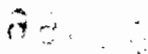


# WEGE ZUM GEDICHT

II

INTERPRETATION VON BALLADEN



MIT EINER EINFÜHRUNG VON WALTER MÜLLER-SEIDEL

HERAUSGEGEBEN

VON RUPERT HIRSCHENAUER UND ALBRECHT WEBER

SCHNELL UND STEINER MÜNCHEN UND ZÜRICH

*„Niemand ist daher vielleicht der  
Dichter wichtiger als in solchen  
Tagen, denen er unwichtig er-  
scheint, d. h. in unseren.“*

(Jean Paul)

53957

53957

Neuaufgabe 1968

© 1963 Verlag Schnell und Steiner München und Zürich  
Gesamtherstellung in der Offizin des Verlages in Waldsassen

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER  
LENORE

Beginnen wir, uns über Bürgers „Lenore“ Gedanken zu machen, so kann es zunächst scheinen, als gäbe es unter den formalen und inhaltlichen Elementen des Gedichtes kaum eines, das nicht durch die persönliche Lage, durch die Anschauungen des Verfassers oder die geistigen Strömungen seiner Zeit bedingt und mittlerweile antiquiert sei: Bürgers Kunstauffassung leitet sich zum großen Teil aus seinem Streben nach Volkstümlichkeit oder, wie er selbst sagte, nach „Popularität“ ab. Aber seinen Ansichten über Volkstümlichkeit fehlen die Tiefe und Klarheit, die der Begriff später durch die Romantik erhielt. Sie äußert sich bei ihm in der extremen Sprachgebärde, in der Neigung zu Kraftausdrücken und Lautmalereien, von denen schon Schiller – sehr hart, aber wohl nicht ganz ungerecht – sagte, daß sie „nur die poetische Kindheit ihres Verfassers entschuldigen“. Wir wissen, daß das Makabre, Gespenstische, das die Stimmung der „Lenore“ zum großen Teil prägt, eine Zeitmode des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts war, eine Reaktion auf den übertriebenen Vernunftglauben der Aufklärung<sup>1</sup>. Es sei nur an die englische „Gothic Novel“ oder an Schillers „Geisterseher“ erinnert.

Die Verabsolutierung der Geschlechtsliebe, die Gleichsetzung des geliebten Menschen mit dem Lebenssinn überhaupt scheint eine weniger ephemere Erscheinung zu sein. Seit Rousseau ist sie in der Literatur das große Thema. Sie beherrscht auf weite Strecken die Werke der Klassik, der Romantik, des neunzehnten Jahrhunderts und ist heute noch in der Populärliteratur zu finden. Aber sind wir – nach Freud und der Tiefenpsychologie, nach der vieltausendfachen Kommerzialisierung und Prostituierung, die dieses große Motiv erdulden mußte – nicht auch ihm gegenüber mißtrauisch geworden?

Was schließlich die pietistisch-lutherische Frömmigkeit angeht, die sich im ersten Teil der Ballade in den Worten der Mutter äußert und durch Zitate aus Gesangbuch und Bibel auch den Sprachstil bestimmt, so ist auch sie – zumindest für den nichtevangelischen Leser – etwas sehr Fernstehendes, das ihm zeitlich und lokal bedingt erscheinen muß.

Jedoch: alle diese Einwände und Relativierungen werden durch das Gedicht selbst widerlegt. Wir sind von ihm beeindruckt, gepackt, erschüttert. Vielleicht nicht so, daß wir, wie Bürger haben wollte, „wie

vor Loths seligem Weibe davor erbeben“<sup>2</sup>, aber doch so, daß wir die Ballade nicht als literarhistorisches Exempel, sondern als etwas erleben, was uns ganz unmittelbar anrührt.

Worin kann diese Wirkung bestehen, wodurch wird sie hervorgerufen? Herbert Schöffler<sup>3</sup> sieht in der Ballade „das alte und doch so selten verstandene Lied vom Zerfall eines Gottesglaubens“. Albrecht Schöne tritt in seinen sehr scharfsinnigen und kenntnisreichen Interpretationen<sup>4</sup> dieser Ansicht entgegen: „Nicht Glaubenszerfall ist hier gedichtet, sondern jene Unbedingtheit der Liebe, die in tragische Verfehlung stürzt“. Lore Kaim<sup>5</sup> wiederum sieht in der „Lenore“ eine „Sozialballade“, in der Heldin die „Trägerin eines entschiedenen Protestes gegen die herrschende Gewalt“, also gegen die damals bestehenden staatlichen und gesellschaftlichen Autoritäten und gegen die Glaubensvorstellungen der Zeit.

Alle diese Deutungen, selbst die letztgenannte, marxistische, erklären viel von der inhaltlichen Kraft der „Lenore“, von dem menschlichen Impetus, dem wir ihre Entstehung verdanken. Werden sie aber ihrer Bedeutung als geformtem Kunstbilde gerecht? Versuchen sie nicht einfach, den Gehalt des Kunstwerks nach kategorialen Maßstäben einzuordnen? Wir werden mit inhaltlichen Deutungen zumindest solange vorsichtig sein müssen, bis wir uns das Gedicht als solches, die Gesamtheit seiner sprachlichen Struktur, seiner Bild- und Vorstellungswelt am Text selbst erarbeitet haben.

Was ist eigentlich der Inhalt, der „Stoff“ dieser Ballade? Liebe, Tod, Glaube, Abfall, Verzweiflung und Strafe, schließlich die grausame Übermacht der Geschichte, die in das Leben des einzelnen eingreift. Ein Themenkreis von einschüchternden Dimensionen. Es sind die großen Themen der Literatur, ja menschlichen Lebens und Leidens schlechthin.

Was das Motiv als solches angeht, daß nämlich übermäßige Trauer der Hinterbliebenen die Ruhe der Toten stört, daß schließlich der

<sup>1</sup> Darüber: Eduard Stäuble, Gottfried August Bürgers Ballade „Lenore“, in „Deutschunterricht“, Jg. 10, 1958, S. 85—114.

