

Geistesheld und Heldengeist

Herausgegeben von
Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanucchi

HELDEN – HEROISIERUNGEN – HEROISMEN

Herausgegeben von

Ronald G. Asch, Barbara Korte, Ralf von den Hoff
im Auftrag des DFG-Sonderforschungsbereichs 948
an der Universität Freiburg

Band 14

ERGON VERLAG

Geistesheld und Heldengeist

Studien zum Verhältnis von Intellekt und Heroismus

Herausgegeben von

Barbara Beßlich, Nicolas Detering,
Hanna Klessinger, Dieter Martin
und Mario Zanucchi

ERGON VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Umschlagabbildung:

Marcello Bacciarelli (1731–1818):

La Sagesse moderant la fougue de la Jeunesse, sous l'emblème d'Aristote et d'Alexandre.

Öl auf Leinwand, 1776–1777, 118 × 160 cm.

Warschau, Alter Audienzraum des Königlichen Schlosses (Supraporte).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Ergon – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb des Urheberrechtsgesetzes bedarf der Zustimmung des Verlages.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen jeder Art, Übersetzungen, Mikroverfilmungen

und für Einspeicherungen in elektronische Systeme.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Umschlaggestaltung: Jan von Hugo

Satz: Thomas Breier

www.ergon-verlag.de

ISBN 978-3-95650-711-3 (Print)

ISBN 978-3-95650-712-0 (ePDF)

ISSN 2365-886X

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	7
<i>Bernhard Zimmermann</i>	
Der Dichter als Held. Politik und Poetik in den Komödien des Aristophanes.....	17
<i>Ralf von den Hoff</i>	
Herrscherbildnis und Ekphrasis. Zu zwei Reiterstatuen Alexanders des Großen	31
<i>Ronald G. Asch</i>	
Ein Held ohne Fortune: Der zweite Earl of Essex und das Ende des elisabethanischen Zeitalters	45
<i>Monika Fludernik</i>	
Heldinnen und Helden der Religion: Martyrer im englischen Drama der Frühneuzeit	61
<i>Frédérique Renno</i>	
Lieder aus dem Dreißigjährigen Krieg: Erasmus Widmanns <i>Helden-Gesäng</i> (1633).....	75
<i>Wilhelm Küblmann</i>	
Der schmutzige steinerne Antiheld. Zu Jacob Baldes SJ poetischer Auseinandersetzung mit der Affektenlehre und der kynischen Variante des Stoizismus (Lyr. III,23).....	95
<i>Emma Louise Brucklacher</i>	
Die ‚andere‘ Heroik. Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung <i>Heroische Reden</i> (1654) als Beitrag zur deutschsprachigen <i>Querelle des Sexes</i>	113
<i>Nicolas Detering / Philipp Redl</i>	
Eros und Heros: Alexander der Große als gebändigter Held in der deutschen Oper um 1700.....	137
<i>Günter Schnitzler</i>	
Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers <i>Lenore</i> und deren Vertonungen.....	153

<i>Anna Schreurs-Morét</i> Helden auf dem Wasser: Der deutsch-amerikanische Historienmaler Emanuel Leutze malt „Tizian und Ariost in der Lagune“ (1857).....	185
<i>Barbara Beßlich</i> „Meine Siege auf Schnitzler“. Auernheimers ambivalente Dichter-Heroisierung in der Wiener Moderne	223
<i>Dieter Martin</i> „Ecce poeta“ – Johann Christian Günther in Dichterdramen um 1900	241
<i>Mario Zanucchi</i> Verfallener Stern – Dichterheroisierung und Intertextualität in Georg Trakls <i>An den Knaben Elis</i>	263
<i>Isabell Oberle</i> Held(in) und Publikum. Zu einem Verhältnis bei George Bernard Shaw und Jean Giraudoux.....	281
<i>Ulrich Bröckling</i> Stachel und Funke. Szenen imperativer und kreativer Macht.....	295
<i>Sabina Becker</i> Sportlicher Heroismus statt soldatischen Heldentums. Zu einer Denkfigur des Weimarer Intellektualismus der 20er- und 30er-Jahre	307
<i>Ralph Häfner</i> Der Sturz des Ikarus im Ausgang von Guillaume Apollinaire: Auden, Hermlin, Hamburger, Williams.....	331
<i>Hanna Klessinger</i> „Verantwortlichkeit des Geistes“ vs. Engagement. Die Sartre-Debatte im <i>Merkur</i> (1947–1948)	347
<i>Franziska Merklin</i> Micheles via crucis: Niccolò Ammanitis und Gabriele Salvatores' <i>Io non ho paura</i>	359
Namenregister	373

Vorwort

Unter den Bestimmungen des Heroischen stand die Heldentat seit jeher im Zentrum. Während jedoch ältere Typologien allein in der ‚großen Tat‘ eine Voraussetzung der Heroisierung sahen, neigt die jüngere Forschung einem allgemeineren, zugleich binnendifferenzierten Verständnis zu: Ein Held müsse in einem weiteren Sinne ‚handeln‘, so die Auffassung; sein Handeln umfasse nach Max Weber auch bewusstes Unterlassen und Erdulden, also jede Art von motiviertem Verhalten in sozialen Kontexten.¹ Demzufolge richte sich der Prozess der Heroisierung eher auf das Ethos des Akteurs, weniger (oder nicht allein) auf die Tat selbst.

Diese Umakzentuierung wird verinnerlichten Formen des Heldentums besser gerecht, wie sie nicht nur in der Tradition christlich-martyrologischer Heroisierungen, sondern auch in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts zum Tragen kommen.² Sie wirft aber *zum einen* die Frage auf, mit welchen Theorien und Konzepten sich das Verhältnis von heroischem Handeln zu seinen intellektuell-gesinnungshaften Voraussetzungen näher beschreiben lässt. Komplex gestaltet sich der Zusammenhang von Intellekt und Tat spätestens, seit rezente Handlungstheorien die ‚Agency‘ menschlicher Akteure durch raumdingliche ‚Netzwerke‘ bedingt sehen und selbst Objekten eine gewisse Handlungskraft zugestehen – statt sich Leier und Schwert schlicht instrumentell zu bedienen, ist der heroische Dichter in seinem Handlungs- und Wirkungspotential durch die medialen ‚Waffen‘ determiniert, die er nutzt, oder durch die Attribute, mit denen er sich schmückt.³ Wie lässt sich in diesem Lichte überhaupt noch von Subjektmotivation und -intention, von Wert-rationalität oder Inspiration sprechen? Zugleich stehen solche ‚Netzwerke‘, mit denen heroische Akteure verknüpft und durch die sie in gewisser Hinsicht gesteuert sind, selbst in rekonstruierbaren kulturellen Traditionen. Buchmaterielle und typo-

¹ [Achim Aurnhammer, Hanna Klessinger, red. bearbeitet von Georg Feitscher:] Heldentat, in: Compendium heroicum, hg. von Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer, Georg Feitscher und Anna Schreurs-Morét, publiziert vom Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg, Freiburg 22.02.2018. DOI: 10.6094/heroicum/heldentat. Die folgenden Literaturhinweise erheben nicht den Anspruch, die Forschungslandschaft breitflächig zu kartieren, sondern wollen Achim Aurnhammers vielfältigen Interessen Reverenz erweisen. Zu neueren Tendenzen der Heroismusforschung s. Ralf von den Hoff, Ronald G. Asch, Achim Aurnhammer u. a.: Das Heroische in der neueren kulturhistorischen Forschung: Ein kritischer Bericht, in: H-Soz-Kult, 28.07.2015, <www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-2216>.

² Vgl. Achim Aurnhammer: Heroenkult als Gegenwartskritik. Stefan Georges Zeitgedichte, in: Stefan George-Werkkommentar, hg. von Jürgen Egyptien, Berlin und Boston 2017, S. 335–355, und ders.: „Im Anfang war das Wort!“ – „Im Anfang war die Tat!“ Wort und Tat in Stefan Georges Ideal des Heroischen, in: Literatur und praktische Vernunft, hg. von Frieder von Ammon u. a., Berlin 2016, S. 537–554.

³ Achim Aurnhammer und Ulrich Bröckling: Einleitung, in: Vom Weihegefäß zur Drohne. Kulturen des Heroischen und ihre Objekte, hg. von dens. Würzburg 2016 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 4), S. 9–21.

graphische Konventionen gehören dazu, aber auch Kleidungsstile, Rituale und fotografische Posen, mit denen ‚Geisteshelden‘ gemacht werden, die heroisches Handeln also mitkonstituieren und ihrerseits Produkte kulturgeschichtlicher, zum Beispiel literarischer Semantisierung sind.

Zum anderen stellen sich neuere Forschungen zum heroischen Ethos eine geschichtliche Aufgabe, nämlich das Verhältnis von Handeln und geistig-ethischer Motivation in seinen jeweiligen kulturellen Ausprägungen und diachronen Entwicklungen zu untersuchen, um die theoretischen Modelle durch kontextualisierende Einzelstudien zu differenzieren oder zu korrigieren. Systematisch lassen sich solche Untersuchungen, wie sie der vorliegende Band versammelt, den folgenden Phänomenen subsumieren:

Oft geht es um *Paarungen* von Heros und Denker, um Figurationen also, in denen „Geist und Tat“ (Heinrich Mann) auf verschiedene Personen verteilt werden, die dann komplementär oder konträr zueinander stehen. Aristoteles und Alexander der Große bilden ein solches Komplementärpaar, oder Vergil als Ruhmesdichter des Augustus; berühmte Begegnungen zwischen geistigen und politischen Größen wie zwischen Voltaire und Friedrich dem Großen, Goethe und Napoleon haben die Phantasie der Nachwelt auch deshalb angeregt, weil sich an ihnen die tradierte Konstellation von Denker und Held, Geist und Tat sinnbildlich zu manifestieren schien. Erkennbar werden den jeweiligen Partnern dieser Beziehung besondere Funktionen zugeschrieben. So sollen zum Beispiel der Künstler und Lehrer bestimmte Legitimationsressourcen für die Heroisierung des Herrschers generieren; der Held wiederum als „Geschäftsführer des Weltgeistes“ (Hegel) soll das in die Wirklichkeit umsetzen, was der Philosoph erkannt oder der Dichterseher erahnt hat. Zugleich können eher antithetische Figurationen, wie sie beispielsweise im Konflikt zwischen Goethes Tasso, dem am Hofe arretierten, schwermütigen „Talent in der Stille“, und Antonio, dem Diplomaten und „Charakter in dem Strom der Welt“, vorliegen, auf Störungen der traditionellen Zweierordnung hinweisen, wie sie das 18. Jahrhundert insgesamt zu kennzeichnen scheinen.⁴

Davon lassen sich Phänomene figürlicher *Identität* von Geist und Heldentum unterscheiden, wie der Typus des Kulturheroen, des Poeta militans oder des für seine Überzeugung sterbenden Märtyrers. Ihre Heroisierung beruht auf diskurs- und gattungsbedingten Annahmen zur Anthropologie und zur Psychologie, etwa dem Verhältnis von persönlichem Glauben, göttlicher Vorsehung und heiligem Leben in der mittelalterlichen Legendarik, der Physiologie von Wille, Energie und Tat im Naturalismus oder der latenten Wirkung des Unbewussten in Heldenkon-

⁴ Zu Tasso-Deutungen zwischen Barock und Moderne siehe die Beiträge zu: Torquato Tasso in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, hg. von Achim Aurnhammer, Berlin und New York 1995 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 3 [237]), und Achim Aurnhammer: Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994 (Frühe Neuzeit 13).

zeptionen der literarischen Moderne. Wie die vielen Heroisierungen von Entdeckern, Erfindern oder Wissenschaftlern zeigen, können aber auch Geisteskraft und Geistesarbeit zu Elementen der Heroisierung erhoben werden, kann mithin Exemplarität und Transgressivität auch dem Denken zugeschrieben werden. Doch können geistige ‚Tätigkeiten‘ im engeren Sinne ‚Handlungen‘ darstellen oder muss Denken erst in Handeln (etwa in Schreiben, Sprechen, allgemein: Kommunizieren) münden, um heroisierungsfähig zu sein? Einen Sonderfall stellen in diesem Kontext heroische Kollektive dar, die für das Heldengedenken beispielsweise in China und Russland prägend waren und jüngst auch im europäischen Kontext erforscht wurden.⁵ Hier stellt sich verschärft die Frage nach dem Zusammenhang von intellektueller Motivierung und heroischem Handeln.

Die *Analogie* von ‚Genie‘ und ‚Held‘ hat öfter geschichtsphilosophische Betrachtungen angestoßen (Carlyle, Nietzsche, Gundolf), bisweilen um weitere Figuren wie den ‚Erlöser‘ oder den ‚Heiligen‘ ergänzt. Hier ist zu fragen, aus welchen Quellen sich die jeweilige Typologie speist, welche Folgen sie zeitigt und wie sich die für Heroisierung und Heroismen entworfenen Heuristiken auf Prozesse der intellektuellen Auszeichnung übertragen: ‚Genialisierung‘ kann in diesem Sinne einen „kommunikativen und performativen Prozess“ meinen, der eine Figur als ‚Genie‘ behauptet, indem ihr Exzeptionalität und Transgressivität zugeschrieben werden. Zugleich wird ersichtlich, dass andere Qualitäten des Heroischen für ästhetische Belange eher eine geringe Rolle spielen, so die ‚Exemplarität‘ („ihre Vorbildwirkung für die Gemeinschaft“) oder die ‚Moralität‘ (das heißt „die appellative, auch polarisierende Wirkung des Helden auf seine Gemeinschaft“), zumindest in Europa und seit der Neuzeit.⁶

Der vorliegende Band versammelt Beiträge unterschiedlicher Disziplinen, um sowohl die historisch ‚tiefen‘ als auch räumlich-kulturell ‚breiten‘ Dimensionen des Themas exemplarisch zu erhellen und zu klären, inwiefern solche Helden- und Genie-Narrative in ihren Voraussetzungen und Semantiken kulturell variabel sind, inwiefern also Konzepte von heroischem Geist und intellektuellem Heroismus im globalen Kulturvergleich differenziert werden müssen.⁷

Eröffnend zeigt Bernhard Zimmermann, dass auch die Komödie ein Vehikel heroischer Konzepte sein kann. In seinem Beitrag zu den Komödien des Aristophanes nimmt er u. a. die Parabase der *Acharner* näher in den Fokus: Dort entwirft der griechische Komödiendichter mit Hilfe des komischen Helden Dikaio-polis, des „rechten Bürgers“, eine mehrfach facettierte Selbstheroisierung. In

⁵ Beispielsweise Achim Aurnhammer: Georg Büchner: „Helden-Tod der vierhundert Pforzheimer“ (1829), in: Vom Weihegefäß zur Drohne (Anm. 3), S. 158–172.

⁶ Alle Zitate nach: Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, Compendium heroicum (Anm. 1), DOI: 10.6094/heroicum/heroisierung.

⁷ Zur interkulturellen Dimension von Heldenkonzepten siehe die Aufsätze zu: Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900), hg. von Achim Aurnhammer und Barbara Korte, Würzburg 2017 (Helden – Heroisierungen – Heroismen 5).

poetologischer Hinsicht stellt sich Aristophanes als Herakles dar, der die komische Gattung von allen Vulgarismen und dummen Witzen gereinigt und alle Monstrositäten aus der Dichtung vertrieben habe. Indem er seinen Stücken eine didaktische Absicht zuschreibt, erhebt er ferner den Anspruch, Homer gleichzukommen. Schließlich stellt sich Aristophanes auf eine Stufe mit den Helden des trojanischen Krieges, indem er das homerische Wort κλέος, „Ruhm“, für sich in Anspruch nimmt. Um seine Argumente für einen Frieden mit Sparta gegenüber dem Chor überzeugend vorzubringen, staffiert sich Aristophanes/Dikaiopolis als tragischer Held im Stile des Euripides aus. Der junge Dichter ist demnach nicht nur ein zweiter Herakles und ein zweiter Homer, sondern inszeniert sich in gleicher Weise als ein tragischer Held, der wie ein Tragiker zum Nutzen der Stadt dichtet.

Das Verhältnis von Literatur und Skulptur in der Antike beleuchtet Ralf von den Hoff in seiner Untersuchung literarischer *ekphraseis* öffentlicher Reiterstatuen Alexanders des Großen. Indem sie Reiter und Herrscher zu einem dynamischen Ensemble fügten und damit vor allem das entschiedene *Handeln* Alexanders betonten, prägten die Reiterdenkmäler die heroische Ikonographie in der hellenistisch-griechischen und römischen Antike. Wie von den Hoff an zwei Quellen zeigt, dienten ekphrastische Beschreibungen realer Statuen in der römischen Kaiserzeit der vergegenwärtigenden Erinnerung Alexanders, dessen Heroisierung zugleich aitiologische Funktion einnahm – nämlich an die heroischen Ursprünge der Gemeinschaft in der hellenischen Stadtgründung gemahnte – und als Präfigurat für die derzeitige Herrschaft fungieren sollte.

Am Beispiel des zweiten Earl of Essex, Robert Devereux, illustriert Roland G. Asch, wie es politischen Akteuren bisweilen zum Verhängnis werden kann, wenn sie ihre Heroisierung an zu unterschiedlichen Publika ausrichten. Essex versuchte, sich in der englischen und europäischen Öffentlichkeit als männlich-heroisches Komplement zu Königin Elisabeth zu inszenieren, versprach zugleich den Mitstreitern auf seinen diversen Feldzügen heroische Bewährungsmöglichkeiten (und strategisch eingesetzte Nobilitierungen), empfahl sich schließlich der Königin als Verteidiger des Vaterlands und als militärischer Stratege. Diese Gratwanderung und das Beharren des Earls auf seiner aristokratisch-heroischen Eigenmächtigkeit brachte ihn am Hof zunehmend in Misskredit.

