldigen Liebhaber unschuldig ermordet“ 1756), dann würde das einen Abstieg schlechthin ins Aufklärerische bedeuten.

Dagegen die Monographie zur „Lenore“ von Elsbeth Leonhardt (Diss. 1936 „Die mysteriöse Ballade in ihren Anfängen“) stellt fest: „Das Wesentliche liegt nicht in der Moral, sondern darin, daß Bürger wieder Dimensionen sieht.“

Zur selben Folgerung muß die Gesamtbetrachtung des symbolischen Kosmos der Dichtung führen. Bürgers von Lenoren-Leidenschaft durchwirkte Sinnlichkeit kann hinter dem Lenoren-Schicksal das Mutterschicksal nicht aus dem Blick verlieren, und damit die im Gespensterritt zersprengte Ordnung. Auf sie zwingt er uns in der Schlußstrophe zurück. Nicht als Moral, sondern als Bürge einer Weltordnung, ohne die keine Mitbewegung sein kann, aus der sich solche Darstellung allein erheben mag.

Eine Nachfolge der Lenoreballade in solcher genialen Meisterung aller sinnlichen Lautmittel der Sprache hat es nicht gegeben. Sie hat in ihrer Art, ebenso wie die Edwardballade, ein Äußerstes erreicht. Aber über Bürger hinaus führt nun das große Genie der Epoche, das auf jeder Lebensstufe aufs balladische Zusammen-

wirken aller Gattungsformen zurückgreift. Sowohl die einfachste Volksballade adelt sich ihm zum Kunstlied, wie er die Großballade zu neuer Wirkung bringt.