<sup>2</sup> Zitat mitgeteilt durch Albrecht Schöne (siehe unten).

<sup>3</sup> Herbert Schöffler, Bürgers Lenore, in „Die Sammlung“, 2. Jg., Heft 1, Göttingen 1946.

<sup>4</sup> Albrecht Schöne, Bürgers Lenore, in Deutsche Vierteljahrsschrift, 28. Jg., 1954, Heft 3.

Ders.: Gottfried August Bürger „Lenore“, in Benno von Wiese „Deutsche Lyrik“, Bd. I, Düsseldorf 1956.

<sup>5</sup> Lore Kaim, Gottfried August Bürgers „Lenore“, in „Weimarer Beiträge“, II, 1956.

tote Geliebte erscheint, um die Trauernde mit sich zu nehmen, so ist es uralt und in ganz Europa durch Volkslied, Märchen und Sage verbreitet<sup>6</sup>. Wir wissen, daß Bürger ein plattdeutsches Volkslied über dieses Thema – freilich nur bruchstückweise – aus dem Mund einer alten Dienstmagd kannte, daß er dadurch zur „Lenore“ angeregt wurde und sogar einzelne Zeilen davon in seine Ballade eingefügt hat. Auch die englischen Balladen „Sweet William’s Ghost“ und „The Suffolk Miracle“ dürfte er vor der Entstehung der Lenore (1773) schon gekannt haben, obwohl eine nähere Beschäftigung mit der Balladensammlung des Bischofs Percy erst für eine spätere Zeit festzustellen ist<sup>7</sup>. Bürger fügt dem Motiv jedoch ganz entscheidende neue Züge hinzu: er stellt den Vorgang in seine eigene Gegenwart (die Rückkehr des preußischen Heeres hatte er wahrscheinlich als Schüler in Halle so miterlebt, wie sie in dem Gedicht geschildert ist), gibt ihm dadurch historische Kontur, verwandelt die auftretenden Gestalten aus schematischen Typen in genau umrissene Charaktere mit bestimmtem geschichtlichem und gesellschaftlichem Hintergrund. Und er faßt das Auftreten des Toten, die Entführung, nicht wie die meisten Volkslieder als die späte Erfüllung treuer Liebe auf, sondern als Strafe für die Versündigung, welche die in ihrer Maßlosigkeit gotteslästerliche Trauer darstellt<sup>8</sup>.

Dichtung, sagt Lessing, ist „vollkommen sinnliche Rede“. Das heißt: in der Dichtung herrscht eine Erlebnis- und Redeweise, in der Äußerliches und Inneres, Bild und Gedanke, Sinn und Form nicht zu trennen sind. Ihr Beginn ist eine Art mythische Schau, ihr Ergebnis eine magische Formel. Freilich bedient sich der Dichter dabei vorgefundener Sprach-, Denk- und Vorstellungsformen, aber nicht im Sinne eines bloßen Bezeichnens, sondern in dem eines Hervorrufens, eines Beschwörens der Dinge und Begriffe. Dichtung mag aus dem

<sup>6</sup> Einen Überblick über eine Reihe dieser Varianten gibt Wilhelm Wackernagel, Zur Erklärung und Beurteilung von Bürgers Lenore, in Kleinere Schriften, Bd. 2, Leipzig 1873.

<sup>7</sup> Dieser Punkt ist sehr umstritten. Siehe:

Wolfgang v. Wurzbach, Gottfr. Aug. Bürger, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1900.

Valentin Beyer, Die Begründung der ersten Ballade durch G. A. Bürger, Straßburg 1905.

H. F. Wagener, Das Eindringen von Percys Reliques in Deutschland, Diss. Heidelberg 1897.

Möglicherweise kannte Bürger die erwähnten Balladen aus einem Exzerpt seines Freundes Boie oder durch Hölty's Vermittlung.

<sup>8</sup> Darüber Wurzbach a. a. O.

Erlebnis entstehen (aus dem religiösen, dem geschichtlichen, erotischen, dem der Natur oder sogar aus dem literarischen Erlebnis), aber sie ist, wenn sie gelingt, kein bloß akzidenteller Ausdruck dieses Erlebnisses, sondern ein Gebilde, ein abgeschlossener Bereich für sich, eben eine Schöpfung.

Dies ist eigentlich ein ganz offenkundiger Gedanke, und er liegt allen unseren Maßstäben für Dichtung zugrunde. Ein Gedicht, das seinen Forderungen nicht entspricht, empfinden wir nicht als gutes Gedicht. Es erscheint uns als bloße Rhetorik, als Gebrauchslyrik. Dafür, was geschieht, wenn die dichterische Kraft zur Beschwörung nicht ausreicht, wenn das dichterische Sprechen zu einer Rede im üblichen Sinn wird, gibt es gerade in Bürgers Gedichten zahlreiche Beispiele. Man denke nur an die biedere Sozialrhetorik des „Liedes vom braven Mann“, an die reichlich grobe Ironie seiner Burlesken, an die Larmoyanz oder lederne Tändelei seiner meisten Liebesgedichte. Wer sich die Mühe macht, die Gesamtheit der Bürgerschen Gedichte durchzulesen und dann die berüchtigte Rezension Schillers nachzuschlagen, der wird finden, daß Schiller zwar in seiner Formulierung doktrinär, in seinen Anspielungen auf Persönliches wenig human, in der Sache aber im großen und ganzen sicherlich nicht ungerecht war. Ein späterer Interpret<sup>9</sup> spricht vom „Sekundären der dichterischen Fähigkeiten“ Bürgers und von der „großen Enge seines dichterischen Könnens“, und in einer der letzten Arbeiten über Bürger<sup>10</sup> wird sein Gesamtwerk als „zerfahren und beschränkt“ bezeichnet.