Der englischen Renaissance widmet sich auch Monika Fludernik in ihrem Beitrag zur Figur des Märtyrers im Drama. Märtyrerdramen sind in England weniger verbreitet als auf dem Kontinent; umso bemerkenswerter sind drei Stücke über die Heilige Dorothea, die Heilige Katharina und die Heilige Winifred, die Fludernik im Hinblick auf ihre Heroisierungsformen untersucht. Gerade weil diese ‚Geistesheldinnen‘ stark typisiert und psychologisch wenig ausgestaltet sind, bieten sie sich zur Aktualisierung und parteilichen Inanspruchnahme an. Im Gegensatz zu ihren legendarischen Vorlagen eignet den Märtyrerstücken aber eine Tendenz zur säkularen Politisierung, die auch brisante Anspielungen auf die zeitgenössischen Konfessionskonflikte einschließt.

Anhand von Erasmus Widmanns *Helden-Gesäng* (1633) führt Frédérique Renno vor, wie der schwedische König Gustav Adolf im Genre des panegyrischen Liedes heroisiert worden ist. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Liedkultur wird deutlich, dass der protestantische Kirchenmusiker Widmann (1572–1634), der die Texte seiner Lieder selbst verfasste, noch weitgehend einer älteren, von der ‚barocken‘ Kunstpoesie kaum tangierten Tradition des Dichtens und Komponierens angehört hat. Zugleich ist zu sehen, dass die Liedkultur einen bedeutenden Anteil an der intermedialen Inszenierung des Schwedenkönigs zum Heros des Dreißigjährigen Kriegs hatte, indem sie mit biblischen Präfigurationen und eschatologischen Deutungen operierte und den exzeptionellen Helden in ein komplementäres Wechselspiel zu den einfachen Soldaten seines Heeres stellte.

Während der christianisierte Stoizismus als gedankliches Rückgrat einer ‚heroisch‘ tingierten, Freiheit und Selbstdisziplin vereinigenden Anthropologie große Attraktivität auf die frühneuzeitliche Elite ausübte, lassen sich – so die Analyse von Wilhelm Kühlmann – im Werk des jesuitischen Neulateiners Jacob Balde komplizierte, facetten- und spannungsreiche Haltungen zu diesem Diskurs erkennen. Vor dem Hintergrund eines weitgespannten Überblicks über Baldes vielfältige poetische Auseinandersetzungen mit dem Leitbild eines heroisch-souveränen, von der Vernunft bestimmten Individuums übersetzt, kommentiert und interpretiert Kühlmann erstmals eine Ode Baldes, die er als kritischen Einspruch gegen einen hochgetriebenen Stoizismus und als satirisches Zerrbild eines überheblichen Adepten heroischer Affektlosigkeit liest.

Wie die Möglichkeit weiblichen Heldentums in der frühen Neuzeit imaginiert oder bestritten wurde, beleuchtet Emma Louise Brucklacher an Paris von dem Werders Scudéry-Übersetzung der *Heroischen Reden* (1654), die als Beitrag zur deutschsprachigen *Querelle des Sexes* gelesen werden. Brucklacher betont, dass die ‚andere‘, weibliche Heroik in dieser Translation vorrangig als internalisierte Tugend zelebriert wird, die nicht mit männlicher Heroik konkurrieren soll. Es zeigt sich, dass der Lobpreis der Frauen einhergeht mit der faktischen Zementierung der Hierarchie der Geschlechterverhältnisse und dass dieses ausgleichende ‚Friedensangebot‘ in der *Querelle des Sexes* es ermöglicht, Frauen im 17. Jahrhundert nicht nur ‚heroische capacitet‘, sondern auch eigenes, weiblich konnotiertes heroisches Handeln zuzusprechen.

Wie stark Heroisierungsprozesse von Gattungskonventionen abhängen, zeigen Nicolas Detering und Philipp Redl in ihrer Untersuchung deutschsprachiger Alexander-Opern um 1700. Alexander der Große avancierte bereits im englischen und französischen Renaissancedrama zu einem Liebeshelden, der sich in immer neuen Konstellationen gegen Verführungen beständig und seiner Geliebten treu zeigen muss. In der Oper setzt sich diese ‚Verinnerlichung‘ seiner heroischen Leistung fort – Alexander erobert hier keine fremden Reiche und bringt keine außerordentlichen Taten, sondern bezwingt sich nur mehr selbst. Detering und Redl sehen darin eine Depotenzierung der Figur, die als heroischer Akteur abge-

schwächt wird, bisweilen ausdrücklich als ‚gezähmter‘ Held erscheint oder gegenüber dynamischeren Protagonisten in den Hintergrund tritt. Damit leite die Veroperung des Alexanderstoffes über zu einer Tendenz der Entheroisierung antiker Figuren, wie sie in der Aufklärung öfter begegnet.

Dass auch die Musik als interpretierende Kunst die Dichtung deutet und dabei den Heroismus einer Textvorlage unterstreicht oder aber unterdrückt, zeigt Günther Schnitzler am großen Corpus der Vertonungen von Gottfried August Bürgers *Lenore*. Ausgehend von der unter Bürgers Zeitgenossen geführten Debatte um die Ballade untersucht Schnitzler verschiedene ästhetische Verfahren – wie das Strophenlied, das durchkomponierte Lied und das Melodram –, um vor allem an den eingreifenden, den interpretatorisch offenen Schluss des Textes vereindeutigenden Kompositionen nachzuzeichnen, wie die Musik hier entweder eine unheroisch mit Gott versöhnte oder aber eine bis im Tod radikal oppositionelle Titelfigur zeichnet, die gerade als Gescheiterte zur Heldin verklärt wird.

Mit dem Thema ‚Dichterheroisierung‘ im Medium der Malerei befasst sich Anna Schreurs-Morét in ihrem Beitrag zu dem amerikanisch-deutschen Historienmaler Emanuel Leutze (1816–1868), dem wohl wichtigsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule. Im Zentrum ihres Aufsatzes steht das von der kunsthistorischen Forschung bisher wenig beachtete Gemälde *Tizians Lagunenfabrt* (1857) als Werk, das eine doppelte Heroisierung vornimmt und nicht nur dem greisen Malerfürst Tiziano Vecellio, sondern auch dem ihn verehrenden Dichterfürst Ludovico Ariosto huldigt. Der Beitrag zeichnet nach, in welcher Form Leutze in der heldischen Inszenierung des venezianischen Malers Tizian mit seinem Gleichgesinnten Ariost – auch im Abgleich mit dem berühmteren Gemälde *Washingtons Überfabrt* – das kunstästhetische Programm der Düsseldorfer Malerschule umsetzt sowie die Fest- und Feierkultur des *Malkastens* zelebriert.

Auch Heldenverehrung kann durchaus eigennützig sein. Dies zeigt der Fall des österreichischen Schriftstellers und Redakteurs der *Neuen Freien Presse* Raoul Auernheimer (1876–1948), dessen ambivalente Schnitzler-Verehrung Barbara Beßlich untersucht. Die lobenden Feuilletons, die der vierzehn Jahre jüngere Auernheimer über sein Vorbild Arthur Schnitzler verfasste, stecken, wie Beßlich zeigen kann, voll indirektem Selbstlob. Denn etwas vom Glanz des verehrten Dichterhelden soll auch auf den lobenden Epigonen abstrahlen, der sich zugleich in versteckten Missetönen voller ‚Einflussangst‘ an seinem Vorbild abarbeitet. Beßlichs intertextuelle Lektüre der frühen Auernheimer-Erzählung *Der Dichter* (1905) seziert diese ambivalente Heldenverehrung und deckt einen – komisch-travestierenden – Bezug zu Schnitzlers Novelle *Frau Bertha Garlan* (1901) auf.

Am großen Corpus von Dichterdramen der Zeit um 1900, die den spätbarocken Lyriker Johann Christian Günther als Tragödienhelden auf die Bühne gestellt haben, demonstriert Dieter Martin, wie die Verfasser – von Ludwig Fulda (1882) über Otto Julius Bierbaum (1902) bis hin zu Joachim Maass (1925) – ihre formästhetisch vielfältigen Dichtungen auf zentralen Konflikten aufbauen: Gün-

ther wird in der Regel zum spätbarocken ‚poète maudit‘ und genieästhetischen ‚poeta vates‘ stilisiert, der in unüberbrückbarem Gegensatz sowohl zur bürgerlichen Wertewelt des Vaters wie auch zur intriganten Welt des Hofes steht. Um Günther zu einer Identifikationsfigur des modernen dichterischen Außenseiters werden zu lassen, heroisieren die Dramatiker ihn zum genialen Schöpfer märtyrerhaft dem widrigen Leben abgerungener Bekenntnisdichtungen, deren Wirkmacht sich bei seiner Mitwelt beglaubigt, für die Nachwelt aber einer Andenkpflege bedarf, die den an den Widrigkeiten der Zeit scheiternden Vagabunden zu einem dauerhaften ‚Geisteshelden‘ erhebt.

Die brüchig negative Dichterheroisierung des deutschsprachigen Expressionismus stand international in vielfältigen intertextuellen Bezügen, wie Mario Zanucchi beispielhaft an Georg Trakls Gedicht *An den Knaben Elis* (1913) zeigt. Die Stilisierung des Dichters zu einer heroisch überhöhten Märtyrerfigur steht bei Trakl in der Tradition der Symbolisten. Aus der Krise des symbolistisch dissidenten Dichterhelden entwickelt Trakl die Vorstellung einer von der bürgerlichen Gesellschaft ausgestoßenen Dichterfigur. Helden- und Märtyrerstilisierungen interferieren bei Trakl und weisen auch Rückbezüge auf zu Stefan Georges Verklärung Maximins zu einer heroisch und heilsgeschichtlich disponierten Erlöserfigur. Antikisierende Erhöhung in der Nachfolge Rimbauds und christologische Verklärung der Dichterrolle verschränken sich bei Trakl, um eine moderne heroische Dichterlegende zu konstituieren, die allerdings eine inaktuelle, retrospektive Signatur besitzt und sich nur noch im Modus elegischer Klage artikuliert.

Das Reden über Helden nutzt auffallend häufig Metaphern, die aus der Sphäre des Theaters stammen: Die „Rolle“ des Helden wird durch seinen gelungenen Helden-„Auftritt“ markiert, mit dem er die entscheidende Helden-Tat ‚performt‘ und sich als Held ‚inszeniert‘. Das Drama ist denn auch traditionell eine bedeutende Gattung der Heldendarstellung. Ausgehend von diesem Befund untersucht der Beitrag von Isabell Oberle zwei moderne Dramen der Zwischenkriegszeit, in denen berühmte historische bzw. biblische Heldinnen ‚re-inszeniert‘ werden: George Bernard Shaws „chronicle play“ *Saint Joan* (1923) und Jean Giraudoux‘ *Judith* (1931). Ihre Analyse zeigt exemplarisch, wie moderne Dramatik – in einer spezifischen historischen Situation – heroische Auftritte auf der Ebene der *histoire* inszeniert, um zugleich deren nachträgliche Heroisierung auf der Ebene des *discours* kritisch zu reflektieren.

Die Grenze zwischen Heteronomie und Autonomie verläuft nicht so klar, wie es zunächst scheint. ‚Wahre‘ Helden bewegen sich zudem jenseits dieses (vermeintlichen) Gegensatzes, wie der Beitrag von Ulrich Bröckling beweist. Wie sich autoritärer Befehl und genialer Einfall berühren, zeigt er anhand von zwei modellhaften Urszenen: Die Archimedes-Legende analysiert er, um die soziale und psychologische Fremdbestimmung kreativer Problemlösungen freizulegen. Die Geschichte von Abraham, dem Gott die Tötung des eigenen Sohnes befiehlt, offenbart – wie das strukturanaloge Milgram-Experiment – den autonomen Anteil einer Ohn-

machtserfahrung. Während Befehl und Einfall in diesen Urszenen zusammengehören, stehen brachiale Gewalt und Selbstorganisation beiden entgegen, so der Fluchtpunkt von Bröcklings Analyse. Modellhaft werden diese wiederum verkörpert durch zwei homerische Helden: Achill und Odysseus, wobei letztlich – wieder einmal – der listige Odysseus triumphiert.

In den 1920er Jahren konfliktieren traditionelle soldatische Heldenkonzepte mit neuen Ideen eines sportlichen Heroismus, wie Sabina Becker in ihrem Beitrag vorführt. Wie die Vorstellung eines sportlichen Heroismus in Teilen Konzepte eines soldatischen Heldentums in der Weimarer Republik abzulösen vermag, lässt sich nur vor der Folie des verlorenen Ersten Weltkriegs und des verdrängten Diskurses der Kriegsversehrten begreifen. Sabina Becker kontextualisiert dabei Bertolt Brechts Begeisterung für den Box-Sport und seine ästhetischen Überlegungen zum *Theater als sportlicher Anstalt* und betont, dass katalysiert durch die Sportbegeisterung nun die Masse als Held konzipiert werden kann. Zudem ist der sportliche Heroismus der Weimarer Republik durchaus geschlechterübergreifend und ermöglicht selbstbewusste Vorstellungen eines emanzipatorischen weiblichen Heroismus.

In seinem Beitrag geht Ralph Häfner dem Ikarus-Mythos als Grundfiguration heroischen Scheiterns nach und legt den Fokus auf die intermedialen Wechselwirkungen zwischen Malerei und Literatur. Im Zentrum seiner Analyse stehen Ikarus-Dichtungen diverser Autoren der Moderne – W. H. Auden, William Carlos Williams, Michael Hamburger, Guillaume Apollinaire sowie Stephan Hermlin –, die auf jeweils eigene Weise auf Pieter Brueghels *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus* rekurren, in welchem der herabstürzende Ikarus völlig unbeachtet bleibt. Vor allem an Stephan Hermlins *Ballade vom Gefährten Ikarus* (1946) – einem Schlüsselgedicht, das dem Gedächtnis des verstorbenen Fliegerbruders zugeeignet ist – zeigt Häfner, wie das Fliegen des Ikarus in Apollinares Nachfolge zum emphatischen Symbol existenzieller Befreiung wird. Im ekphrastischen Sonett *Landschaft mit dem Sturz des Ikarus*, das mit der hexametrischen Form experimentiert, erweitert Hermlin dagegen das Figurenpersonal um die Gestalt des Dädalus und bezieht sich offenbar nicht auf das authentische Gemälde Brueghels in Brüssel, sondern auf die vermutlich spätere Kopie, welche am oberen Bildrand im blauen Firmament den schwebenden Dädalus zeigt. Gerade die Erscheinung des Dädalus, der mit gravitäischem Flügelschlag vorüberzieht, amplifiziert das Motiv der universellen Teilnahmslosigkeit angesichts des ikarischen Sturzes.

Nach 1945 besinnt man sich in Deutschland auf anknüpfungsfähige Heroenkonzepte der Vorkriegszeit und versucht, sie im internationalen Kontext vorsichtig zu re-etablieren. Hanna Klessinger zeigt in ihrem Beitrag, wie sich der 1947 gegründete *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* in die internationale Debatte über engagiertes Dichtertum einschaltet und das traditionalistische Gegenkonzept der „Verantwortlichkeit des Geistes“ gegen Sartres *littérature engagée* zu behaupten sucht. Die „Geisteshelden“ des *Merkur* orientieren sich dabei eher an heroisch-konservativen Europa-Konzepten der Zwischenkriegszeit, wie sie etwa

in der *Europäischen Revue* von Karl Anton Rohan lanciert wurden, als dass sie ernsthaft an der Anschlussfähigkeit an französische Diskussionen interessiert gewesen wären. Der kritische Bezug auf Sartre diente eher der traditionsbewussten Selbstbestätigung als dem affirmativen Kulturtransfer.

Mit dem Thema des kindlichen Heroismus und dessen intermedialer Transposition von der Literatur auf die Filmleinwand befasst sich Franziska Merklin. Im Mittelpunkt des Romans *Io non ho paura* (2001) von Niccolò Ammaniti und der gleichnamigen filmischen Adaption (2003) von Gabriele Salvatores steht ein kindlicher Held: In seinem ausgeprägten Gerechtigkeitsstreben verweist der neunjährige Protagonist Michele Amitrano, der im Süditalien des Jahres 1978 Zeuge einer Kindesentführung wird, auf seinen Namenspatron, den Erzengel Michael. Die von Franziska Merklin durchgeführte Filmanalyse zeigt, wie Salvatores die bereits im Roman angelegte Soterologie, die Michele als Figuration Christi erscheinen lässt, übernimmt und durch den Bezug auf das historische Ereignis der Entführung Aldo Moros und dessen Vermächtnis politisch akzentuiert.

Die Herausgeber danken dem Sonderforschungsbereich 948 „Helden – Heroisierungen – Heroismen“ der Universität Freiburg und dem Verlag, dass sie die Publikation des vorliegenden Bandes ermöglicht haben, den wir unserem verehrten Lehrer Achim Aurnhammer zum Abschied aus seinem akademischen Amt zu eigen.

Bern, Freiburg und Heidelberg,

im Mai 2020

Barbara Beßlich
Nicolas Detering
Hanna Klessinger
Dieter Martin
Mario Zanucchi

Heroismus und Heroismus-Verbot in Bürgers *Lenore* und deren Vertonungen

Günter Schmitzler

Die in der Phänomenologie des Helden¹ entwickelten Wesenszüge dieser Gestalt, einschließlich der sich daraus ergebenden konzeptionellen Herausforderungen, lassen sich letztlich immer auf die Frage nach dem spezifischen In-der-Welt-Sein verdichten. Die Heldengestalt wird erst dann zu einer, wenn sie in einem bestimmten raumzeitlichen Bezug steht, sich in einer genau festzulegenden Konstellation als eine unverwechselbare Gestalt im Felde gesellschaftlicher, kultureller und möglicher normativer Ordnungen bewegt. Dazu verhält sie sich, und zwar niemals nur diese bekräftigend, sondern in manchen Perspektiven opponierend. Dass dabei auch die möglichen Gefolgschaften eine Rolle spielen, liegt auf der Hand, wobei es zum Wesen des Helden gehört, zunächst gegen eine Mehrheit oder ein bestehendes Machtgefüge ankämpfen zu müssen. Aber nach einem lebensweltlichen Scheitern in diesen Oppositionshaltungen kann er eine späte Macht dadurch gewinnen, dass er nach dem Tode eine große Wirkung entfacht und damit zum Helden wird.

In der Dichtung, die auch in der Ballade stets faktual und fiktional zugleich ist, schlägt sich immer auch eine aus der Welt des Autors entstammende spezifische Weise des In-der-Welt-Seins nieder, ist also die fiktionale Dimension gar nicht von der faktualen des Lebensweltlichen zu trennen – und, die synthetische Wechselwirkung bezeugend, entwickelt sich natürlich auch umgekehrt der faktuale Entwurf aus dem fiktionalen Anspruch und seiner Zielsetzung. Will sagen: Auch in der *Lenore* von Bürger, deren Fiktionalität sich ja etwa durch gebundene Reden und erfundenes Geschehen in strukturierter dichterischer Sprache oder auch das Auftreten einer dem Diesseits entzogenen Wiedergänger-Gestalt dokumentiert, ist immer auch und untrennbar davon eine Faktualität gegenwärtig, die man geradezu handgreiflich aus den leicht erschließbaren gültigen oder aber angegriffenen Weltordnungen und/oder Kommunikationsgefügen entnehmen kann. Erst unter dieser Voraussetzung, dass aus dem Kunstwerk der *Lenore*-Ballade sich in der Zeit des schreibenden Autors Rückschlüsse auf das damals waltende Weltgefüge in seinen bejahenden und opponierenden Kräften erschließen lassen, werden die Kriterien der Helden-Phänomenologie erst anwendbar.² Und deshalb müssen im Blick auf die Bestimmung des Heroismus oder seines Fehlens am Beispiel der *Lenore* zu-

¹ Überzeugend hergeleitet in: Ralf von den Hoff/Ronald G. Asch/Achim Aurnhammer/ Ulrich Bröckling/Barbara Korte/Jörn Leonhard/Birgit Studt: Helden – Heroisierungen – Heroismen. Transformationen und Konjunkturen von der Antike bis zur Moderne, S. 7–14. DOI:10.6094/helden.heroes.heros./2013/01/03.

² Vgl. dazu die Abschnitte II und III.

nächst einmal die Voraussetzungen untersucht werden. Also muss allererst gefragt werden, welche gesellschaftlichen, kulturellen wie politischen Konstellationen im Bürger-Text deutlich werden und welche Position oder Positionen der Lenore in diesem Gefüge zu erkennen sind. Dann erst lässt sich genauer feststellen, inwieweit Lenore in der Kulturgeschichte als Heldin oder Nicht-Heldin fungiert. Dabei beziehen sich die folgenden Überlegungen dazu nicht nur auf die Ballade von Bürger selbst, sondern auch auf deren Interpretation in der Kunst der Musik als Vertonungen des Textes.³

I

Dass Gottfried August Bürgers *Lenore* ein ungeheures Potential an aufrührerisch opponierender Kraft in sich birgt, ist unbestreitbar und im Werk selbst wie in der Rezeption der Ballade von Anfang an ablesbar. Diese wohl erste vollendete Kunstballade aus dem Jahre 1773 hat indessen keineswegs nur positive Reaktionen ausgelöst, sondern ist wegen ihrer extremen Auslotung beinahe aller konstituierenden Elemente zuweilen auch heftig angegriffen worden. Man denke nur an die über die *Lenore* hinausgehende generelle Hinrichtung Bürgers durch Schiller, der allerdings wohl eher eine eigene ins Klassische gerichtete Ästhetik entwerfen wollte; aber auch die Vorwürfe gegenüber einer allzu sehr sich dem Volkstümlichen nähernden Sprache mit ihren onomatopoetischen Bemühungen lassen sich, wiederum bei Schiller, aber auch bei Herder nicht übersehen, und auch die eher zwiespältigen Reaktionen Goethes sind natürlich nicht von purer Begeisterung getragen.

Trotz dieser sich zumeist im ästhetischen Felde bewegenden Kritik ist die Wirkung des Werkes unabsehbar, und dies hat zumindest einen Grund darin, dass dieses „Ur-ei“⁴ der Dichtung zwar im Blick auf die *Gattung* Kunstballade sicherlich sich einer Vollendung zumindest nähert, aber gewiss liegt die bis in die Gegenwart vorhaltende anregende Kraft der *Lenore* auch darin begründet, dass sie sich in vieler Hinsicht offen hält, Eindeutigkeiten vermeidet und dadurch immer wieder zu Auslegungen Anlass gibt, die sich durchaus widersprechen und die dennoch jeweils vom Dichtungstext selbst legitim abgeleitet werden können.⁵ Außerdem darf man

³ Ab Abschnitt IV.

⁴ Johann Wolfgang Goethe: Betrachtung und Auslegung (Über Kunst und Altertum: Ballade), in: ders.: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Bd. 2, Zürich ²1959–1973, S. 612–615, hier S. 613.

⁵ Hier ist auf die Ausgabe hinzuweisen, nach der *Lenore* und andere Bürger-Texte zitiert werden, zudem auch auf einige zentrale Analysen der Ballade: Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke in vier Bänden, hg. von Wolfgang von Wurzbach, Bd. 1: Einleitung des Herausgebers. Gedichte (Ausgabe 1789), Leipzig 1902, S. 118–124. Sodann: Herbert Schöffler: Deutscher Geist im 18. Jahrhundert. Essays zur Geistes- und Religionsgeschichte, Göttingen ²1967; Albrecht Schöne, der sehr stark die theologischen Dimensionen der Ballade hervorhebt, Albrecht Schöne: Bürgers ‚Lenore‘, in: DVJs 28, 1954, S. 324–344; Edu-

nicht vergessen, dass die Qualität dieser Ballade sich – beim ersten Lesen keineswegs erwartbar – auch wesentlich dadurch offenbart, dass der Text sehr viel mehr in sich enthält als er direkt aussagt, die wortlose Gegenwart des Ungesagten eine vielleicht sogar entscheidend anregende Rolle spielt. Wie unterschiedlich sich – durchaus zumeist legitim – die Auslegungen dieses letztlich eben doch vielschichtigen Textes präsentieren, verraten nicht nur die reiche germanistische Fachliteratur, sondern vielleicht noch ‚kunstnäher‘ die vielen Versuche von Komponisten, sich der *Lenore* von Bürger in Vertonungen – textiert, als Melodram, auch untextiert – zu nähern, also Kunst durch Kunst wechselwirkend zu interpretieren, zumindest ab dem frühen 19. Jahrhundert, aber auch schon früher, etwa bei Johann André und Wenzel Johann Tomaschek.

Der Inhalt der Ballade ist bekannt und mag dennoch knapp geboten werden: Wilhelm, der Bräutigam Lenores, kämpft, weit von der Geliebten entfernt, im Siebenjährigen Krieg bei Prag und kommt nach dem Friedensschluss nicht nach Hause. In Unwissenheit darüber, ob Wilhelm noch lebt, ergeht sich die schwer getroffene Lenore, im Gegensatz zu ihrer Mutter, in Klagen und Angriffen gegen den als Verursacher ihres Leidens angeklagten Gott und implizit gegen die Staatsmacht, die diesen unseligen Krieg erst herbeiführte. Wilhelm erscheint dann unvermittelt als Wiedergänger oder Gespenst zu Pferde vor Lenores Haus und nimmt diese nach kurzem Dialog mit auf einen nächtlichen Ritt, bei dem er ihr als Ziel das Brautbett verspricht. Dies ist natürlich der Friedhof, und dort angekommen verschwinden das Pferd, Wilhelm und – wahrscheinlich – Lenore in tiefer Gruft. ‚Wahrscheinlich‘ deshalb, weil zwar am Ende (Str. 32) die Geister in Bezug auf die Gott anklagende Lenore „heulen“: „Mit Gott im Himmel hadre nicht! Des Leibes bist du ledig“, aber unmittelbar zuvor heißt es (Str. 31) im Text, dass Lenore „zwischen Tod und Leben“ rang. Wie ernst zudem mit dem *Heulen* der *heidnischen* Geister das Ziel „Gott sei der Seele gnädig“ (Schlussvers Str. 32) für Lenore verfolgt wird, mag auch nicht eindeutig entscheidbar sein – oder direkter: eine göttliche Vergebung scheint in diesem Kontext vielleicht undenkbar zu sein.

Diese Offenheit oder gar Widersprüchlichkeit am Ende ist natürlich kein Zufall: Bürgers eigener Standpunkt wird verschwiegen, der literaturwissenschaftliche Interpretationsanreiz mit seinen vielen vorgeblichen, indessen keineswegs je allein gültigen Lösungen wird gefördert und zudem auch das gattungseigene Unergründbare, Mysteriöse im Sinne Goethes⁶ begünstigt.

ard Stäuble: Gottfried August Bürgers Ballade „Lenore“. Eine Deutung, in: Der Deutschunterricht 10, 1958, S. 85–114; Emil Staiger: Zu Bürgers „Lenore“. Vom historischen Spiel zum Bekenntnis, in: ders.: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich 1963, S. 75–119; Lore Kaim-Kloock: Gottfried August Bürger. Zur Problematik der Volkstümlichkeit in der Lyrik, Berlin 1963, S. 170–205; verstreut zur *Lenore* auch in der großen Balladendarstellung von Hartmut Laufhütte: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte, Heidelberg 1979.

⁶ Vgl. Goethe: Betrachtung (Anm. 4), S. 612–613.

Der Stoff stammt, dies ist in der ‚Sturm und Drang‘-Zeit nicht verwunderlich, aus einer Volkssage, überschreitet entscheidend die Raumzeitgrenzen und öffnet sich geradezu dem Emotionalen bis zum Erschauern. Das vernunftbeherrschte, aufklärerisch-rationalistische Weltbild wird zugunsten des Emotionalen in seinen Grenzwerten aufgebrochen: Herz, Gefühl sind stärker als die Vernunft, sowohl im Leiden wie im Handeln. Das Unberechenbare, Dämonische wirkt weit intensiver nicht nur als die aufklärerische Rationalitätsherrschaft, sondern auch als der religionsgestützte feste Glaube der Mutter, und dennoch – oder gerade deshalb – stammt das heldische Aufbegehren Lenores gegen Staat und Kirche aus dem aufklärerischen Identitäts- und Selbstbewusstsein eines sich selbst im Diesseits bestimmenden Ichs.

Auf zwei Aspekte⁷ sei im Folgenden verwiesen, die sich am Ende zusammenschließen und Leitfaden für die Betrachtung der Vertonungen werden: Die Oppositionshaltung und das daraus erwachsende mögliche Heldentum Lenores.

Die am Vorabend der großen Revolutionen 1776 in Amerika und 1789 in Frankreich geschriebene Ballade verdichtet in sich mit der Auflehnung Lenores nicht nur ein vehement verkündetes Recht auf eine Unabhängigkeit des Individuums von der Macht des Staates und der Kirche, sondern fordert zugleich das Recht des Menschen ein, auch im Diesseits, und nicht nur im Paradies nach dem Tod, ein glückliches Leben führen zu können. Damit sind Dimensionen aufgerufen, die das Theologische und auch das Weltliche gleichermaßen betreffen; und die Brisanz der Haltung Lenores wird ja auch dadurch bestätigt, dass die Gegenseite, also Staat und Kirche gleichermaßen, den Menschen gerade in Zeiten lebensweltlicher Bedrängnis – etwa bei häufig wiederkehrendem Pauperismus⁸ –, sich gemeinsam entschuldigend und aus der Verantwortung ziehend, auf das Glückliche nach dem Tode als Hoffnung verweisen – ein Glücklichein, auf das der Bürger im Diesseits keinen Anspruch habe.

Wie brisant schon diese im Jahre 1773 durch Lenore couragiert vertretene Oppositionshaltung zum herrschenden Staat und zur Kirche war, und wie gewagt sich der bewusst offengehaltene, geradezu paradoxe Schluss ausnimmt, der eben nicht mehr die von der Mutter vehement verteidigte, tradierte einfache, auch von der Politik vertretene Religionsvorgabe siegreich enden lässt, kann man etwa daran ablesen, dass der Philosoph, Mathematiker und Theologe Bernard Bolzano noch durch die Karlsbader Beschlüsse 1819 seine Lehrbefugnis in Prag (1819/20) verlor, weil er in seinen von ungemein vielen Besuchern gehörten sonntäglichen Erbauungsreden ausführlich die „große Wahrheit vom steten Fortschreiten des

⁷ Die Fülle an Fragestellungen und Problemen in dieser dichten Ballade ist in vielen Abhandlungen (vgl. Anm. 5) untersucht worden und bleibt in der hier verfolgten Fragestellung nur am Rande lebendig.

⁸ Exemplarisch sei das Jahr 1805 genannt, als eine verheerende Hungersnot viele deutschsprachige Bürger nötigte, nach Amerika auszuwandern. Dies geschah aber auch schon vorher und später immer wieder.

menschlichen Geschlechtes“⁹ entwickelt, also ein diesseitiges Glücklichein als ausdrückliches und natürliches Ziel gefordert hatte. In einer der Erbauungsreden für Akademiker wird dieses Recht des Menschen deutlich von Bolzano formuliert:

Es ist nun jenes stete Fortschreiten unseres Geschlechts, zu dessen Vertheidigung wir uns anheischig machen, ein immerwährendes, nur mit dem Aussterben der Menschheit selbst zu beschließendes Vorwärtsschreiten derselben; ein Vorwärtsschreiten nicht in jeder beliebigen Rücksicht, sondern nur in den drey wichtigsten Stücken, in Weisheit, Tugend und Glückseligkeit; ein Vorwärtsschreiten endlich, das von der Menschheit im Ganzen gilt, und sich auf ihre ganze Dauer erstreckt.¹⁰

Noch knapper und schärfer, aber auch partiell erläuternd, fasst Bolzano später diese Überlegungen 1831 zusammen in *Das Büchlein vom besten Staate oder Gedanken eines Menschenfreundes über die zweckmäßigste Einrichtung der bürgerlichen Gesellschaft*.¹¹

Dass diese Erwägungen Bolzanos direkt zu dem von Bürger verehrten Herder, der den Prager Denker in diesen Fragen entscheidend angeregt hatte, zurückführen, ist unmittelbar einsichtig. Bereits 1774 hatte Herder in *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* den Staat als eine Art zu entwickelnder Pflanze gesehen, der zu einer größeren Ordnung der Dinge im Diesseits und damit zu einer Zufriedenheit der Bürger führen sollte, die dazu alle berechtigt seien.¹²

Aber auch in den frühen Schriften Herders sind Ansätze erkennbar, die zu einer Verbesserung des diesseitigen Lebens im Wissen um die Weiterentwicklung der Menschheit führen; und dies sind ohne Zweifel Überlegungen, die auf Bürger, natürlich neben dessen Leistungen im Felde der Volksdichtung und der -ballade, diejenigen Wirkungen ausgeübt haben, die dazu führten, Herder in der *Lenore*-Zeit als sein großes Vorbild zu sehen. Im *Lenore*-Jahr 1773 gibt Bürger zu verstehen, dass er

⁹ Bernard Bolzano: Erbauungsreden für Akademiker, in: ders.: Bernard Bolzano-Gesamtausgabe, hg. von Eduard Winter u. a, Reihe I, Bd. 2, Stuttgart 1985, S. 67–101, hier S. 69–70.

¹⁰ Ebd., S. 70.

¹¹ Dieser Text ist in einer handlichen Ausgabe wieder erschienen: Bernard Bolzano: Vom besten Staat, hg. von Kurt F. Strasser, Hamburg 2019. Schon im knappen Vorwort hebt Bolzano, das Recht des Menschen auf diesseitiges Glück fordernd, hervor, dass seine Überlegungen der Untersuchung gewidmet seien, „wie ein Staat eingerichtet sein müsste, um der Beförderung des allgemeinen Wohles auf das Vollkommenste zu entsprechen“ (ebd., S. 3). [Erlaubt sei hier ein kritischer Hinweis auf den in der Einleitung und in den Kommentaren kundigen Herausgeber, der indessen die Autoren, bei denen Bolzano selbst Wirkung entfalten konnte, zu wenig zu kennen scheint (z. B. Sealsfield, Husserl, Musil) – ansonsten würde er nicht undifferenziert die Wirkung Bolzanos auf „verschiedene Schriftsteller“ leugnen (ebd., S. IX)].

¹² Vgl. Johann Gottfried Herder: *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), in: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Bd. 5, Berlin 1877–1913, S. 521, S. 557passim. Später noch dezidierter in *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*. Ebd., Bd. 13, S. 193, S. 284, S. 384ff. Zudem greifen die späteren *Humanitätsbriefe* und *Adrastea* diese Gedanken auf und führen sie noch weiter in der Legitimation eines zufriedenen Lebens im Diesseits.

sich ganz nahe Herders Volkslyrik und dessen Bestimmung der Natur, und das heißt auch dem für das raumzeitliche Leben wichtigen Entwicklungsgedanken zugeordnet, ja sogar von ihm selbst schon längst Gedachtes und Empfundenes nun von Herder formuliert und gelehrt sieht. Am 18. Juni 1773 schreibt Bürger an Boie:

Der, den Herder auferweckt hat, der schon lange auch in meiner Seele auftönte, hat nun dieselbe ganz erfüllt, und – ich muß entweder durchaus nichts von mir selbst wissen, oder ich bin in meinem Elemente. O Boie, Boie, welche Wonne! als ich fand, daß ein Mann wie Herder, eben das von der Lyric des Volks und mithin der Natur deutlicher und bestimmter lehrte, was ich dunkel davon schon längst gedacht und empfunden hatte. Ich denke, Lenore soll Herders Lehre einiger Maßen entsprechen.