Die „Lenore“ aber offenbart nichts von diesen Schwächen. Sie ist, das wissen wir aus Bürgers Briefen, kein Geniestreich, sondern das Ergebnis monatelanger Arbeit, in Zusammenwirken mit den Göttinger Freunden immer wieder korrigiert und verbessert. Aber sie ist als Gebilde vollendet und lückenlos. Sie findet für jedes Ding, für jeden Vorgang und jeden Gedanken das Bild: nicht nur einfach ein Bild, sondern das einfachste, das klarste, das sinnfälligste Bild. In dieser zwingenden Sinnfälligkeit liegt die Kraft des Gedichts. Wenn Bürger etwa schreibt:

„Der König und die Kaiserin,  
Des langen Haders müde,  
Erweichten ihren harten Sinn  
Und machten endlich Friede“,

<sup>9</sup> Beyer a. a. O.

<sup>10</sup> Eduard Stäuble a. a. O.

so ist das nicht nur, wie man glauben könnte, gewollte Naivität, „Popularität“. (Bürger selbst wird sich, wie Albrecht Schöne sagt, den Abschluß des Friedens von Hubertusburg kaum derart simpel vorgestellt haben.) Es ist das direkteste, sinnfälligste, man könnte sagen das archetypische Bild für „Friedenschließen“.

Es ist unnötig, auf die Bildkraft der Sprache in der „Lenore“ im einzelnen hinzuweisen. Schon den Figuren eignet sie: welch stärkeres Bild der Leidenschaft kann es geben als das nächtlich auf schwarzem Roß dahinstürmende Paar? Wie kann das Furchterregende, Verderbenbringende augenfälliger dargestellt werden als durch die Szenerie mit Galgen, Begräbnis, Geistertanz auf dem Friedhof? Es scheint auch unnötig und widerspricht dem Sinn des Gedichts, den Schluß so auszulegen, als sei der Reiter in Wirklichkeit gar nicht Wilhelm, sondern der Tod selbst, der gekommen ist, um Lenore für die Maßlosigkeit ihrer Verzweiflung zu strafen<sup>11</sup>. Als Figur ist und bleibt er Wilhelm, aber der Tote steht in dem Gedicht für den Tod schlechthin. Deswegen muß ihm auch die heimtückische Unbegreiflichkeit des Todes eignen („Graut Liebchen auch . . .?“), und deswegen muß er sich am Ende zum Gerippe verwandeln, ausgerüstet mit den augenfälligen, mythischen Attributen des Knochenmanns: „Stunden-glas und Hippe“.

Zu dieser sinnlichen Eindringlichkeit gehören auch die lauten Geräusche, das Rasende, Atemlose der Bewegung, die Neigung zu starken, extremen Wörtern und Gesten:

„Und warf sich hin zur Erde  
Mit wütiger Gebärde“.

Bürger scheut nicht davor zurück, äußerlich und logisch unkorrekt zu sein, wenn es sich um das Bild handelt. Schon die Göttinger Freunde monierten, daß Wilhelm, der Wiedergänger, mit klirrenden Sporen auftritt, was ja sozusagen seinem unkörperlichen Aggregatzustand widerspreche. Aber zu dem Bild des wilden Reiters gehört eben der Sporn.

„Hör, Kind! Wie, wenn der falsche Mann,  
Im fernen Ungarnlande,

<sup>11</sup> So schon Wackernagel („... und wir können nicht umhin, diese Wendung als geschmacklos zu bezeichnen, sie vertauscht das Konkrete gegen Abstraktes, die Person gegen eine Personifikation...“), dann Wurzbach und neuerdings Schöne.

Sich seines Glaubens abgetan  
Zum neuen Ehebande?“

Wie kommt der preußische Soldat, der „mit König Friedrichs Macht“ nach Böhmen gezogen ist, nach Ungarn? Wir hören nicht, daß er in Gefangenschaft geraten sein könnte. Ungarn, die Grenze zur Türkei, ist einfach der Ort, wo solch ein Abfall geschehen kann; deshalb wird Wilhelm dorthin versetzt. Und warum „neues Eheband“? Lenore und Wilhelm sind Verlobte, nicht Eheleute! Aber die Ehe ist das Bild für menschliche Verbundenheit überhaupt.

Aus ähnlichen Gründen spricht die Mutter mitten zwischen Gesangbuch- und Bibelzitatzen plötzlich vom „hochgelobten Sakrament“. Man braucht sich nicht mit Schöffler darüber zu streiten, ob der ganze Vorgang sich „im Luthertum“ oder „im Katholizismus“ abspiele. Natürlich spielt er im Luthertum. Wie könnte es bei dem Pfarrerssohn und evangelischen Theologen Bürger anders sein? Und schließlich war Wilhelm ja auch preußischer Soldat. Aber das Altarsakrament ist das sinnfälligste Bild religiöser Tröstung, das wir uns vorstellen können. Ebenso wird der Geistliche „Pfaff“ geheißen, und nicht etwa Pastor.

Wie kommt dieser „Pfaff“, wie kommt der Leichenzug in das Geschehnis? Man hat sicher auch im achtzehnten Jahrhundert die Toten nicht zwischen elf und zwölf Uhr nachts beerdigt. Aber Bürger braucht das Bild, er braucht das Gefolge des Leichenzuges, um das Wilde, das Vermessene und Apokalyptische dieses Rittes zu vergegenwärtigen.

Die sinnliche, bildliche Qualität der Sprache ruft auch die Lautmalereien hervor, das „Hurre hurre!“, „Rapp! Rapp!“ usw., die Interjektionen und Ausrufe „Hurra!“, „O weh!“, „Ach nein!“<sup>12</sup> Sie bedingt das pars pro toto, die Bevorzugung des einzelnen, konkreten Bildes vor dem umfassenderen, abstrakteren: „Gittertor“, „Gräber“, „Leichensteine“ statt „Friedhof“, „Mit Sing und Sang, / Mit Paukenschlag und Kling und Klang“ anstatt „Mit Musik“ oder „Mit klingendem Spiel“, „Heim zu seinen Häusern“, anstatt „Zurück in die Heimat“.