[Dem Zitat ist eine von Voß verfasste, die Nähe zu Herder bekräftigende Fußnote angefügt: „Den Ton der Ballade hatte Bürger mit seinen Göttingischen Freunden weit früher aus Percys Relicks aufgefaßt. Herder's Aufsatz in den fliegenden Blättern erhöhte des gleich empfindenden Dichters Begeisterung, daß er seine Lenore schneller und so vollendete.“]¹³

Natürlich war Bürger wegen dieser angenommenen Nähe zu Herder dessen Reaktion auf die *Lenore* sehr wichtig. Indessen wurde Bürger in seinen Hoffnungen auf eine günstige Aufnahme der Ballade von Herder herb enttäuscht. Dieser schrieb sogar geradezu sarkastisch, nach einer mit „erschrecklich disharmonisch[em]“ Schaudern empfangenen Deklamation von Cramer: „Da ichs las, fuhr es mich so durch, daß ich Nachmittag in der Kirche auf allen Bänken nackte Schädel sahe. Ein Henker der Menschheit! also zu quälen! wofür und wozu? Wollt', daß ein anderer ebenso sänge, wie den Dichter der Teufel geholt!“¹⁴

Für Bürger war diese Ablehnung der *Lenore* durch den von ihm ungemein hochgeschätzten Herder kaum weniger erschütternd als die vernichtende Rezension Schillers, die Bürger niemals vergessen hat.¹⁵ Das für Bürger unangenehme Urteil Herders ist auch aus einem anderen Grund zunächst verwunderlich: Alle angedeuteten Überzeugungen, und zwar nicht nur die im Blick auf die Volkslyrik und die Naturfortgänge als durchaus gemeinsam von Herder und Bürger vertretenen, sondern auch die von beiden so gesehene, sich aus den Naturfortschritten notwendig ergebende Entwicklung des Staates mit im Diesseits glücklich lebenden Bürgern – alle diese Einschätzungen sind immer auch zu sehen im Felde der aufklärerischen

¹³ Adolf Strodtmann (Hg.): Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit, Bd. 1, Briefe von 1767–1776, Berlin 1874, S. 122.

¹⁴ Johann Gottfried Herder und seine Frau an Therese und Christian Gottlob Heyne, Ende November 1773, in: Johann Gottfried Herder: Briefe, in: ders.: Gesamtausgabe (Anm. 12), Bd. 9, S. 191.

¹⁵ Dieses Nichtvergessen wurde geradezu legendär, wie Goethes nachgelassene Xenie (Nr. 345) verrät: „Ajax, Telamons Sohn! So mußt du selbst nach dem Tode / Noch forttragen den Groll wegen der Rezension?“ (Johann Wolfgang Goethe: Gedichte aus dem Nachlass, in: ders.: Gedenkausgabe [Anm. 4], Bd. 2, S. 488.) Indessen würde Goethe „nie eine Rezension wie dieser [d. i. Schiller] von Bürger geschrieben haben“ weiß überzeugend Goethes Sekretär und Vertrauter Riemer mitzuteilen. (Johann Wolfgang Goethe: Gespräche 1817–1832, in: ders.: Gedenkausgabe [Anm. 4], Bd. 23, S. 598).

Freimaurerei, und Herder wie Bürger gehörten als jeweils bedeutsame Mitglieder zu den geheimen Gesellschaften. Und diese geheimen Gesellschaften sind im 18. und auch noch im frühen 19. Jahrhundert stets als der Aufklärung verpflichtete, auf Individualitätsrechten, auf Freiheit, Selbstbestimmung und einem glücklichen Leben bestehende Sozietäten gesehen worden. In Abafis berühmtem fünfbändigem Werk über die Geschichte der Freimaurerei wird dies bereits 1890 hervorgehoben und dabei die in der *Lenore* deutlich werdende Oppositionshaltung gegenüber Kirche und Staat betont: „Den Talenten blieb nur die Wahl zwischen dem Dienste des Staates oder der Kirche. Einen dritten Weg, sich zu betätigen, fanden nur ganz wenige, auserlesene Geister. Für diese nun bildete die Loge den Sammelpunkt in jeder Beziehung. Hier fanden sich die besten aller Stände als gleichberechtigte Brüder.“¹⁶ Die Freimaurerei, der „Prototyp aufgeklärter Sozietäten“,¹⁷ hat ja auch die amerikanische Unabhängigkeitserklärung entschieden mitgetragen: Mindestens 15 (wahrscheinlich weit mehr) der 56 Unterzeichner waren Freimaurer.¹⁸ Herder war bereits 1766 in Riga in der Loge „Zum Schwert“ in den Bund aufgenommen worden und hat sich, ähnlich wie Lessing, aber etwas tiefgründiger, weitsichtig programmatisch mit der „unsichtbar-sichtbaren Gesellschaft“ auseinandergesetzt. Anders als Lessing steht Herder jedoch – und dies ist ein erster Hinweis auf die Beziehung zu Bürger – „dem Leben ferner [...] er lebte ein stilles Leben in sich.“¹⁹

Bürger war zwar erst kurz nach Entstehen der *Lenore* 1775 der Loge „Zum goldenen Zirkel“ in Göttingen beigetreten, doch in seinen ab 1777 gehaltenen Freimaurerreden, auch in der bereits in diesem Jahre am Johannisfest von ihm selbst in der Loge deklamierten Ballade „Das Lied vom braven Mann“²⁰ wird nachdrücklich deutlich, dass Bürger dort genau die Vorstellungen vertreten hat, die schon 1773 in der *Lenore* sinnfällig werden. Noch in der „Freimaurer-Rede“ von 1790 „Ermunterung zur Freiheit“ wird nicht nur – für die Freimaurer üblich – Freiheit gefordert und gelobt, sondern ausdrücklich das Ziel der *Lenore* und der von ihr implizit intendierte „beste Staat“²¹ als Ziel von Bürger verkündet: „Zahlreicher als gewöhnlich haben wir uns heute hier versammelt, um uns der mehrjährigen segensreichen Dauer eines Institutes zu freuen, dessen erhabenster Zweck Beförderung der Glückseligkeit unter den Menschen ist.“²²

¹⁶ Ludwig Abafi: Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn, 5 Bände, Budapest 1890–1899, Bd. 1, S. 138.

¹⁷ Manfred Agethen: Geheimbund und Utopie, München 1984, S. 17.

¹⁸ Vgl. Internationales Freimaurerlexikon, hg. von Eugen Lennhoff und Oskar Posner, Wien 1980 [1932], Sp. 56–57.

¹⁹ Ebd., Sp. 687–689, hier Sp. 688–689.

²⁰ Vgl. ebd., Sp. 241.

²¹ Dieser durch den Titel des Büchleins in Erinnerung gebrachte spätaufklärerische Verkünder eben dieses besten Staates, Bernard Bolzano, stand den Geheimen Gesellschaften zumindest sehr nahe; er war zwar selbst kein Mitglied, doch wurde eine, die Nähe zu ihm damit bezeugende Loge in Prag, nach ihm benannt.

²² Gottfried August Bürger: Ermunterung zur Freiheit (1790), in: ders.: Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 3, Freimaurer-Reden, S. 202–208, hier S. 202.

Angesichts der auch durch die gemeinsame Mitgliedschaft bei den Freimaurern bestärkten eigentlichen Nähe zwischen Herder und Bürger gerät die vernichtende Äußerung Herders über die *Lenore*, die ja eben nicht von den ästhetischen Vorbehalten eines Schiller getragen ist, wiederum in ein merkwürdiges Licht. Das, von den Freimaurern selbst betonte, „stille Leben“ Herders mag zwar einen Hinweis geben, aber dieser reicht noch nicht als Begründung für die herbe Kritik aus – eher schon eine anonym erschienene Rezension, die das Aufbegehren der *Lenore* gegenüber Kirche und Staat in ein kritisches Licht rückt, das das Gotteslästerliche in Lenores Reden und Handeln betont: „jetzo wendet der fühlende Leser das Gesicht von einer Rasenden die sich wider Gott empört, und der Seligkeit entsaget.“²³

Es ist aber nicht nur das Herder denkbar ferne Gotteslästerliche, das sein Urteil verursacht, sondern noch etwas anderes, und vielleicht kann – wie eigentlich bei allen einschlägigen Problemen – Goethe auch in dieser vermeintlich verwunderlichen Ablehnung der *Lenore* durch Herder einen Erklärungshinweis geben.

Natürlich ist die Beziehung Goethes zu Bürger eher sehr distanziert, aber dennoch gibt es in Goethes Leben eine Reihe von Vorkommnissen, die wiederum eine nahe Ferne vermuten lässt. Immerhin geht die Kontaktinitiative auf Goethe zurück, der bereits am 12. Februar 1774 aus Frankfurt an Bürger schrieb und diesem die 2. Auflage seines *Götz von Berlichingen* zukommen ließ. Kurze Zeit später geht Goethe in seinen Briefen an Bürger, etwa im Schreiben vom 17. Februar 1775, sogar auf das vertraute „Du“ über, das dann aber später wieder, zumindest ab dem 30. Mai 1781, in ein eher abständiges, wenngleich mitfühlendes „Sie“ übergeht, als Bürger Goethe mehrfach um Hilfe bat. Erstaunlich oft kommt Goethe in *Dichtung und Wahrheit* auf Bürger zu sprechen, auch in den Gesprächen mit Eckermann, in den *Maximen und Reflexionen* und selbst in den Gedichten aus dem Nachlass spielt der Autor der *Lenore* eine Rolle. Natürlich ist es nicht zu übersehen, dass Goethe insgesamt Bürger fremd gegenübersteht, aber es sind nicht die von Schiller in der berühmt-berüchtigten Rezension formulierten Angriffe gegen Bürger im Felde der Ästhetik,²⁴ die Goethe zur Distanz bringen, sondern etwas anderes. Grundsätzlich ist eine Achtung erkennbar, die sich etwa noch 1821 in einem Spruch in *Aus Kunst und Altertum* kundtut: „Es ist traurig anzusehen, wie ein außerordentlicher Mensch sich gar oft mit sich selbst, seinen Umständen, seiner Zeit herumwürgt, ohne auf einen grünen Zweig zu kommen. Trauriges Beispiel: Bürger.“²⁵ In *Dichtung und Wahrheit* hebt Goethe ausdrücklich hervor, dass er sogar selbst nicht ungern Bürgers

²³ Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen, unter der Aufsicht der königl. Gesellschaft der Wissenschaften. 1. Stück. Den 1. Januar 1774, Göttingen 1774, S. 1–6, hier S. 5. Zuvor war Bürgers *Lenore* im Göttinger Musenalmanach 1774, S. 214–226 erschienen.

²⁴ Implizit sind natürlich auch in diesem Bereich Vorbehalte bei Goethe erkennbar, aber diese sind weit von der Fundamentalkritik Schillers entfernt. (Vgl. etwa das Gespräch Goethes vom 12. Mai 1825 mit Eckermann.)

²⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Aus Kunst und Altertum*, in: ders.: Gedenkausgabe (Anm. 4), Bd. 9, S. 507. Neben den bekannten Familienproblemen ist hier der Hinweis auf das Herumwürgen mit seiner Zeit besonders wichtig.

Lenore deklamierte und damit in Konkurrenz zur Vertonung der Ballade von Johann André trat, wobei er mit erkennbarem Stolz anmerkt, dass seine Deklamation häufig lieber gehört wurde als Andrés Vertonung der Ballade:

Bürgers *Lenore*, damals ganz frisch bekannt, und mit Enthusiasmus von den Deutschen aufgenommen, war von ihm [d. i. Johann André] komponiert; er trug sie gern und wiederholt vor. Auch ich, der viel und lebhaft rezitierend vortrug, war sie zu deklamieren bereit; man langweilte sich damals noch nicht an wiederholtem Einerlei.²⁶ War der Gesellschaft die Wahl gelassen, welchen von uns beiden sie hören wolle, so fiel die Entscheidung oft zu meinen Gunsten.²⁷

Im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit*, 12. und 13. Buch werden die Vorbehalte gegenüber Bürger indessen präzise, wenn auch zurückhaltend formuliert, und es sind sicherlich diejenigen, die auch Herder zur Distanz nötigten. Abgesehen von den „mannigfaltigen poetischen Verdiensten“, die Goethe Bürger und dessen Dichterkreise zuspricht, entdeckt er auch bei Bürger und den anderen noch die Entwicklung eines anderen Sinnes: „Man könnte ihn [diesen anderen Sinn] das Bedürfnis der Unabhängigkeit nennen, welches immer im Frieden entsteht, und gerade da, wo man eigentlich nicht abhängig ist.“ Und dann fährt Goethe fort, als ob er auf die *Lenore* Bezug nähme:

Im Frieden [...] tut sich der Freiheitssinn der Menschen immer mehr hervor, und je freier man ist, desto freier will man sein. Man will nichts über sich dulden: wir wollen nicht beengt sein, niemand soll beengt sein, und dies zarte ja kranke Gefühl erscheint in schönen Seelen unter der Form der Gerechtigkeit. Dieser Geist und Sinn zeigte sich damals überall, und gerade da nur wenige bedrückt waren, wollte man auch diese von zufälligem Druck befreien, und so entstand eine gewisse sittliche Befehdung, Einmischung der einzelnen ins Regiment, die mit löblichen Anfängen, zu unabsehbar unglücklichen Folgen hinführte.²⁸

Und wenig später, im 13. Buch, kommt Goethe direkt in diesen Zusammenhängen auf den in der Öffentlichkeit, in der Gesellschaft, in der Kirche und den Staatszuständen aktiv veränderungswilligen und anregenden Dichter Bürger zu sprechen, wenn er die Situation Lenores im Krieg und dessen Folgen bedenkt und Bürger dabei vorwirft, er glaube, „alles, was in der Jugend Wildes und Ungeschlachtetes lebt, sich wohl Raum machen dürfte, und gerade die besten Köpfe, in denen schon vorläufig etwas Ähnliches spukte, wurden davon hingerissen. Ich besitze noch von dem trefflichen und in manchem Betracht einzigen Bürger einen Brief [...], der als wichtiger Beleg dessen gelten kann [...]“.²⁹ Diese sich gegen eine allzu direkte und

²⁶ Dies ist sicher ein dezenter Hinweis auf die vielleicht ermüdenden onomatopoetischen Wiederholungen im Balladentext.

²⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. 4. Teil, 17. Buch, in: ders.: Gedenkausgabe (Anm. 4), Bd. 10, S. 755. Goethes Komponistenfreund Zelter äußert sich indessen sehr negativ über „*Lenore*“-Vertonungen, so etwa im Brief an Goethe vom 9. Oktober 1830.

²⁸ Ebd., S. 584–585.

²⁹ Ebd., S. 628.

radikale Opposition richtenden Vorwürfe umfassen auch die Gründe, die zu einer Ablehnung der *Lenore* durch den Theologen Herder führen. *Lenore* verdichtet in radikaler Weise eine Opposition gegen Kirche³⁰ und Staat, die gerade von „einzelnen“ im begrüßenswerten Zustand des Friedens ausgesprochen wurde und die sich für nur wenige Bedrückte einsetzt. Für Goethe wie Herder sind dies, erst recht *nach* deren Sturm- und Drang-Zeit, inakzeptable Weisen des direkten Einmischens der Kunst in die Politik und die Art des Gemeinschaftslebens wie der Religion – für Goethe geradezu der Sieg einer materialistischen über eine idealistische Ästhetik. Was natürlich nicht bedeutet, dass Goethe und Herder über diese Zusammenhänge nicht nachgedacht haben.

II

Genau diese von Goethe bedacht und zurückhaltend formulierten Vorwürfe weisen auf eine weitere Besonderheit der Gestalt der Lenore, die ja in der Ballade als offenkundig Einzelne ohne jede Unterstützung sich nun letztlich doch stellvertretend für viele Schweigsame und Ungenannte gegen die Kirche und die Herrschaft des Staates mit dem Ziel eines glücklichen Lebens auch im Diesseits aufbäumt: dieser spezifische Stand des oder der Einzelnen ist ein wesentliches Element in der Bestimmung eines Helden oder einer Heldin.

Deutlich spricht bereits Lore Kaim-Kloock in ihrem 1963 erschienenen Buch über Bürger von der Heldin Lenore. Als Begründung wird angeführt: „Lenore ist so bedeutend als Gestalt, weil sie nicht nur leidet, sondern aus dem Leid heraus aufbegehrt, an der Schwelle der Aktivität steht.“³¹ Dies ist ja richtig, aber die ideologische Einfärbung des DDR-Buches wird dann offenkundig, wenn ohne jeden Beleg behauptet wird, dass Lenore „sichtbar die Masse des Volkes“ verkörpere.³² Die späteren Revolutionen, die ja auch das Recht auf ein diesseitiges Glücklichein zum Durchbruch bringen wollten, mögen dies vielleicht stützen, aber gerade in der Zeit des Friedens 1773 wird dies wohl eher, wie Goethe in *Dichtung und Wahrheit* vermutete, nicht der Fall gewesen sein, zumindest gab es da keine mehrheitlich getragenen Aufstände. Zutreffend für Lenore ist indessen, dass sie gerade für das Verständnis eines kulturellen Sinnsystems mit allen anstehenden Veränderungen und gar fundamentalen Wendungen eine ungemein aufschlussreiche Funktion einnimmt. Kaum irgendwo anders werden diese verschachtelten, wechselwirkenden und umfassenden Modifikationen in allen gesellschaftlichen Bereichen derart sinnfällig wie im Aufbegehren dieser bedeutsamen Balladengestalt, in der die Gleich-

³⁰ Eine Religionsopposition der Lenore, die sogar der Seligkeit entsagt – wie der anonyme Rezensent des Göttingischen Anzeigen feststellte. Auch Herder spricht später von einem Vorzug, wenn es bei der *Lenore* einen „gefälligeren, ich möchte sagen, menschlicheren Ausgang gegeben“ hätte (in: ders.: Sämtliche Werke [Anm. 12], Bd. 20, S. 378–379).

³¹ Kaim-Kloock: Bürger (Anm. 5), S. 197.

³² Ebd., S. 200.

zeitigkeit von Aufklärung und ‚Sturm und Drang‘, die Wende zu den Revolutionen – auch wesentlich getragen vom aufklärerischen Freimaurertum – und der Wandel der Gesellschaft mit den vehement verfolgten Zielen der Freiheit, Selbstbestimmung und dem Recht auf ein glückliches Leben im Diesseits wie in einem Brennpunkt konzentriert erscheint: Sie ist – dies zeigt auch die familiäre Destination bezüglich Staat und Kirche sowie der Konflikt mit der Mutter – eine „personale Verdichtung [...] gesellschaftlicher Weltordnungen und Normengefüge“.³³ Und, anders als in den verzerrend schildernden Ausführungen von Kaim-Kloock, steht Lenore – sicherlich „gefölgshaftlich verehrt“ in einem „Relationsgefüge“³⁴ – eben (noch) nicht für eine Mehrheit oder gar an deren Spitze, sondern, und das ist ein wesentlicher Bestandteil ihres Heldentums, sie steht in Bürger's Ballade als singulär Aufbegehrende in Opposition zum noch Stärkeren, und deshalb ist für sie ein außergewöhnlicher Mut charakterisierend, der ihren Kampf gegen die Macht erst ermöglicht: Und genau das ist zentral konstituierend für ihr Heldentum.³⁵ Grundbedingung aber ist der Realitätsbezug in der sozialen Kommunikationsgemeinschaft, durch den allererst sich das soziale Interaktionsgefüge in der Heldin, in Lenore erkennen kann. Untrennbar damit verbunden ist generell wiederum die Spätwirkung der Heldin, deren opponierende Kraft und Widerspruch auf vielen möglichen Ebenen gegen die Macht erst allmählich Folgen zeitigt: Selbst sieht sie sich nicht als solche, sie wird erst im Leiden und Erleiden zur wirklichen Heldin, selbst aber bleibt sie, indessen zumeist verbessernd ins Künftige wirkend, erfolglos und stirbt sogar häufig noch als Gescheiterte – wie ‚wahrscheinlich‘ (s. o.) auch Lenore, und dies wohl noch ohne die Vergebung Gottes, der kaum das um Gnade für Lenore winselnde Geheul der heidnischen Geister erhören dürfte.³⁶ Die Hilflosigkeit und Opposition Lenores gegenüber Kirche und Staat, aber auch gegenüber den heidnischen Naturmächten besiegelt einerseits ihr tragisches Ende, zugleich aber gewinnt sie damit ungewollt die Möglichkeit, in der Zukunft zur dann wirkmächtigen Heldin aufzusteigen.

In der Literaturwissenschaft ist dies indessen zwar eine mehrheitlich vertretene Deutung des Schlusses der Ballade – ohne indessen die Dimension des Heldischen einzubinden –, aber es gibt auch ganz andere, geradezu gegensätzliche Auslegungen, etwa die von Schöne, der im Ende ein christliches Bekenntnis Bürger's wahrnehmen möchte.

³³ Ralf von den Hoff u.a.: Helden (Anm. 1), S. 8.

³⁴ Ebd. Von hier aus wird in diesem Text dann sehr schön der Bogen zu Wittgensteins *Philosophischen Untersuchungen* geschlagen, und zwar zu dessen Begriff der „Familienähnlichkeiten“ in § 67.

³⁵ Vgl. dazu die vorzüglichen konzeptionellen Erwägungen zum Helden-Sonderforschungsbereich, ebd., S. 7.

³⁶ Vgl. ebd., S. 7–10 – allerdings ohne den konkreten *Lenore*-Bezug. Auf den hier angedeuteten Schluss der Ballade nimmt auch Herder Bezug mit seiner Kritik an ihrem unmenschlichen Ausgang, vgl. Anm. 30. Kaim-Kloock spricht von der Herrschaft des „heidnischen Animismus“, dem „alte[n] Gegner des Christentums“ (Kaim-Kloock: Bürger [Anm. 5], S. 175).

III

In den Vertonungen schlägt sich nun auch eine Interpretationsgeschichte nieder, und zwar eben eine solche in den Künsten, die noch den weiteren Vorteil einer Wechselwirkung in sich birgt: So, wie die Dichtung die Musik zur die Ballade auslegenden Stellungnahme herausfordert, also in der Musik etwas über die zugrunde liegende Dichtung erfahrbar wird, so lässt sich umgekehrt auch in der Dichtung rückwirkend etwas über die Musik erfahren: die Dichtung interpretiert auch die Musik, da diese ja in einem konkreten Bezug zur Ballade steht. Gerade unter dieser Voraussetzung wird es interessant, einen Blick auf die musikalischen Interpretationen der *Lenore* zu werfen, der besonders deshalb ertragreich sein könnte, weil alleine schon durch den bewusst von Bürger offen und gar paradox gehaltenen Schluss sich eine Vielzahl von divergierenden Auslegungen der Ballade im Bereich der Literaturwissenschaft nachweisen lassen.

Auch im Blick auf Lenores heroische Existenz sind die Vertonungen deshalb besonders wichtig, weil gerade für das Heldentum die mediale Vermittlung bedeutsam ist.³⁷ Exemplarisch belegen dies Goethes (o. g.) Hinweise in *Dichtung und Wahrheit*, wenn er sogar von einer Art Wettbewerb zwischen der von ihm deklamierten *Lenore* und der temperamentvollen Präsentation der Balladenvertonung von und durch Johann André spricht. Und diese Medialisierungen als Wirkungssteigerung der Helden (Heldinnen) gilt sogar noch im Blick auf die höchst verbreiteten, indessen schlichten Strophenliedvertonungen, denn, so wenig diese für eine angemessene Interpretation herangezogen werden können, so bedeutsam werden sie gerade durch ihre höchst erfolgreich genutzte Sangbarkeit der vertonten Ballade in deren Entstehungszeit. Dies ist zumindest auch ein Aspekt, den Bürger selbst in seinen Briefen, die Strophenliedform für *Lenore* fordernd, hervorhebt:

Noch eins! Ich gebe mir Mühe, das Stück [d. i. *Lenore*] zur Composition zu dichten. Es sollte meine größte Belohnung seyn, wenn es recht balladenmäßig und simpel componirt, und dann wieder in den Spinnstuben gesungen werden könnte. Ich wollte ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Componisten mit der Stimme angeben!³⁸

Die Bedeutung des Medialen für die Wirkung der Heldengestalt Lenore muss zwar stets in den weiteren Erwägungen zur Interpretation von Kunst durch Kunst im Felde der *Lenore*-Vertonungen gegenwärtig bleiben, doch für die Betrachtungen sind natürlich diejenigen Vertonungen besonders interessant, in denen die beiden beteiligten Künste eine Gleichrangigkeit erreichen, die musikalische Emanzipation also derartig vorangeschritten ist, dass diese Kunst mit ihren eigenen Möglichkeiten die Ballade auslegt und dabei im besten Falle sogar neue Lesarten offenlegt – und natürlich umgekehrt. Gerade hierin liegt ja der besondere Reiz der Begegnung zwi-

³⁷ Vgl. dazu die aufschlussreichen Erwägungen zum Sonderforschungsbereich, in: Von den Hoff u. a.: Helden (Anm. 1), bes. S. 11–12.

³⁸ Bürger am 10. Mai 1773 an Boie, in: Strodtmann (Hg.): Briefe (Anm. 13), S. 114–115.

schen Dichtung und Musik, nämlich in der wechselwirkenden, schöpferischen Interpretation einer Kunst durch eine andere, im Aufdecken von Verstehensmöglichkeiten also, die durchaus über die Intentionen des jeweiligen Dichters und Komponisten hinausgehen können. Diese Brennpunkte des Überschneidens, die dabei entstehenden Spannungen zeugen für das Leben wie die Offenheit der beteiligten Dichtung wie Musik. Und wenn dabei die Absichten der Dichter oder der Komponisten missachtet werden, ist dies für eine seriöse Auslegung nicht wichtig, denn sobald ein Schöpfer ein Werk aus seiner Hand gegeben hat, besitzt er keine größere Verfügungskraft mehr darüber als jeder ernsthafte Interpret.

IV

Insgesamt muss man natürlich die Vertonungen je nach ästhetischer Intention und Gattung differenziert sehen. Zudem kommt es bei Vertonungen dann zu einer spezifischen Problematik, wenn es sich beim vorausliegenden dichterischen Text um eine Ballade handelt, eben jenes „Ur-Ei“ der Dichtung, das Lyrisches, Dramatisches und Episches gleichermaßen umfasst. Beethoven etwa hat keine einzige Ballade aus diesen in der Gattung liegenden Gründen vertonen können, weil seine Lieder eher stets eine Grundstimmung und eine das ganze Lied tragende Emotionslage charakterisieren. Der einzige Vertonungsversuch einer Ballade aus der Hand Beethovens ist selbst über viele Jahre und insgesamt vier Versuchen gescheitert: Goethes „Heidenröslein“ – ein ungemein interessantes, auch die Gattung selbst erhellendes Gesamt-Fragment, dessen einzelne Teile eine je andere, selbst in der kurzen Goethe-Ballade gegenwärtige Stimmungslage aufgreifen – die aber aus der Sicht der Liedästhetik Beethovens nicht schlüssig zur Einheit gefügt werden können.³⁹ Dies ist zugleich ein schönes Beispiel dafür, wie die Dichtung wiederum die Musik interpretiert, denn die Gründe für Beethovens Kapitulation liegen in der Gattung Ballade selbst.

Wie problematisch sich eine Vertonung der *Lenore* mit ihren 32 Strophen darstellt, liegt auf der Hand – oder besser gesagt: eine in der Entstehungszeit der Dichtung entstandene und damals ästhetisch vertraute und übliche Strophenliedvertonung ist eigentlich – da kann Bürger so viel „Spinnstuben“-Sängerinnen wünschen wie er will – niemals dichtungsangemessen realisierbar, wenn zu 32 Strophen die identische Melodie bei partiell gegensätzlichen Stimmungslagen und Situationen erklingt, also zur konservativ und ruhig mahnenden Mutter dieselbe Musik wie zum heulenden Heiden-Chor am Ende. Und dennoch gibt es einige Strophenliedvertonungen, die sogar im Sinne jener Helden-fördernden Spinnstubenästhetik mediale Verbreitung fanden und Erfolg hatten – dazu gleich mehr.

³⁹ Vgl. dazu Günter Schnitzler: Interpretation von Kunst durch Kunst? Goethes „Heidenröslein“ und Beethovens Vertonungsfragmente, in: Goethe-Jahrbuch 113, 1996, S. 217–232.

Die außerordentliche Länge der *Lenore*-Ballade und der zweifellos in der Auslegung problematische Schluss waren wohl der Grund dafür, dass der bedeutende Balladen-Komponist des 19. Jahrhunderts Carl Loewe (1796–1869), der sich in dessen trotz seiner Wirkungszeit sehr eng an die dichterischen Vorgaben gehalten hat, in seinem gewaltigen Werk (über 600 Lieder, davon der weitaus größte Teil Balladenvertonungen) immer einen Bogen um die doch erste große Ballade *Lenore* gemacht und diese niemals vertont hat.

Aus dieser Perspektive wird dann rasch klar, weshalb, neben den erwähnten Strophenliedvertonungen, ganz früh schon durchkomponierte Vertonungen der *Lenore* zu finden sind, so etwa die von Johann André (insgesamt vier bis fünf durchkomponierte Fassungen), mit der der deklamierende Goethe in gesellschaftlichen Wettstreit trat. Aber auch ‚Übergangslösungen‘ sind zu beobachten, so etwa die von Reichardt, und, auffallend, recht viele Melodramen, aber auch Opern, dramatische Kantate und untextierte musikalische *Lenore*-Auseinandersetzungen.

Nachweisbar und zumeist zugänglich sind folgende *Lenore*-Vertonungen:

Als Strophenlied:

Friedrich Wilhelm Weis, 1776

Johann Philipp Kirnberger, 1780

Georg Wilhelm Gruber, 1780

Georg Friedrich Wolf, 1781

Übergang vom Strophenlied zum durchkomponierten Lied:

Johann Friedrich Reichardt, 1799/1800 (auf die englische Übersetzung von Benjamin Beresford)

Als durchkomponiertes Lied:

Johann André, 1775–1791, vier Fassungen, nach dem Tode 1801 oder 1802

5. Fassung

Maria Theresia von Paradis, 1789

Josef Javurek, 1797

Johann Rudolf Zumsteeg, 1797/1798

Wenzel Johann Tomaschek, 1805/1806

Gottlob Bachmann, nach 1812, Erstdruck 1830

Erkki Salmenhaara: „Liederzyklus für Singstimme und Klavier“, 1964

Als Melodram oder nahe zum Melodram:

Friederich Ludewig Aemilius Kunzen, 1793

Franz Liszt, 1858

Richard Kügele, 1900

Emil Mattiesen, 1910

Als Bühnenwerk:

- Antonin Reicha: „Dramatische Kantate“, 1805/1806
 Carl Eberwein: „Vaterländisches Schauspiel mit Gesang“, 1828
 Anselm Hüttenbrenner: „Oper“, 1835
 George Alexander Macfarren: „Oper“, 1852
 Karl Otto Lies: „Für Solo, gemischten Chor und Orchester“, 1902

Ohne Text:

- August Klughardt: „Sinfonie“, 1872
 Joseph Joachim Raff: „Sinfonie“, 1872
 Henri Duparc: „Symphonische Dichtung“, auch als Ballett, 1875
 Henri Duparc/Camille Saint-Saëns: „Symphonie-Ballade für zwei Klaviere“, 1877

V

Diese (etwa) 25 *Lenore*-Vertonungen⁴⁰ entwerfen implizit auch eine Art Entwicklungsgeschichte im Felde der Ästhetik der verschränkten Künste Dichtung und Musik. Die noch partiell bis ins 19. Jahrhundert wirksame Grundüberzeugung der beiden Berliner Liederschulen, dass die Musik im Bezug zur sie vertonenden Dichtung eine dienende Rolle einzunehmen habe, schlägt sich natürlich in der bevorzugten Strophenliedform während der Entstehungszeit der *Lenore* nieder. Musik tritt im Prinzip noch bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts als *ancilla* der Dichtung dann auf, wenn sie Lyrik vertont – natürlich mit den großen Ausnahmen eines Schubert, Beethoven und dann etwas später Schumann, ja sogar partiell schon vorher Mozart – bei denen alle die dienende Funktion der Musik durch deren unerhörte Emanzipation zur Gleichrangigkeit der beiden Medien führte. Merkwürdig scheint angesichts dieser doch sehr begrüßenswerten innermedialen Bezüglichkeit, die zu jenen wichtigen wechselwirkenden Interpretationen von Kunst durch Kunst führte, dass zuweilen sogar noch heute diese bedeutsamen freieren Vertonungen als frevelhaft angesehen werden und etwa Johann Abraham Peter Schulz, ein Vertreter der 2. Berliner Liederschule, als Kronzeuge berufen wird, um etwa die ‚dichtungsferne‘ Haltung eines Antonin Reicha zu geißeln: „Auf den Gipfel kam das dichtungsferne Verfahren durch den Tschechen Antonin Reicha in Wien, dessen ‚dramatische Kantate‘ *Lenore* (1805) überhaupt keinen Erzähler mehr kennt, den Text nur als Vorlage für ‚malende‘ Musik nimmt [...]“. Von diesen Kompositionen – und er nimmt selbst Andrés durchkomponiertes Werk (1775!!) dabei in diese Liste auf – gilt doch sämtlich, daß sie den „Endzweck des Liedercomponisten“, „gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen“ (Johann Abraham Peter Schulz) gerade *nicht* erfüllen, Form und Struktur des Textes mißsach-

⁴⁰ Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass es neben den angeführten noch weitere Vertonungen der *Lenore*, gleich welcher Gattung und Entstehungszeit, gibt.

ten und ihn lediglich als Anlaß zum Musizieren nehmen. Das Gedicht wird gewissermaßen von der Musik überschwemmt und läuft Gefahr, in ihr unterzugehen.⁴¹ Nach Liedern etwa von Schubert oder Schumann darf man natürlich unter diesen kuriosen ästhetischen Voraussetzungen gar nicht erst fragen.