Weiter wird die sinnliche Vergegenwärtigung durch Kontrastwirkungen und Begriffspaarungen gesteigert. Das einzige, was wir von Le-

<sup>12</sup> Die sprachlichen Kunstmittel Bürgers sind systematisch behandelt von V. Beyer a. a. O., auf den ich mich im Folgenden teilweise beziehe, neuerdings auch von Stäuble a. a. O.



nores äußerer Erscheinung erfahren, ist ein solcher Kontrast: „Rabenhaar“ und „Lilienhände“. Besonders auffällig aber wirkt die Kontrastierung innerhalb eines einzelnen Satzes oder Verses: „Erweichten ihren harten Sinn“, „Doch keiner war, der Antwort gab / Von allen, so da kamen“, „Kein Sakrament mag Leben / Den Toten wiedergeben.“

Oder Paarungen: „Wer den Vater kennt, / Der weiß, er hilft den Kindern“, „Wann Seel' und Leib sich trennen . . .“, „Gehirn und Adern“, „Geweinet hab' ich und gewacht“, „Kies und Funken“.

Reihung und Steigerung sind Mittel zu demselben Zweck: „ . . . mit Sing und Sang, / Mit Paukenschlag und Kling und Klang“, „Und überall, allüberall“, „Lisch aus mein Licht, auf ewig aus!“, „Komm, schürze, spring und schwinde dich . . .“, „Still, kühl und klein“, und viele andere Beispiele.

Auch die häufigen Wiederholungen verstärken die Bildlichkeit, die Eindringlichkeit. Sie treten in dreifacher Form auf. Einmal als einfache Geminatio „Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit“, „Gott, Gott erbarmt sich unser“, „Laß sausen, Kind, laß sausen“, „Wir sind, wir sind zur Stelle“. Oder als wörtliche Wiederaufnahme im Dialog, auch über das Strophenende hinweg:

„Muß heut noch hundert Meilen  
Mit dir ins Brautbett eilen“.

„Ach! wolltest hundert Meilen noch  
Mich heut ins Brautbett tragen? . . .“

Die gleiche Erscheinung tritt aber auch innerhalb ein und desselben Verses auf: „Hat's Raum für mich? 'Für dich und mich!“

Schließlich gibt es noch die leitmotivischen, refrainartigen Wiederholungen, die das Gedicht teilweise rhythmisch und inhaltlich gliedern: „Und hurra hurra, hopp hopp hopp!“ usw., dann dreimal das grausige Frage- und Antwortspiel der Halbstrophe „. . . Graut Liebchen auch?“ mit dem gellenden „Hurra! die Toten reiten schnell!“ und der immer ängstlicher werdenden Antwort. Oder, im ersten Teil, die dreimal wiederholten Dialoganfänge „Hilf, Gott, hilf!“ und „O Mutter, Mutter!“

Daß Bürger Stellen aus dem evangelischen Gesangbuch und der Heiligen Schrift zitiert und sehr oft auch parodiert, in ihrem Sinn umkehrt, hat, nachdem es schon von zeitgenössischen Kritikern gerügt wurde, Valentin Beyer<sup>13</sup> zuerst systematisch nachgewiesen. Dieser

Sprachegebrauch bildet seitdem einen Hauptstreitpunkt für die Interpretation<sup>14</sup>. Schöffler<sup>15</sup> sieht darin ein „Zeugnis für Bürgers persönliche Glaubensunsicherheit und die seiner Zeit“. Hayo Gerdes<sup>16</sup> glaubt, einen „das Gesangbuch verhöhnenden Unterton“ festzustellen. Lore Kaim<sup>17</sup> faßt diese stilistische Eigenheit als einen „Beitrag zur ideologischen Vorbereitung der bürgerlichen Revolution“ auf. Albrecht Schöne<sup>18</sup> dagegen versucht, die erwähnten Deutungen zu widerlegen und aus der „Lenore“ das Bekenntnis eines gläubigen Christen zu machen.

Es scheint jedoch an und für sich fragwürdig, solche Anklänge und Anleihen bei der Sprache des Luthertums von vornherein als Teile einer inhaltlich-programmatischen Aussage aufzufassen und nicht zunächst als Kunstmittel, als Mittel zur, nun über das bloß sinnlich wahrnehmbare hinausgehenden, Verlebendigung und Vergegenwärtigung.

Bürger hat das evangelische Kirchenlied wegen seiner „Popularität“ geschätzt. Das Gesangbuch war seine erste Lektüre. Und diese Lieder und Verse sind ja wirklich viel mehr als bloße Texte. Zumindest für den evangelischen Leser stellen sie ganz bestimmte, konkrete Verbindungen zu den Stationen seines eigenen, erlebten Daseins her, zu Geschehnissen und Eindrücken, die ihn berührt, erschüttert oder erhoben haben. Für diesen Leser müssen der Frevel in Lenores „Gott hat an mir nicht wohlgetan“, die Begriffsverkehrung in „Ohn' ihn mag ich auf Erden, / Mag dort nicht selig werden“ fast körperlich spürbar sein. Außerdem zeichnet der Gebrauch dieser Wendungen auch einen ganz bestimmten Menschentyp, der zu Bürgers Zeit noch konkret gegenwärtig war, und dessen personale Prägung das Soziale und Materielle ebenso umfaßt wie das Geistige und Religiöse. Es wäre zu fragen, wie anders sich zwei Frauen aus dem Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts denn über Fragen des Lebens und des Todes verständigen sollten, als in dem Vokabular jener Religion, in der sie aufgewachsen und erzogen sind. Lenores Verzweigung ist sicherlich ein Akt religiösen Abfalls. Sie

<sup>13</sup> Beyer a. a. O.

<sup>14</sup> Siehe auch Stäuble a. a. O. Wir verzichten darauf, die Parallelen und Zitate einzeln anzuführen. Sie fallen dem Leser von selbst ins Auge.

<sup>15</sup> Schöffler a. a. O.

<sup>16</sup> Hayo Gerdes, Bürgers Lenore und das evangelische Gesangbuch, in „Muttersprache“, Jg. 1957, Heft 1, Lüneburg 1957.

<sup>17</sup> Lore Kaim a. a. O.

<sup>18</sup> Schöne a. a. O.

zeigt auch die Revolte einer damals neuen Generation gegen die Lebens- und Denkformen des aufgeklärten deutschen Bürgertums mit seinem „vernünftigen“, etwas platten Gottesglauben. Es ist die Revolte eines Werther, eines Götz von Berlichingen, eines Karl Moor, des ganzen Sturms und Drangs, ja jeder neu aufsteigenden, sich gegen überkommene Traditionen stellenden Generation. Aber Bürger ist kein Programmierer, kein Agitator, kein Prediger. Er ist ein Dichter, der keine These zu vertreten, sondern einen tragischen Konflikt darzustellen hat. Gewiß ist ihm die aufrührerische, maßlose Leidenschaftlichkeit Lenorens näher als die formelhafte Gesangbuchfrömmigkeit der Mutter. (Bürgers eigene Biographie zeigt ja die unbezähmbare Leidenschaft gerade im Erotischen als Hauptursache persönlichen Scheiterns.) Aber als Dichter weiß er, daß ein Gebilde erst vollkommen ist, wenn beide Seiten der Wahrheit gezeigt werden. Es muß an dem Sinn der Dichtung vorbeiführen, die erlösende Katharsis geradezu verhindern, wenn man die Frage stellt, wer von den beiden Frauen nun im objektiven oder moralischen Sinne „recht habe“, wessen „Partei“ der Dichter ergreife und was er durch den Gebrauch der Bibel- und Gesangbuchstellen „sagen“ wolle; wenn man also Stellungnahme von ihm verlangt, statt dargestellter Form.

Außer den Bibel- und Gesangbuchzitaten findet sich noch ein anderes: „Ich wittre Morgenluft!“ Auch für den unbeschlagenen Leser ist dies ein kräftiges Bild. Für den, der seinen Shakespeare kennt, stellt es natürlich eine Assoziation zu einem früheren, starken, in seiner Stimmung der Lenore sehr verwandten literarischen Erlebnis her. Es sei bei dieser Gelegenheit daran erinnert, daß Bürger in Göttingen einen Shakespeareklub mitbegründete, in dem die Dramen in der Ursprache gelesen wurden<sup>19</sup>. Überhaupt spielt ja der Einfluß Shakespeares und des Goetheschen „Götz“ bei der Entstehung der „Lenore“ eine große Rolle. Auf den umstrittenen, aber doch sehr wahrscheinlichen Einfluß der englischen Volksballade wurde schon hingewiesen. Zu erwähnen bleibt noch Herders Aufsatz über „Ossian und die Lieder alter Völker“, den Bürger während der Arbeit an der „Lenore“ las, und durch den er sich in seinem Vorhaben gestärkt und bestätigt fühlte, wie ein begeisterter Brief an Boie vom 18. Juni 1773 zeigt. Bürger glaubte, mit der „Lenore“ das zu schaffen, was Herder für die deutsche Literatur forderte. Ein Echo auf den Aufsatz Her-

<sup>19</sup> Darüber: Fritz Kiesel, Bürger als Balladendichter, Leipzig 1907.

ders ist noch Jahre später Bürgers „Herzensausguß über Volkspoesie“, in dem er (1776) auch theoretisch die „Popularität“ als Grundprinzip jeder wirklichen Dichtung postulierte<sup>20</sup>.

Assoziationen, halb unbewußte und deshalb besonders starke Gedanken- und Erlebnisverbindungen werden auch durch die vielen volkstümlich-formelhaften Wendungen hergestellt, die Bürger in das Gedicht aufnimmt: „Sing und Sang“, „Auf Wegen und auf Stegen“, „alt und jung“, „Roß und Reiter“, „hin ist hin“, „die goldnen Sterne“, „Nacht und Graus“ usw.

In diesen formelhaften Wendungen finden sich auch einige der musikalisch-rhythmischen Mittel vorgeformt, deren sich Bürger bedient, um die Versinnlichung, die Verdichtung der Begriffe noch weiter zu intensivieren. Neben der Lautmalerei ist das an erster Stelle die Alliteration. Ihre Funktion ist dreifach: sie bewirkt eine stärkere Rhythmisierung des Verses. Dadurch wird aber auch der Sinngehalt der alliterierenden Wörter noch einmal stark betont: „Doch *keiner* war, der *Kundschaft* gab, / Von *allen*, so da *kamen*“.

Außerdem stellt der Stabreim eine Zeilenverbindung her, die oft über mehrere Verse hinwegreicht und ein Gegengewicht zu den in der Regel sehr stark betonten Versschlüssen abgibt:

„*W*ir satteln nur um *M*itternacht.  
*W*eit ritt ich *her* von Böhmen.  
Ich *habe* spät *mich* aufgemacht  
und *will* dich *mit mir* nehmen“.

Man sieht, wie dicht das Gefüge stellenweise ist. Es ist unmöglich und unnötig, weitere Beispiele zu zitieren. Sie finden sich in jeder Strophe. Ähnlich wie die bloße Alliteration wirkt es auch, wenn Wörter gleichen Stammes gebraucht werden („ . . . ach, großes Leid erlitten!“) oder wenn aufeinanderfolgende Zeilen jeweils mit dem gleichen Wort beginnen:

„Wie flog, was rund der Mond beschien,  
Wie flog es in die Ferne!  
Wie flogen oben über hin  
Der Himmel und die Sterne!“

<sup>20</sup> Darüber Beyer, Wurzbach, Stäuble und vor allem Adolfine Peveling, Bürgers Beziehungen zu Herder, Diss. Münster, 1917.