Die vier genannten Strophenlieder erfüllen die Forderung von Schulz, dass die Vertonung das Gedicht besser verstehen lassen soll. Schaut man sich aber die Kompositionen genauer an, dann wird nicht nur die Absurdität deutlich, dass auf unterschiedlichste Stimmungslagen in den 32 Strophen der *Lenore* stets 32mal dieselbe Melodie erklingt, sondern es deutet sich eine Gefahr gerade dann an, wenn eine eingängige Melodie, die für die von Bürger gewünschten Spinnstuben geeignet ist, sich geradezu als ‚Ohrwurm‘ darstellen sollte – dann käme es zu einer ganz anderen Auseinandersetzung, die Schulz ganz gewiss nicht im Sinn haben konnte: dass nämlich die eingängige Musik als das ästhetisch stärkere Medium den Text vergessen lassen würde – so wie bei manchen Kirchenliedern die Musik bekannt, die Texte aber vergessen sind oder bei Brecht, der wütend am Fenster des Schiffbauerdamms auf der Straße seinen Mackie Messer-Song gepfiffen hörte, ohne dass einer den Text sang. Nun, von den vier überlieferten *Lenore*-Strophenliedern hat keines die Ohrwurm-Dimension des Weill-Songs. Offensichtlich waren diese Lieder auch in ihrer Entstehungszeit nicht populär, jedenfalls gilt dies für die Strophenliedvertonungen von Kirnberger,⁴² der übrigens der Lehrer von Johann Abraham Peter Schulz war,⁴³ sicherlich auch für Grubers in düsterem d-Moll⁴⁴ geschriebene Melodie und auch für die zweigeteilte, im $\frac{6}{8}$ -Takt (wie Weis) geschriebene Melodie von Wolf. Eine Ausnahme stellt vielleicht das Lied des Arztes, Biologen und Komponisten Weis dar, der dem Göttinger Dichterkreis sehr nahestand und viele der Bürgerschen Gedichte vertont hat und vom Autor außerordentlich geschätzt wurde. Zwar ist die im $\frac{6}{8}$ -Takt geschriebene Melodie von Weis überschrieben mit „Romantisch; mit Ausdruck; nicht zu geschwind“,⁴⁵ lässt also einigen Stimmungsschwankungen Raum, letztlich aber ist und bleibt sie unzureichend, ist allzu schlicht, ihr Beginn wird wiederholt, sequenziert, leicht umgebildet und hat mit ihrem Zug zum Lyrischen auch nicht in

⁴¹ Klaus Damert: Rufmord klassisch. Gottfried August Bürger. Volksdichter und radikaler Demokrat, Münster 2012, S. 40. Dies ist keineswegs eine nur kuriose neuere Einzelansicht, sondern wird etwa auch in der eigentlich aufschlussreichen Studie von Günter Hartung: Bürgers *Lenore* in der Vertonung J. F. Reichardts, in: <http://www.gottfried-august-buerger-molmerswende.de/Reichardts%20Lenore-Vertonung.pdf>, 2004, S. 8 deutlich. Stets beziehen sich diese weit überholten Einschätzungen auf die Vorrede von Schulz zu dessen *Lieder im Volkston* (zuerst Berlin 1782).

⁴² Johann Philipp Kirnberger: Gesänge am Klavier, Berlin/Leipzig 1780, S. 18–19.

⁴³ Hübsch ist die Bemerkung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (AMZ), Leipzig, October 1813, Sp. 675, über Kirnbergers *Lenore*-Vertonung, sie sei „so ganz allgemein und nichts sagend, dass man auch den Leichenzettel, in gleiches Metrum gebracht, darnach absingen könnte“.

⁴⁴ Georg Wilhelm Gruber: Des Herrn Gottfried August Bürgers Gedichte für das Klavier und die Singstimme, gesetzt. Nürnberg 1780, S. 24–25.

⁴⁵ Friedrich Wilhelm Weis: Lieder mit Melodien, Lübeck 1776, S. 8–9, hier S. 8.

sich die Kraft für die dringend notwendigen dramatischen Aufgipfelungen. Aber immerhin könnte der geschätzte und für seine Bürger-Vertonungen bekannte Weis durchaus eine medial gestützte Wirkung gehabt haben, was ja für die *heroische* Lenore bedeutsam wäre.

Im Blick auf die unbefriedigenden Strophenliedvertonungen, die mit Ausnahme der ohne jede Emotionsverdichtung komponierten Fassung von Kirnberger einen düsteren Grundton tragen, ist es natürlich verständlich, gut und naheliegend, dass der immer noch weit unterschätzte Johann Friedrich Reichardt trotz seiner Zugehörigkeit zur 2. Berliner Liedertafel *Lenore* nicht mehr mit einer 32mal zu wiederholenden Melodie vertonte, sondern sich der Dichtung musikalisch differenzierter zuwendete, indem er den 32 Strophen vier Melodien zuordnet; dabei teilt er die Ballade, durchaus nachvollziehbar, ein in Str. 1–3, 4–12, 13–24 und 25–32; jedem Teil ordnet er eine andere Melodie zu, und zwar im ersten Teil eher lichtes, episches Dur, ab Strophe 4 sodann im Moll der gleichen Stufe, folgend in Teil drei wieder in Dur, indessen durch Moll-Einwürfe verdunkelt, schließlich verdüstert er den Endteil durch eine die Paradoxie und Uneindeutigkeit des Balladenfinales ‚reproduzierende‘ „unheimliche Halbton-Figur“. ⁴⁶ Bei Reichardt, der Bürger's Werk sehr gut kannte, ⁴⁷ unterhalten diese vier Melodien eine musikalische Verwandtschaft zueinander, wodurch zumindest ein gewisser Einheitsgedanke deutlich wird. Der Komponist strebt mit diesem variierten Strophenlied, so vielschichtig sich dies gegenüber den klassischen Strophenliedern eines Johann Weis ausnimmt, eine differenziertere Bezugnahme auf den dichterischen Text an – aber: Trotz der sicherlich erkennbar angestrebten Intensität und des Ausdrucks in dieser Vertonung Reichardts, bleibt für ihn die Hauptabsicht bestehen, „das klanglich verdeutlichende An-tönen der aus den Gedichtstrophen sprechenden Empfindungen und Gestimmtheiten“ ⁴⁸ zu vergegenwärtigen; trotz dieser Weiterentwicklung der 2. Berliner Schule bleibt die Musik immer noch die *ancilla* des Textes. Auch wenn Reichardt im Lied eine Vereinigung von Gedicht und besonders der Melodie anstrebt, so will er sich immer noch der Dichtung anschließen und diese authentisch auslegen – wobei nicht die Frage danach gestellt wird, was denn eine authentische Auslegung ist und wie – bei großer Dichtung übliche – Offenheiten und gar Paradoxien wie im *Lenore*-Text musikalisch realisiert werden sollen. Eine solche Vereinfachung von Dichtung kann ja nicht die Basis einer überzeugenden Ästhetik sein, und auch eine noch so angestrebte und partiell durchaus erreichte elementare und beseelte Melodik kann dies nicht, selbst wenn sie sich bei Reichardt vom begleitenden Klavier,

⁴⁶ Hartung: Vertonung Reichardt (Anm. 41), S. 9.

⁴⁷ Immerhin hat er seiner *Macbeth*-Vertonung die von Schiller gehasste Übersetzung Bürger's zugrunde gelegt und zudem auch noch andere Bürger-Texte vertont; vgl. Ursula Kramer: Reichardt und Shakespeare: Versuch einer Annäherung, in: Walter Salmen (Hg.): Johann Friedrich Reichardt und die Literatur, Hildesheim 2003. S. 197–215, hier S. 203.

⁴⁸ Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt. Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit, Hildesheim ²2002, S. 298.

das sich ab etwa 1795 zumindest zum Stimmungsträger emanzipiert, unterstützen lässt.⁴⁹

Dass Reichardt, der übrigens merkwürdigerweise sein Lied auf die (gute) englische Übersetzung von Benjamin Beresford (1799/1800) komponierte, mit diesem variierten Strophenlied einerseits mit Blick auf die Berliner Liederschule und auch Goethe eine geradezu als revolutionär zu sehende Vertonung vorlegte (so sahen es auch viele Zeitgenossen), so sehr liegt in diesem Werk andererseits auch ein gewisser Anachronismus, denn im Blick auf die durchkomponierte Fassung von Johann André aus dem Jahre 1775 wirkt Reichardt formal eher rückschrittlich.

Jedenfalls aber muss man den doch differenziert gestaltenden Reichardt zu den Interpreten zählen, die gerade am Ende der vertonten Ballade das Düstere, Zwielfichtige, Tragische und auch das Scheitern der sich gegen Gott auflehrenden und auf die Seligkeit verzichtenden Lenore, das Heroische der Gestalt fördernd, in den Mittelpunkt stellt.

Im Grunde wird es erst, zumindest partiell, mit Reichardt möglich, eine musikalische Lesart der vorausliegenden Ballade zu erschließen, hier eben jenes zwielfichtig-resignativ Tragische, das mit einem angenommenen Tode der der jenseitigen Gnade entsagenden Lenore das Lied beschließt und damit die Voraussetzung für das Heldentum der Gestalt in diesem intermedialen Felde schafft und hinsichtlich der Wirkung begünstigt.

Genauer lässt sich natürlich erst in der durchkomponierten Vertonungsversion, verbunden mit einer medialen Emanzipation der aus dem rein dienenden Verhältnis entwachsenden Musik, erschließen, welche Lesart der Komponist verfolgt. Gerade bei der *Lenore* ist dies unter der Voraussetzung eines derart vielschichtig und vielfältig interpretierbaren Textes besonders interessant. Wie intensiv die Komponisten darum gerungen haben, eine ihnen selbst genügende musikalische Auslegung dieser Ballade vorzulegen, zeigt schon die früheste durchkomponierte Ballade überhaupt: die des von Goethe als engagiert geschilderten Johann André von 1775, und genau dieser André schafft in ständigem Feilen und Modifizieren bis 1791 insgesamt vier durchkomponierte Fassungen, die sich partiell erheblich voneinander unterscheiden und eine fortwährende Verstärkung des musikalischen Einsatzes erkennen lassen. Nach Andrés Tod 1799 erschien dann noch 1801/1802 eine fünfte Fassung, die, wie schon die vierte Fassung, deutlich macht, dass die musikalische Ausweitung auch eine Orchesterfassung einschließt.⁵⁰ Übrigens hat auch, dieses Ringen um *Lenore* bestätigend, Tomaschek neun Jahre vor der Veröffentlichung seiner *Lenore* 1805 an dem Werk gearbeitet.

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 312–313.

⁵⁰ Vgl. dazu die von Dietrich Manicke vorzüglich edierte, kommentierte und quellenbewertende Ausgabe, ders.: *Balladen von Gottfried August Bürger in Musik gesetzt von André, Kunzen, Zumsteeg, Tomaschek und Reichardt*, 2 Bde., Mainz 1970. Dort ist die 2. und 4. Fassung Andrés mit kritischem Bericht abgedruckt, S. 18–81 und S. 255–256.

VI

Man kann hier natürlich nicht alle 25 Vertonungen analysieren, aber im Blick auf die verfolgte Frage nach der Phänomenologie des Helden, der Heldin genügt auch ein Blick auf das jeweilige Ende der Komposition um festzustellen, welche Wege der Komponist mit seiner Lesart des Textes gegangen ist und in schöpferischer Weise die dichterische Vorlage in die Musik transformiert hat. Wird musikalisch das Scheitern der Lenore verdichtet, dann ist damit zumindest die Voraussetzung erfüllt, sie zur Heldin werden zu lassen: Wenn Lenore erst dann und dadurch zur Heldin wird, dass ihre Nachwirkungen für sie heroisierende Folgen haben, sie selbst aber zu Lebzeiten mit ihren Wünschen und ihrer erst später als heldenhaft gesehenen Oppositionshaltung gegen die Macht der Gesellschaft, des Staates und der Kirche scheitert, dann wird dieser nach Herder unmenschliche Schluss unweigerlich musikalisch in düsterstem Moll, entweder in dramatischer Vernichtung oder aber resignativer Vergeblichkeit enden – damit wäre dann zumindest eine wesentliche Bedingung für das Heroische der Existenz Lenores erfüllt. Aber, man wird sehen, dass es auch in der Musik, nicht nur in der Literaturwissenschaft, andere Lesarten gibt, durch die gleichsam ein Heroismus-Verbot für Lenore ausgesprochen wird.

Bei einer ganz kurzen Betrachtung der Vertonungen Andrés muss man indessen noch andere Aspekte der Lesartenbewertung ins Feld führen, denn, obwohl sich bereits durch die vier (fünf) Fassungen ein Interpretationswille des Komponisten in diesem von Anfang an durchkomponierten Werk erkennen lässt, so wird die Emanzipationsstufe der Musik, wie etwa von Schubert, Beethoven und Schumann generell oder von Franz Liszt bei seiner *Lenore* speziell, noch keineswegs erreicht. Dies sieht man z. B. sehr gut an dem fehlenden gestaltenden Einsatz der musikalischen Gestik, die bei André – ganz anders als bei Liszt – durchgehend der sprachlichen Gestik folgt. Das Ende der Andréschen Vertonungen entwirft im Prinzip einen Kreis, denn das auch beginnende g-Moll beschließt die Vertonung, die düster, hoffnungslos endet. Dazwischen liegt zwar ein häufiger Tonarten- und Tempowechsel, doch wird dies immer direkt aus dem Geschehen im Text erschließbar, offenbart sich also im Grunde nur als ästhetische Verdopplung. Interessant indessen, das den Heroismus fördernde Scheitern vertiefend, ist die musikalische Gestaltung des Parts von Lenores Mutter, die ja für die bestehende staatliche und kirchliche Ordnung als Gegenpart zur aufbegehrenden Tochter steht. Vom musikalischen Material her singt die Mutter tradiertes, Kirchenliedanklänge einbindend und musikalisch gefestigter, sowie bedeutend reichhaltiger als die opponierende, musikalisch karg auf sich selbst gestellte Heldin Lenore, die, wie angedeutet, erkennbar scheitert, wenn die Widergänger-Welt mit ihren heulenden Geistern, also das „unmenschlich“ Heidnische (ab Takt 931),⁵¹ das Ende der Lenore anzeigt und be-

⁵¹ Ebd., Bd. 1, S. 45.

stimmt.⁵² Für Lindner zeigt dies in dieser Komposition sogar etwas Gotteslästerliches an, denn das theologisierende Schlussgeheul der Geister wird mit deren Tanzfiguren vertont, die auch das instrumentale Ende gestalten.⁵³ Jedenfalls wird Lenore in dieser Vertonung in der siegreichen Welt des Antichristlichen nicht vergeben und sie ebnet sich gerade dadurch den Weg zur Heldin.

Die beiden durchkomponierten Vertonungen der *Lenore* von Josef Javurek (1797) und dem in der Entstehungszeit durchaus populären Gottlob Bachmann (Erstdruck 1830, entstanden aber kurz nach 1812) müssen in der hier verfolgten Perspektive nicht unbedingt genauer betrachtet werden, denn sie lehnen sich in ihren musikalischen Transformationen genau der Linie von André an: Javurek, vielleicht etwas dramatischer zugespitzt als sein Vorläufer, bevorzugt jenen als Lesart in der Ballade liegenden, das Heldenhafte der Lenore begünstigenden düsteren Ausgang und bewegt sich insgesamt sehr eng an der Grenze purer Textverdeutlichung im Sinne einer ästhetischen Verdopplung. Das Lied wird beschlossen mit dem musikalischen Geistertanz, endet also mit dem Sieg des heidnisch Ungebärdigen, mit einer auf Ewigkeit verdamnten, von Gott verlassenen Lenore. Durchaus vergleichbar, gar ähnlich gestaltet Bachmann das tragische Ende, wenn er vor den beschließenden dunklen Klavierakkorden den heulenden Geisterchor geschickt mit Chromatismen intensiv verdüstert. Interessant überdies und die durchaus nachhaltige Wirkung Johann Andrés belegend, ist die auffällige Plagiathaltung von Javurek und Bachmann, die manche Wendungen und ganze Melodien von André übernommen haben.⁵⁴

Interessanter ist die Vertonung der *Lenore* aus der Hand der damals ungemein berühmten blinden Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis, und zwar nicht, weil sie eine grundsätzlich andere Auslegung der Vorlage verfolgt, sondern weil sie, eher unspektakulär, sehr durchdacht, intensiv und partiell sich mit einer selbstbewussten Autonomie gegenüber dem Text präsentierenden Musik vorstellt. Insgesamt verwendet die Komponistin neun unterschiedliche Motive in ihren Charakterisierungen von Personen und Situationen, wechselt häufig die Tonarten und bietet damit eine vielschichtige mediale Transposition, die sich natürlich immer noch eng an den Text anlehnt, aber dennoch bereits einige aus dem Medium der Musik selbst gewonnene Wirkungen zu erzielen vermag. Ab der vorletzten Strophe verwendet sie ein dunkles f-Moll, in dem dann auch das Lied resignierend mit klassischer Tonart-Tonika endet. Es ist eher ein ruhiges, nicht dramatisch erschütterndes Ende wie etwa bei André, sondern man wird ein

⁵² Vgl. dazu die zwar alte, aber immer noch aufschlussreiche Dissertation von Peter Graf: *G. A. Bürgers Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen*, Diss. Bonn 1928, S. 127; erhellend auch der Hinweis auf die anregende Kritik der 2. Fassung von Schubart, die André aufgriff und vielfältig nutzte.

⁵³ Vgl. Ernst Otto Lindner: *Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert*, Leipzig 1871, S. 139.

⁵⁴ Vgl. zu diesen beiden Vertonungen Graf: *Bürgers Romanzen* (Anm. 52), S. 146–148 und S. 179.

Scheitern der Lenore gewahrt, dem zugleich etwas bedauernd Resignatives eingeschrieben ist. Für Lenore wird damit auch hier die Möglichkeit eröffnet, zur Heldin zu werden, aber ihr ruhiger Abgang lässt kein wirklich großes Scheitern und keine Verzweiflung erkennen.