Weniger auffällig als der Stabreim sind der Binnenreim („Sie frug den Zug wohl auf und ab . . .“, „. . . auf Wegen und auf Stegen“, „. . . sprang und schwang“ usw.) und die Assonanz:

„Wer den Vater kennt,  
Der weiß, er hilft den Kindern“,  
„Gott hat an mir nicht wohlgetan“,  
„Wann Seel' und Leib sich trennen,  
Wird ihn sein *Meineid* brennen“.

Es gibt ganze assonantische Reimketten:

„Hör, Kind! Wie, wenn der falsche Mann,  
Im fernen Ungarnlande,  
Sich seines Glaubens abgetan  
Zum neuen Ehebande?“.

Die Häufung gleicher Konsonanten im Stabreim, gleicher Vokale in Binnenreim und Assonanz steigert die klangliche Kohärenz, die Dichte, die sinnliche Eindringlichkeit der Verse. Sie unterstützt damit das, was die äußere, metrisch-rhythmische Form des Gedichts ebenfalls anstrebt. Dagegen legt Bürger, auch was den Reim anbetrifft, in der „Lenore“ kein Gewicht auf Korrektheit im üblichen Sinne. Er verwendet nicht nur unreine Reime (müde-Friede, Betenvonnöten, Böhmen-nehmen, Blicken-Brücken, Augenblick-Stück usw.), sondern auch identische Reime („O Mutter, Mutter! Hin ist hin! / Nun fahre Welt und alles hin!“ oder die zwei identischen Reime in Strophe 11). Sein Begriff von „Popularität“ läßt ihm solche Lizenzen wohl erlaubt, ja sogar als Kunstmittel legitim erscheinen. Albrecht Schöne hat eine sehr feine Interpretation der Lenorenstrophe gegeben<sup>21</sup>. Diese Strophe, die wir im Kirchenlied vorgeformt finden<sup>22</sup> (dort allerdings ohne die abschließende achte Zeile), begegnet uns auch in J. Chr. Günthers Abschiedslied „An Leonoren“. Nicht nur der auffällige Gleichklang der Namen, sondern auch die innere Verwandtschaft beider Dichter weist darauf hin, daß Bürger dieses Gedicht Günthers gekannt haben und von ihm beeinflusst worden sein dürfte.

<sup>21</sup> In Deutsche Vierteljahrsschrift a. a. O.

<sup>22</sup> Siehe auch Stäuble und Gerdes a. a. O.

Schöne zeigt auf, daß in der ersten Strophenhälfte, wo vierhebige männliche mit dreihebigen weiblichen Versen abwechseln, an den weiblichen Zeilenenden eine „stumme“ Hebung mitschwingt. In der zweiten Strophenhälfte jedoch stehen je zwei Verspaare, vierhebigen männlich das erste, dreihebigen weiblich das zweite. Bei diesem weiblichen Reimpaar am Strophenende fehlt die stumme Hebung, so daß das Tempo noch einmal gesteigert wird. Es wäre wohl noch hinzuzufügen: diese Strophe mit dem Quartett und den zwei Reimpaaren ist eine Kombination sehr einfacher Strophenformen, so daß der „populäre“ Tonfall, der direkte, starke Zugriff in ihr möglich ist. Gleichzeitig bietet sie aber Raum und Atem genug, um große Bewegung, Steigerung und umfangreichen Dialog sich entwickeln zu lassen.

Freilich, diese Strophe und der verhältnismäßig kurze jambische Vers könnten leicht monoton oder klappernd wirken. Sie werden jedoch durch den furiosen, spannungsreichen Sprachrhythmus gleichermaßen zusammengehalten wie gegliedert. Wir haben schon gesehen, welche Rolle lautliche Mittel dabei spielen. Hinzu kommt noch der bewegte Satzbau, der überall scharfe Zäsuren setzt und seinerseits den Ton zu größter Eindringlichkeit steigert. Da gibt es die vielen Ausrufe, Fragen, Interjektionen und Satzfragmente. Die häufige Inversion macht den Satzrhythmus noch variabler, rhythmisiert ihn noch stärker. Bürger zielt mit allen Mitteln darauf hin, möglichst starke Betonungen zu setzen, jedes Absinken, jede Verlangsamung zu vermeiden. Deswegen leitet er den Dialog fast nie mit Nennung des Sprechers ein. (Wo er es doch tut, nämlich in Strophe 13, ist die Verzögerung ein bewußter Kunstgriff, um die Spannung vor dem Auftreten des Wiedergängers zu steigern.) Deswegen neigt er nicht nur zu Ellisionen im einzelnen Wort (Ging's fort, Hat's Raum usw.), sondern auch zur Ellipse und zum Anakoluth im Satz: „Ich bringe dich, zur Wette . . .“, „Schürze, spring und schwinde dich . . .“, „Geweinet hab' ich und gewacht; / Ach, großes Leid erlitten!“ usw. Er vermeidet nach Möglichkeit periodischen Satzbau, reiht Hauptsätze in rascher, atemloser Folge aneinander, verleiht damit jedem einzelnen Gedanken auch rhythmisch Wucht und Eindringlichkeit:

„O Mutter! Mutter! Hin ist hin!  
Verloren ist verloren!  
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!  
O wär' ich nie geboren!  
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!

Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!  
Bei Gott ist kein Erbarmen;  
O weh, o weh mir Armen!“

Die Anfangszeilen des Gedichts lauten in der ersten Fassung<sup>23</sup>:

„Lenore weinte bitterlich,  
Ihr Leid war unermesslich;  
Denn Wilhelms Bildnis prägte sich  
Ins Herz ihr unvergeßlich“.

Man wird bemerken, daß die spätere, jetzige Fassung nicht nur als Bild viel stärker ist, sondern daß sie mit Wörtern wie „Morgenrot“, „schwere Träume“, „untreu oder tot“ schon die Motivik des ganzen Gedichts stark aufklingen läßt. Man kann sagen, daß diese vier Zeilen kompositorisch das Thema anschlagen, das im Folgenden ausgestaltet wird. Es folgt zunächst eine regelrechte Disposition, ein Bild der äußeren Verhältnisse, in denen sich der ganze Vorgang abspielt. Mit den Versen:

„Und warf sich hin zur Erde  
mit wütiger Gebärde“,

beginnt dann die eigentliche Handlung, eine innere Handlung zunächst, die sich in dem Dialog mit der Mutter offenbart und mit dem wilden Ausbruch:

„Ohn' ihn mag ich auf Erden,  
Mag dort nicht selig werden“,

ihren Höhepunkt findet.