Merkwürdig bleibt indessen, dass auf diese beachtliche Vertonung kaum jemand reagiert zu haben scheint.⁵⁵ Diese einzige erhaltene Balladenvertonung einer deutschen Textvorlage aus der Hand von Marie Paradis hätte eigentlich auch noch Bürger selbst registrieren können, denn das Werk ist vier Jahre vor Bürgers Tod 1789 erschienen. Zudem gab es auch Kontakte zwischen Bürger und Paradis; so schreibt die Künstlerin, dessen *Lenore* sehr lobend, an den Autor, und dieser hat ihr immerhin einen Vierzeiler gewidmet *An die blinde Virtuosin Mademoiselle Paradis*.⁵⁶

Auch Hartung erwähnt die Vertonung von Paradis nicht, aber ins Feld der von ihm verurteilten dichtungsfernen Verfahren, die in Reichas Kantate angeblich einen Höhepunkt finden, ordnet er auch die beiden durchkomponierten Balladen von Zumsteeg und Tomaschek ein, d. h. es sind wahrscheinlich interessante Vertonungen mit einem höheren Anspruch an die musikalische Gestaltung und nicht mehr nur solche, die als ästhetische Verdopplung den Text illustrieren, den Liedtext allgemein bekannt machen wollen.⁵⁷ In der Tat sind wohl diese beiden Werke solche, die am deutlichsten in die Zukunft einer emanzipierten Musik weisen, die in ein wechselwirkendes Verhältnis mit dem zugrundeliegenden Text zu treten vermag. Für die hier verfolgte Frage nach dem Heldentum der Lenore ist ein kurzer Blick auf Zumsteegs Werk ausreichend, während aus einem bestimmten, später erläuterten Grund Tomascheks Werk zusammen mit dem Melodram von Liszt betrachtet werden soll.

Zwar geht auch Zumsteeg nicht wirklich über die Textgrundlage, diese musikalisch eigenständig interpretierend, hinaus, doch wird ihm bereits vom kritischen Schubart und auch vom Balladen-erfahrenen Loewe höchstes Lob zuteil, besonders wegen der vollkommenen Treue, mit der die Melodien dem Gedicht folgen.⁵⁸ Aber Zumsteeg geht an den Text ungemein durchdacht und differenziert heran, indem er etwa weit mehr Möglichkeiten der Musik auslotet als etwa André. Als Beispiel mag der Hinweis auf den meisterlich fugierten Choral ab Takt 587 genügen. Insgesamt gewinnt auch das Klavier an Bedeutung, und zwar nicht nur im naheliegenden onomatopoetischen Bereich, sondern besonders in den gestalten-

⁵⁵ Die Komposition ist 2012 nachgedruckt worden: Maria Theresia von Paradis: Leonore. Ballade für Sopran und Klavier, hg. von Hidemi Matsushita, Fayetteville 2012. (Paradis war übrigens nicht adelig, und „Leonore“ steht wirklich dort). In der ansonsten sehr umfassenden Dissertation von Peter Graf taucht dieses Werk überhaupt nicht auf, Lindner nennt nur die Existenz der „Composition“ der „blinden Marie Paradis“ [sic!], Lindner: Geschichte des deutschen Liedes (Anm. 53), S. 140.

⁵⁶ Bürger: Sämtliche Werke (Anm. 5), Bd. 1, S. 218.

⁵⁷ Vgl. Hartung: Vertonung Reichardt (Anm. 41), S. 8.

⁵⁸ Vgl. dazu Graf: Bürgers Romanzen (Anm. 52), S. 198–199 und S. 202.

den Zwischenspielen. Der Blick auf den Schluss dieses Liedes bestätigt, dass Zumsteeg ganz auf der bisher von allen hier genannten Komponisten verfolgten Auslegungsdimension liegt, wenn er seine Komposition ohne Klaviernachspiel in einem düsteren, indessen schlicht ausgestalteten c-Moll enden lässt. Zwar findet man hier, wie bei Paradis, wiederum keine heulenden heidnischen Geister, die das Unheil für Lenore deutlich werden lassen, aber das tragisch-resignative Ende einer gegen Staat und Kirche Aufbegehrenden erfüllt die Bedingung des Scheiterns von einer ohne göttliche Gnade und Vergebung sterbenden Lenore und damit die Möglichkeit, Nachwirkungen zu erzielen und zur Heldin aufzusteigen.

Auffallend, aber leicht erklärbar ist die relativ große Zahl von *Lenore*-Vertonungen in der Form des Melodrams. Bürger selbst hat dafür – bisher im Gang der Betrachtungen verschwiegen – den entscheidenden Hinweis gegeben, den auch Goethe in *Dichtung und Wahrheit* deutlich macht, ohne indessen Bürgers Äußerung ins Gedächtnis zu rufen. Einerseits hielt es der *Lenore*-Autor für höchst wünschenswert, dass seine Ballade in der Spinnstube mit eingängig einfacher Melodie gesungen würde, andererseits aber deutet er selbst auf die ungeheuer große Bedeutung der Deklamation hin, die sprachliche Vergegenwärtigung des Textes, die ihm die Hälfte der Bedeutung der Ballade ausmacht. Am 12. August 1773 schreibt Bürger an Boie:

Ich schick es [d. i. Ballade *Lenore*] aber hier noch nicht mit, sondern bring es binnen 8 Tagen selbst. Denn keiner von Euch allen, er declamire so gut er will, kann Lenore auf's erstmal in ihrem Geist declamiren; und Declamation macht die Halbschied [d. i. die Hälfte] von dem Stück aus. Daher sollt Ihr von mir selbst das erstmal in aller seiner Gräßlichkeit vernehmen.⁵⁹

Goethe hat ja selbst in *Dichtung und Wahrheit* über seine Deklamation der *Lenore* berichtet, und er selbst hat präzise den Unterschied zur Rezitation 1805 in seinen *Regeln für Schauspieler* formuliert: Bei der Deklamation als einer

gesteigerten Rezitation [...] muß ich meinen angeborenen Charakter verlassen, mein Naturell verleugnen und mich ganz in die Lage und Stimmung desjenigen versetzen, dessen Rolle ich declamiere. Die Worte, welche ich ausspreche, müssen mit Energie und dem lebendigsten Ausdruck hervorgebracht werden, so daß ich jede leidenschaftliche Regung als wirklich gegenwärtig mit zu empfinden scheine.⁶⁰

Diese von Bürger selbst betonte, in der Deklamation der *Lenore* unabdingbare „Gräßlichkeit“ steht natürlich jener Spinnstubenmelodie diametral entgegen. Wenn es überhaupt eine Gattung gibt, die beides zu verbinden in der Lage sein

⁵⁹ Bürger an Boie am 12. August 1773, in: Strodtmann (Hg.): Briefe (Anm. 13), S. 131–132.

⁶⁰ Johann Wolfgang Goethe: Regeln für Schauspieler, in: ders.: Gedenkausgabe (Anm. 4), Bd. 14, S. 72–90, hier S. 76. Es scheint indessen gegenwärtig so, dass kaum noch im von Bürger und Goethe vertretenen Sinne „deklamiert“ wird. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war dies noch anders, wie Tondokumente etwa von Hofmannsthal und Moissi belegen. Vielleicht war der großartige, leider 2002 verstorbenen Gert Westphal der letzte Deklamator, der Goethes Distinktion gerecht wurde. Vgl. zur Deklamationsproblematik Mathias Mayer/Marco Holubarsch (Hg.): Alexander Moissi. Ein Schauspieler als Schnittfläche der Klassischen Moderne, Würzburg 2018.

könnte, dann ist dies natürlich das indessen umstrittene und durchaus angefeindete Melodram.⁶¹

Kein Wunder also, dass nicht nur viele der genannten durchkomponierten Liedvertonungen häufig rezitativische, sich dem Deklamatorischen öffnende Teile in sich enthalten, sondern bereits 1793⁶² der Däne Friederich Ludewig Aemilius Kunzen eine Vertonung unter dem Titel *Lenore, ein musikalisches Gemälde* vorgelegt hat, die sich ganz nah am Melodram bewegt und von den Zeitgenossen als der zugrundeliegenden Ballade sehr angemessen gelobt wird.⁶³ Kunzen vertont als Gesang nur die Dialoge und die in der Ballade zudem gesprochenen Passagen; deklamiert zur Musik und auch ohne begleitende Musik werden alle anderen Teile der Ballade – anders gesagt: deklamiert werden alle Passagen, die in der Ballade nicht direkt gesprochen werden. Kunzen schafft eine durchaus bedachte musikalische Textauslegung auch in den gesprochenen Textteilen, die partiell unter dem Klavierpart gedruckt sind, d. h. es gibt auch dann eine präzise Zuordnung zwischen Text und Musik, wenn gar nicht gesungen wird. Kunzen setzt in diesen melodramatischen Teilen charakterisierende Möglichkeiten der Musik ein, neben den üblichen Tempo- und Dynamikwandlungen, häufig Tonartenwechsel – so etwa ein Wandel von g-Moll in Takt 111 nach a-Moll in Takt 124. Die gesungenen Teile sind wiederum zumeist streng strophisch komponiert, so besonders deutlich der gesungene Dialog Mutter-Lenore. Kunzen greift hier, deutlich illustrierend und eigentlich ästhetisch verdoppelnd, auf kirchenliedartige Melodien dann zurück, wenn die Mutter die Gebote Gottes und die Regeln der Kirche der opponierenden Tochter entgegenstellt. Zwar kommt das Ende der Komposition eher schlicht daher, aber es wird völlig klar, dass Lenore keine Vergebung, keine Gnade, keine Erlösung erwarten kann: Die heidnischen Geister heulen zwar nur ostinat in Vierteln, auf einem Ton, dem „cis“, und das kurze Klaviernachspiel endet resignierend und düster in cis-Moll. Wenn das Scheitern eine Bedingung der Möglichkeit des Heroischen ist, dann wird sie hier ohne Zweifel erfüllt – und dies in einer Vertonung, die aufgrund ihres melodramatischen Charakters durchaus den eigentlich paradoxen Forderungen Bürgers nahe kommt, nämlich singbares Lied und extrovertierte Deklamation zugleich zu sein.

Nach der großartigen Melodram-Fassung der *Lenore* von Franz Liszt (1858), auf die am Ende noch zusammen mit der Vertonung Tomascheks als die beiden bedeutendsten musikalischen *Lenore*-Transformationen, die unter einem Heroismus-Verbot stehen, eingegangen werden wird, sei ein kurzer Blick auf die ande-

⁶¹ Vgl. dazu Günter Schnitzler: Zur Intermedialität zwischen Ballade und Konzertmelodram. Das Beispiel „Lenore“ von Bürger und Liszt, in: *Das Melodram in Geschichte und Aufführungspraxis*. Michaelstein/Augsburg [im Druck].

⁶² Evtl. noch ein Jahr früher. Vgl. Manicke: *Balladen* (Anm. 50), S. 256–257. Partitur dort S. 82–107.

⁶³ Vgl. ebd. S. 257; kritisch hingegen, auf das bloß Illustrierende zielend, Lindner: *Geschichte des deutschen Liedes* (Anm. 53), S. 140.

ren musikalischen *Lenore*-Auseinandersetzungen geworfen, die allerdings die heroische Karriere der Balladengestalt musikalisch befördern.

Richard Kügeles Melodram *Lenore* op. 8 strahlt naturgemäß, dem Entstehungsjahr 1900 angemessen, ein größeres musikalisches Selbstbewusstsein aus als die Vertonungen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, dennoch aber bleibt die Komposition letztlich schlicht; sie illustriert den Text ohne großen Auslegungswillen, befließigt sich einer ästhetischen Verdopplung, besonders markant etwa im Verzicht auf eine der sprachlichen entgegenstehende musikalische Gestik: etwa am Ende der 4. Strophe, wenn Lenore „mit wütiger Gebärde“ „sich hin zur Erde warf“: Bei Kügele illustrieren rechte und linke Hand des Klaviers musikalisch die vielfache sprachliche Abwärtsbewegung⁶⁴ – ganz anders als etwa der differenziert musikalisch interpretierende Liszt. Deutlich herausgearbeitet wird musikalisch die unterschiedliche Haltung von Lenore und ihrer Mutter, aber eben doch nur in einer Art Dichtungsbestätigung und -verstärkung; so bleibt auch das Finale ganz im häufig beschriebenen Horizont des Scheiterns und der ausbleibenden Erlösung Lenores zwar in C-Dur (auf *f* aufbauend), aber das Melodram endet unspektakulär im verhauchend-resignativen Piano. Lenore kann in dieser Präsentation zweifellos in Rückwirkungen nach ihrem Tode zur Heldin heranwachsen.

Dies gilt auch, die hier gewählte Fragestellung weiter verfolgend, für die *Lenore* aus der Hand von Emil Mattiesen. Diese ist als op. 1 Nr. 1 im Rahmen von *Balladen vom Tode* 1910, also zehn Jahre nach der von Kügele, gedruckt vorgelegt worden.⁶⁵ Der Gelegenheitskomponist Mattiesen, der eigentlich eher durch seine Veröffentlichungen über die Parapsychologie bekannt ist, hat als Form nicht das klassische Melodram gewählt, sondern die Grenze zum Lied offengelassen. Dem Sänger sind zwar zuweilen Tonhöhen vorgegeben, doch werden sie charakterisiert etwa durch Hinweise „freier Vortrag“ (Takt 8) oder „halb gesprochen“ (Takt 15).⁶⁶ Insgesamt ist ein sehr geringer Auslegungswille erkennbar; es sind vielmehr zu meist musikalische Verdeutlichungen des textlich Vorgegebenen angestrebt. Wie bei Kügele wird die sich in der 4. Strophe niederwerfende Lenore musikalisch erregt begleitet, aber eben nur das sprachlich Gegenwärtige verstärkend und damit illustrierend in fallender musikalischer Bewegung.⁶⁷ Gegen Ende häufen sich Textwiederholungen aber nicht in variierender und damit sich öffnender musikalischer Begleitung, sondern nur die rezitativische Stimme bekräftigend. Das Werk endet schlicht in *f*-Moll, im Klavier „verhauchend“ im *Pianissimo*. Merkwürdig und aber auch zugleich aufschlussreich ist der Hinweis „parodierend“ zum beendenden Text „Gott sei der Seele gnädig“.⁶⁸ Natürlich kann die parodistisch von

⁶⁴ Richard Kügele: *Lenore*. Ballade von Bürger für Declamation op. 8, Leipzig o. J. [1900], S. 3–17, hier S. 4.

⁶⁵ Emil Mattiesen: *Lenore*. Bürger, in: ders.: *Balladen vom Tode* op. 1, Leipzig o. J. [1910], S. 5–50.

⁶⁶ Ebd., S. 5.

⁶⁷ Ebd., S. 9–10.

⁶⁸ Ebd., S. 50.

einem heulenden Geisterchor vorgebrachte Bitte um Vergebung für Lenore keinen Erfolg haben: Ihr wird keine Gnade zuteil, und damit erfüllt sie auch als musikalisch Verlorene die Voraussetzung zum kommenden Heldenruhm.

Zweifellos gehört die, zudem in einer sehr ansprechenden Aufnahme⁶⁹ vorliegende Reicha-Kantate zu den musikalischen Höhepunkten der *Lenore*-Auseinandersetzungen, auch wenn diese in der anachronistischen Musikästhetik Hartung als „dichtungsfern“ bezeichnet wird.⁷⁰ Dies ist natürlich im Blick auf die notwendig produktive Auseinandersetzung und Wechselwirkung zwischen den beiden gleichrangigen Künsten Dichtung und Musik unsinnig. Antonin Reichas 1805/1806 entstandene *Lenore. Dramatische Kantate nach G.A. Bürger's gleichnamiger Ballade* stützt sich auf den ungekürzten Bürger-Text, billigt indessen dem Chor eine größere Rolle zu, indem dieser Teile der Erzähler-Passagen übernimmt. Diese ausdrucksstarke und intensive Kantate, ganz nahe zur Oper stehend, bietet ariose Sängerpassagen, die lebendig aufgeladen werden durch ständige Wechsel mit Rezitativen, reinen Chorsätzen und auch dramatischen Solo-Orchesterpassagen. Dieses Werk ist auf dem Weg zur medialen Musikemanzipation schon weit vorangekommen – so etwa in der medialen Eigenständigkeit der Erzeugung hochdramatischer, ja ekstatischer Ausbrüche und in der ungemein reichhaltigen Präsentation von Klangvaleurs; dies alles zusammengenommen bezeugt die Berechtigung, die Komposition des Liszt-Lehrers Reicha stilistisch irgendwo zwischen Mozart und Beethoven anzusiedeln. Dies belegt schon die etwa zehnminütige, zweigeteilte Overtüre, deren erster Teil düster, unheilvoll und verhangen ebenso auf das kommende Geschehen vorausweist wie der hochdramatische zweite Teil, dem Passagen aus dem ersten Teil eingeschrieben werden. Auf diese Weise wird die Overtüre, das belegt das Ende der Kantate, zur Quintessenz des ganzen Werkes – wie vergleichbar in Mozarts *Don Giovanni*. Das Ende des Werkes von Reicha ist nicht nur eindeutig auf der Lesartlinie der scheiternden und damit heldenhaften Lenore, sondern die Kantate vergegenwärtigt diese Deutung der Ballade in unvergleichlicher dramatischer Intensität. Und diese wird nicht nur ungemein einfallsreich aufgebaut, sondern sogar mit partiellen Irreführungen des Hörers und Betrachters geschickt und differenziert als Interpretation von Kunst durch Kunst realisiert: Der zweite Teil der vorletzten, 31. Strophe („Geheil! Geheil aus hoher Luft... Rang zwischen Tod und Leben“) wird vom Chor düster, aber durchaus noch verhalten geboten; der anschließende Ketentanz der Geister wird zunächst vom Orchester alleine zur Pantomime des Chores sehr klangfarbenreich, eher ruhig, fast gespenstisch und merkwürdig verführerisch präsentiert. Der Erzähler holt sodann den Text, die ersten vier Verse der letzten Strophe 32, deklamatorisch mit besonderer Betonung des „heulten“ nach, bevor der Chor die letzten vier Zeilen der Ballade, nicht „heulend“, sondern ernst

⁶⁹ Antonin Reicha: *Lenore*. Camilla Nylund, Pavla Vykopalová, Corby Welch, Vladimir Chmelo; Prager Kammerchor, Virtuosi di Praga, Dirigent: Frieder Bernius. ORFEO C 244 031 A (CD).