Die Bewegung schwingt dann aus bis zu dem ruhigen Bild von den Sternen am Himmelsbogen und hebt mit der Erscheinung des Reiters wieder an, jetzt nicht mehr nur innerlich, sondern durch räumliche Bewegung sich ausweitend in riesigste Dimensionen („Wie flogen oben überhin / Der Himmel und die Sterne“), dabei immer weiter gesteigert, zu grausiger Schnelligkeit, bis zur Ankunft auf dem Friedhof. Diese Beschleunigung wird betont und noch sinnfälliger gemacht durch die Dreiteilung dieses Abschnitts mittels der refrainartig wiederholten Zeilen „Und weiter, weiter, hopp hopp hopp!“ usw. und mittels der darauffolgenden „Reiterstrophen“, die das sich ausweitende Panorama des Rittes und seine immer noch gesteigerte Schnelligkeit in immer größeren Bildern einfangen. (In der ersten

<sup>23</sup> Mitgeteilt durch Kiesel a. a. O.

dieser drei Strophen sind es „Anger, Heid' und Land“, die vorüberfliegen, in der zweiten „Dörfer, Städt' und Flecken“, in der dritten schließlich „der Himmel und die Sterne“.) Gleichzeitig werden das Unheimliche des Reiters in der ständig wiederholten Frage „Graut Liebchen auch vor Toten?“ und die immer bedrängendere Angst in Lenores Antworten auch musikalisch-rhythmisch gesteigert.

Es ist übrigens merkwürdig zu lesen<sup>24</sup>, daß diese „Reiterstrophen“, die zu den packendsten des ganzen Gedichts gehören, in der ersten Fassung fehlten. Bürger hat sie erst auf den Rat der Göttinger Freunde eingefügt, denen die Länge des Ritts nicht genügend ausgedrückt schien.

Nach der letzten dieser Wiederholungen folgt, als Katastrophe, die Ankunft auf dem Friedhof, die Verwandlung des Reiters in den Knochenmann, Lenores Todeskampf, der Chor der Geister.

Die Komposition ist, wie man sieht, mit beinahe dramatischer Strenge aufgebaut. Ihr Grundprinzip ist die Steigerung und Ausweitung von einem Höhepunkt zum anderen, die Entwicklung und Intensivierung der einzelnen Motive. Ihre Mittel sind: Wechsel und Verschränkung von Bild, Dialog und Handlung und die klangliche und rhythmische Gliederung durch refrainartig wiederholte Wendungen, Zeilen und Strophen. Auch kompositorisch strebt Bürger nach dichtester Kohärenz und Knappheit.

Wir sind gewöhnt, die „Lenore“ als den Aufklang der deutschen Balladendichtung und zugleich als einen ihrer ersten Höhepunkte zu bezeichnen. Bürger selbst war sich seiner Leistung völlig bewußt. In einem Brief an Boie spricht er am 12. August 1773, also kurz nach Vollendung der Ballade, von der „unsterblichen Lenore“, und sein Selbstlob ist derart überschwänglich, daß ihn sogar seine in dieser Hinsicht sonst sehr toleranten Göttinger Freunde zu größerer Bescheidenheit mahnten.

Billigerweise werden wir aber zugeben müssen, daß die Schöpfung des damals Fünfundzwanzigjährigen wirklich auf eine staunenerregende Weise über alles hinausgeht, was es damals an erzählender Dichtung in Deutschland gab. Die „Romanzen“ Gleims und seiner Nachahmer waren eine Art Bänkelsang, nach ausländischen Vorbildern geprägt, in einer pseudo-volkstümlichen, bewußt hölzernen Sprache verfaßt, die eine ironische Distanz zwischen Verfasser und Leser einerseits und den im Gedicht dargestellten Vorkommnissen

<sup>24</sup> Kiesel a. a. O.



andererseits errichtete. Auch Bürger hat solche Gedichte geschrieben, so etwa „Frau Schnips“ und „Europa“. Wie anders klingt dagegen die „Lenore“ mit ihrem unmittelbaren Zugriff, ihrer stolzen Leidenschaftlichkeit und der dichterischen Kraft, mit der sie ein mythisches Sagenmotiv und unmittelbar erlebte, geschichtliche Gegenwart zusammenzwingt.

Die Wirkung der Ballade war denn auch ungeheuer<sup>25</sup>. Noch vor der Drucklegung kursierten Abschriften in ganz Deutschland, erregten begeisterte Zustimmung, Widerspruch und Vorwürfe wegen Gotteslästerung. (Der Göttinger Musenalmanach wurde in Wien der „Lenore“ wegen verboten.) Das Gedicht wurde ins Französische, Italienische, Portugiesische, Niederländische, ins Russische, Polnische und sogar ins Lateinische übersetzt. Ins Englische gibt es allein vier Übersetzungen, und eine davon ist nichts Geringeres als das Erstlingswerk von Sir Walter Scott. Wir können weitreichende Einflüsse auf die ausländische, besonders auf die englische Literatur feststellen. Natürlich ist die „Lenore“ auch vertont und oft (unter anderem von Chodowiecki) illustriert worden. Im neunzehnten Jahrhundert gibt es zwei Versuche, die Handlung als Drama auf die Bühne zu bringen.

Für die deutsche Literatur hat Bürger die Gattung der Ballade buchstäblich neu geschaffen, und zwar gleich in vollendeter Form. Die „Lenore“ ist von späteren Balladen an dichterischer Kraft selten erreicht, niemals übertroffen worden. Bürger selbst hat vergebens versucht, den Gipfel, zu dem er sich einmal aufgeschwungen hatte, zu halten oder wiederzuerkämpfen. Es ist kein Wunder, daß er – bald zu seinem eigenen Kummer und Zorn – bis zu seinem Lebensende fast nur als der Dichter der „Lenore“ galt. Als solcher hat er seinen Platz auch in der Literaturgeschichte. In den Gedichten, die der „Lenore“ folgen, stellen wir ein erstaunliches, erschreckendes Absinken seiner dichterischen Potenz fest. Es gelingen ihm noch einzelne lyrische Stücke, aber von fast allen anderen Gedichten, und besonders von den Balladen, werden wir ehrlicherwise eingestehen müssen, daß sie uns kaum mehr unmittelbar berühren, daß sie uns in erster Linie wie Dokumente der Literaturgeschichte anmuten.

Der kritische Leser dieser Interpretation wird kaum noch eine Erklärung für einen so merkwürdigen Abfall brauchen. Er wird es selbst bemerkt haben: Bürgers Kunstmittel in der „Lenore“ sind

<sup>25</sup> Siehe Wurzbach a. a. O.

<sup>26</sup> Beyer a. a. O.

zwar äußerst wirksam, aber sie sind alles andere als subtil. „Ohne großen Lärm“, schreibt Valentin Beyer<sup>26</sup>, „geht es selten ab“. Eduard Stäuble<sup>27</sup> spricht von einem „grobklotzigen Sturm und Drang“. In der „Lenore“ herrschen ein Furioso und ein Fortissimo, die nicht mehr zu steigern waren, die nur mehr zu sublimieren gewesen wären. Das aber hat Bürger nicht vermocht, nicht einmal angestrebt. „Er wird immer mehr der Ansicht, in der Poesie müsse alles in Gewimmel und Aufruhr gesetzt und vor den Augen der Phantasie vorbeigejagt werden“, schreibt Beyer über Bürgers theoretische Auffassungen. In der Verwirklichung solcher Ziele aber stellt die „Lenore“ einen Gipfel dar, der nicht übertroffen werden kann. Bürger fällt in seinen späteren Balladen entweder in den ironisierenden Bänkelsängerton der Gleimschen „Romanzen“ zurück, oder er imitiert sich selbst, wenn er sich nicht überhaupt damit begnügt, englische Vorlagen zu übertragen.

Es ist klar, daß auf diesen Wegen die Höhe der „Lenore“ nicht mehr zu erreichen war. Wo Dichtung den Dichter und den Leser nicht mehr über sich selbst hinausführt, wo sie die Grenzen des Sagbaren und Begreifbaren nicht erweitert, erschöpft sich ihre Kraft. In der „Lenore“ hatte die Form dem Gehalt aus innerer Notwendigkeit entsprochen: der ungehörigen, stürmischen, ziellosen Revolte, einer jungen Generation, jener Generation, die der Unruhe und Auflehnung der Jugend in unserer Literatur zum erstenmal Sprache verliehen hat; ihrem Irrationalismus, ihrem Gefühlsüberschwang, ihrer Zerrissenheit zwischen dem Bestand notwendiger Ordnungen und dem unbändigen, unabweichbaren Anspruch des einzelnen auf Erfüllung und Verwirklichung seiner Individualität. Es ist ein tragischer Konflikt, der seine Größe gerade daraus erhält, daß er historisch, weltanschaulich und soziologisch nicht eindeutig fixierbar ist, daß der Dichter sich in ihm nicht entscheiden, daß er den Zwiespalt nur durch Überwindung in sich selbst aufheben kann (so wie es Goethe vollbracht hat) oder an ihm scheitern, sich an ihm aufreiben muß wie die meisten Stürmer und Dränger und wie Bürger selbst.

Bürgers dichterische Technik, in der Lenore so kraftvoll und stimmig, wird in seinen späteren Gedichten zur rein handwerklichen Methode ohne Kraft und Notwendigkeit, so wie ja auch der Aufruhr der Jugendjahre zu einer gewollten Pose erstarrte, hinter der ein kraftloses, ungemessenes, unzufriedenes, betrogenes Leben stand.

<sup>27</sup> Stäuble a. a. O.

Bürger teilt das allgemeine Schicksal der Stürmer und Dränger: frühvollendet zu sein, nicht im Sinne absoluter Vollkommenheit, sondern indem er alles, was ihm möglich war, schon in diesem einen Gedicht geleistet hatte und nun nicht mehr über sich hinausfand: ein großer Mann und Dichter, der seine eigene Größe überlebte. Eine bedauernswerte, aber nicht mehr eigentlich tragische Gestalt, wenn wir ihn sehen, in seinem vergeblichen Bemühen, von persönlichen Schicksalsschlägen, Armut und unglückseligen Leidenschaften verfolgt, hart getroffen von dem erbarmungslosen Urteil des bewundernden Schiller. Um so unglückseliger und bedauernswerter, als wir ja immer das einzigartige, gewaltige Kunstwerk vor Augen haben, das er mit der „Lenore“ geschaffen hat.

*Herbert Schmidt-Kaspar*

**Andere Literatur:**

Erich Schmidt, *Charakteristiken*, I., 21902.

Otto Biehler, Bürgers Lyrik im Lichte der Schillerschen Kritik, in GRM 13 (1925).

Robert Riemann, *Gottfried August Bürger*, Leipzig 1904.

Heinrich Lohre, Von Percy zum Wunderhorn, Berlin 1902.

Albert Fries, Zu Bürgers Stil, Pädag. Archiv 1907.

August Barth, Der Stil von G. A. Bürgers Lyrik, Diss. Marburg 1911.

Hans Fluck, Beiträge zu Bürgers Sprache und Stil, mit bes. Berücksichtigung der Iliasübersetzung, Diss. Münster 1914.

G. Roethe, *Deutsche Reden*, Leipzig 1927, S. 300—307.

Adolf Strodtmann, *Briefe von und an Bürger*, 4 Bde., Berlin 1874.