⁷⁰ Hartung: Vertonung Reichardt (wie Anm. 41), S. 8.

und beschwörend und einer fugenartigen Kirchenmusik verwandt, singt. Das wirkt beinahe noch zuversichtlich, aber dann beschließt ein „Sturm“ des Orchesters mit dem Chor zur letzten Balladenzeile „Gott sei der Seele gnädig“ das Werk. Dabei nun wird die vorangegangene mögliche Zuversicht geradezu atomisiert, wenn das Orchester in höchster Dramatik, Expressivität und einen Kampf verratend, das zuvor vielleicht denkbare gute Ende zerstört. Intensiv verstärkt wird dieser verlorene Kampf durch sehr geschickt eingebaute rhythmische Rückungen. Dann setzt der Chor mit diesem einen letzten Vers beschwörend ruhig ein, aber er wird sobald vom aufgeregten Orchester jäh unterbrochen. Das ausschließlich vom Orchester gebotene höchstdramatische Ende verrät dann nur noch eines: Der von den heidnischen „Geistern“ (ernsthaft oder unernst) hervorgebrachte Wunsch „Gott sei der Seele gnädig“ war vollständig vergebens – Lenore geht ohne jede Vergebung zugrunde und kann nun damit nachfolgend zur Heldin aufsteigen.

Der von Goethe geförderte Carl Eberwein hat nicht nur eine Reihe von dessen Gedichten vertont, sondern 1828 (UA, gedruckt 1829) auch ein dreiaktiges *Vaterländisches Schauspiel mit Gesang Lenore oder Die Vermählung im Grabe* geschrieben. Den Text dazu steuerte auf der Grundlage Bürgers Karl von Holtei bei. Auch Eberweins Komposition fungiert trotz der „offiziellen“ Benennung als „Schauspiel mit Gesang“ aufgrund einer Äußerung von Eberwein selbst in der ganz geringen Werkrezeption als „Melodram“ oder „Bühnenmelodram“.⁷¹ Aufgrund des Titels als *Vermählung im Grabe* kann man annehmen, dass diese Komposition auf dem Wege zur Oper auch das heldenfördernde Ende einer scheiternden Lenore vorstellt.⁷² Sehr viel sicherer kann man in der Gestaltung des Schlusses bei Anselm Hüttenbrenners Oper *Lenore* sein, auch wenn die Partitur nur handschriftlich, und damit partiell schwer lesbar, zugänglich ist. Der Schubert-Freund hat seine melodienreiche, stilistisch recht nah bei Carl Maria von Weber stehende Oper am 22. März 1834 begonnen und am 17. August 1835 beendet – so der handschriftliche Eintrag am Ende der Opernkomposition. Der Schluss macht eindeutig klar, dass hier eine zwar im Prinzip ruhige Lesart mit einem dreifachen piano musikalisch vorgestellt wird, die aber durch häufige sforzati eine schwere innere Unruhe und Ungelöstheit, eben jenes Scheitern der Lenore, erkennen lässt. Sicher erscheint diese Deutung auch in der sich ohne Text präsentierenden *Symphonie-Ballade* (1875) von Henri Duparc, die auch als Ballett geboten wird.⁷³ 1876 hat Camille Saint-Saëns eine Fassung des Werkes für zwei Klaviere⁷⁴ eingerichtet, die, wie die Vorlage, in einem trauernden, verhauchenden Moll endet

⁷¹ Vgl. Wolfgang Antesberger: Die deutschsprachigen Lieder für Pianoforte von Johann Wenzel Tomaschek, Sankt Ottilien o. J. [München 2017], S. 178 und S. 180.

⁷² Die Partitur blieb mir unzugänglich.

⁷³ Auf youtube mehrfach zugänglich. Auf eine Darstellung der 5. Sinfonie von Joachim Raff, von diesem selbst als „Lenore“ bezeichnet, und der gleichnamigen Sinfonie von Antonio Smareglia wird hier verzichtet.

⁷⁴ Partitur ist zugänglich über Source gallica.bnf.fr.

und damit auf den Tod Lenores verweist, die ohne Vergebung und Gnade gestorben ist – damit aber die Bedingung erfüllt, zur Heldin zu werden.

VII

Auf zwei Vertonungen sei am Ende der Betrachtungen verwiesen, die, ganz anders als die bisher vorgestellten Lesarten einer traurig oder auch dramatisch ohne göttliche Sündenstreichung sterbenden Lenore, im Gegensatz dazu eine eben nicht mehr als Heldin geeignete Protagonistin entwerfen, die im Einklang mit den zuvor von ihr angegriffenen Mächten des Staates, der Kirche und damit Gottes in Frieden, Freude und mit göttlicher Vergebung stirbt – eine Lesart, die sich zuweilen durchaus auch in der germanistischen Fachliteratur, etwa bei Albrecht Schöne,⁷⁵ nachweisen lässt.

Goethe hatte Johann Wenzel Tomaschek eine hohe Textsensibilität zugesprochen, und dies meint aus der Munde Goethes auch immer eine Offenheit zum Potentiellen der Dichtung, zu dem also, was nicht nur auf der Ebene des Gesagten, sondern auch des Unausgesprochenen in der Dichtung anwesend ist. Gerade diese Offenheit und die Zuerkennung des Rechts für den Komponisten, seine eigene Textdeutung in die Komposition hineinzulegen, wird in einem Brief deutlich, den Goethe etwa 15 Jahre nach dessen *Lenore*-Vertonung an Tomaschek schreibt, wobei er sich dabei freilich zunächst auf des Komponisten Auseinandersetzung mit seinen eigenen Gedichten bezieht:

Wie sehr ich Ihnen, mein Theuerster, für den Antheil an meinen Liedern danke und für die unermüdet fortgesetzte Behandlung derselben, möcht ich Ihnen mündlich ausdrücken, und zwar aus doppeltem Grunde. Denn ob ich gleich schon viel angenehme Stunden bey dem Vortrag Ihrer Lieder genossen, so bin ich doch seit vielen Jahren überzeugt, daß wohl nur der Tondichter selbst [...] uns wahrhaft und eindringlich mittheil[t], was er in einem Gedicht gefunden, wie er es aufgenommen und was er hineingelegt.

Sodann wünschte mit einfachen, treuen Worten aussprechen zu können, daß ich meinen so mannichfaltigen, unter den verschiedensten Anlässen entstandenen Liedern nur dann eine innere Übereinstimmung und ideelle Ganzheit zuschreiben darf, als der Tonkünstler sie auch in die Einheit seines Gefühls nochmals aufnehmen und, als wären sie ein Ganzes, nach seiner Weise durchführen wollen.

Und dann bittet Goethe Tomaschek, „mich künftighin von Ihren neusten Productionen, wenn sie sich auch nicht gerade auf mich bezögen, einiges erfahren zu lassen.“⁷⁶ Tomaschek gelingt in der Tat mit seiner Vertonung der *Lenore* ein beachtlicher Akt im Felde der Interpretation von Kunst durch Kunst, und dies

⁷⁵ Vgl. Anm. 5.

⁷⁶ Johann Wolfgang Goethe an Wenzel Joseph [sic] Tomaschek, 18. Juli 1820, in: Goethe: Weimarer Ausgabe, 4. Abt., Briefe, Bd. 33, München 1987 [Weimar 1905], S. 121–122. Vgl. zu Goethe und Tomaschek die schöne, gut kommentierte Ausgabe: Wenzel Johann Tomaschek: Gedichte von Goethe für den Gesang, hg. von Ildikó Raimondi in Verbindung mit Hartmut Krones und Herbert Zeman, Münster 2003.

bereits 1805. Zwar ist natürlich noch nicht die Emanzipation des Instrumentalen in der Weite eines Schumann erreicht, aber es ist erkennbar, dass der Komponist im Sinne der ihm von Goethe zugesprochenen Fähigkeiten etwas in den Text hineinlegt und dies nach seiner Weise durchführt, aber wiederum nicht den Text zerstört, sondern in einer produktiven Auslegung das hervorhebt, was potentiell und unausgesprochen in ihm liegt.

Vielleicht ist dies auch eine besondere Frucht der langen Entstehungszeit: Tomaschek hat etwa neun Jahre vor der Veröffentlichung an dieser durchkomponierten Vertonung gearbeitet, der, das bisher Gesagte unterstützend, ein 210 Takte andauerndes, das Selbstbewusstsein dieses Mediums belegendes Klaviervorspiel vorangestellt ist;⁷⁷ dieses beginnt in es-Moll, von Schubart, hier sehr treffend, als Geister-tonart⁷⁸ bezeichnet, wandelt sich zum Es-Dur, das auf das Ende der Komposition vorausgreift, und wählt dann für den Liedeinsatz selbst g-Moll. Tomascheks *Lenore*, der man eindrücklich die von Beethoven geprägte Entstehungszeit anmerkt, ist ungemein reichhaltig gestaltet, raffinierte Effekte werden durch die Integration des Rezitativischen ebenso erzeugt wie durch geschickt eingesetzte Fermaten. Variationen im Metrum, der Einsatz von Marschrhythmen (naheliegender beim Geisterritt) und die Verwendung volkstümlicher tschechischer Melodik (z. B. Takt 637)⁷⁹ sorgen für einen anregenden Farbenreichtum. Die schon im Klaviervorspiel durch die Es-Dur-Tonart hergestellte Bezüglichkeit zum Ende der Komposition wird durch weitere werkzusammenhaltende harmonische Bezüge und Wechselwirkungen schon und alleine im Medium der Musik verstärkt und sorgt für eine innere Geschlossenheit der Komposition, die diese eben nicht der Dichtung entlehnt, sondern mit den Mitteln der Musik erarbeitet, wobei die Musik natürlich auf die Dichtung bezogen bleibt.

Für die hier verfolgte Fragestellung aber ist in erster Linie das Ende der Vertonung mit dem von Tomaschek ausgesprochenen Heroismus-Verbot für Lenore bedeutsam – ein Finale, das wiederum auch erklärende Rückwirkungen auf zunächst merkwürdig anmutende Vertonungsteile ausübt. Schon der heidnische Geisterchor stimmt bei Tomaschek einen eher feierlichen, christlichen Gesang an und das aufgelichtet-helle Es-Dur des Schlusses zeigt mit der geradezu beschwörenden Wiederholung des Verses „Gott sei der Seele gnädig!“ (Takt 811ff.) die Güte Gottes und sein Verzeihen des Vergehens der damit entheroisierten Lenore an. Die Vergebung Gottes steht hier am Ende, Lenore wird vergeben und ihre Tat erscheint als bereute Sünde; ihr Anliegen, eben jenes gegen Staat und Gott gerichtetes Verlangen nach diesseitigem Glücklichein wirkt wie ein verzeihlicher Fehler, von dem sie Abstand genommen hat. Damit wird ihr in dieser Lesart das

⁷⁷ Vgl. zur Vertonung Tomascheks auch die materialreiche Untersuchung von Antesberger: *Lieder für Pianoforte* (Anm. 71), S. 178–202.

⁷⁸ Vgl. Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806. Noch Beethoven griff in seinem Unterrichts auf Schubarts Werk zurück.

⁷⁹ Antesberger sieht hier sogar eine große Nähe zu Smetanas „*Ma Vlast*“, ders.: *Lieder für Pianoforte* (Anm. 71), S. 200.

Dauerhafte ihrer Auflehnung genommen und damit zugleich die Voraussetzung für eine spät einsetzende, aber lang anhaltende Heldinnenwirkung: Sie hält eben nicht unerschütterlich an ihrer Opposition fest und geht auch nicht, deshalb bestraft, gescheitert unter – kein Nachkommender kann sich auf ihren bis zum Tode unerbittlich heldenhaften Kampf stützen, denn sie hat, Verzeihung ermöglichend, in der Lesart Tomascheks nachgegeben, weil das Anliegen falsch war und deshalb keine Nachfolge erlaubt: ein geradezu klassisches Heroismus-Verbot.

Von dieser Perspektive aus wird dann rückwirkend die vielleicht zunächst merkwürdig maßvoll erscheinende Vertonung der von der Mutter als Vertreterin tradierter Ordnungen vorgebrachten Äußerungen im Dialog mit Lenore erklärlich: Das in den meisten anderen Vertonungen als geradezu musikalisch starr, unbewegt und unbeweglich gestaltete Reden der Mutter wird von Tomaschek ganz anders als Sieg des tradierten Weltbildes, als Bewahren der staatlichen und kirchlichen Ordnung geradezu gefeiert. Ihr „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ (Takt 185ff.) wird schon zuvor etwa ab Takt 157ff. musikalisch warmherzig in der Besänftigung Lenores mit abfallender Bass- und Melodielinie präludiert und präjudiziert: Geordnete, ruhige Achtelbewegungen verdeutlichen das gemäßigte und letztlich siegreiche Weltbild der Mutter, auch in den Takten 177ff. und 205ff.⁸⁰

Diese produktive Lesart einer antiheroischen Protagonistin, wie sie in der *Lenore*-Vertonung Tomascheks deutlich wird, ist natürlich nicht unbemerkt geblieben. Das Ungewöhnliche dieser Lesart beschreibt sehr genau August Wilhelm Ambros, der am Prager Konservatorium in früher Jugend Schüler Tomascheks war, 1874 in *Bunte Blätter*:

Die fromme Wendung des letzten Verses hat wunderlicherweise den Componisten verleitet, die Geister, von denen der Dichter doch ausdrücklich sagt daß sie ihre Weise ‚heulen‘ und die nicht lange vorher Galgen und Rad umtanzt haben, einen feierlich verklärten, ruhige Seligkeit athmenden Gesang anstimmen zu lassen, der den Bewohnern Elysiums in Glucks Orfeo ganz gut zum Gesicht stehen würde [...].⁸¹

So schöpferisch Tomascheks Deutung als eine Interpretation von Kunst durch Kunst sich darbietet, so sehr die Eigenständigkeit der Musik hier bereits wichtige Früchte trägt, so ist es dennoch ein weiter Schritt, den Franz Liszt gerade in diesem Bereich der Emanzipation der Musik im Felde der Vertonung geht – auch wenn es sich bei seinem 1858 entstandenen Werk um ein Melodram handelt, das keineswegs als Gattung unumstritten ist. Zwei kleine Beispiele mögen diese Fortschritte belegen, und zwar aus dem Felde der Gestik und der Rhythmik: Natürlich vertont Tomaschek etwa, wie angesprochen, sehr sensibel und Warmherzigkeit ausstrahlend die Dialogbeiträge von Lenores Mutter, letztlich aber ist diese musikalische Realisierung mit ihren ruhig abfallenden Bass- und Melodielinien eine ästhetische Verdopplung, bei der eigentlich nur, zwar nachdrücklich und

⁸⁰ Vgl. ebd., S. 191.

⁸¹ August Wilhelm Ambros: *Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*, Leipzig 1874, S. 79.

überzeugend, das in den Worten Liegende verstärkt, intensiviert und auch illustriert wird (vgl. etwa Takt 158ff.).

Bei Liszt gewinnt die musikalische Gestik eine unerhörte, eigenständige Bedeutung, die sich durchaus auch gegen eine sprachliche Gestik zu richten vermag. Erst in den letzten Jahren ist vermehrt in der Forschung Funktion und Bedeutung der Gestik untersucht worden, am aufschlussreichsten sicherlich von Wilfried Gruhn, der nicht ohne Grund gerade auch auf Liszts *Lenore*-Melodram und Richard Strauss, der wohl am einfallsreichsten und souveränsten mit den Möglichkeiten musikalischer Gestik arbeitet, zu sprechen kommt.⁸² Wenn man bei Richard Strauss diese raffinierte musikalische Gestik, die ins Äußere, Sichtbare, Szenische, von Innen nach Außen strebt, nicht berücksichtigt, können ungewollte Irritationen entstehen.⁸³

Natürlich aber kann die musikalische Gestik dann sinnvoll gegen die sprachliche Bewegung, Gestik eingesetzt werden, wenn damit ein nachvollziehbarer Plan, ein Ziel verfolgt wird: so Liszt in seinem *Lenore*-Melodram. Dies ist die einzige Vertonung der Ballade, in der das Ende der 4. Strophe musikalisch in der Gegenrichtung des Sprachlichen realisiert wird. Während bei Bürger die ins Szenische, Räumliche drängende sprachliche Gestik als Ausdruck des Innern die verzweifelte Lenore dazu bringt, sich resigniert und wütend zugleich von der Welt abzuwenden und „mit wütiger Gebärde“ „sich hin zur Erde“ zu werfen und sich damit auch von den Menschen zu entfernen, sprachlich verstärkt durch phonetisch im unteren Bereich gebildete Umlaute und damit klanglich nach unten weisend, geht Liszt in seiner Vertonung genau den entgegengesetzten Weg: In einem „Allegro strepitoso“ führt er gerade an diesem sprachlich nach unten gerichteten Vers die Musik in die Gegenrichtung oktavisches konsequent nach oben. Die von Liszt realisierte, nach oben strebende musikalische Gestik mit ihrer ins Visuelle drängenden, aufwärts gerichteten theatralen Performanz verleiht der Musik den Charakter des Aufbegehrens gerade an der Stelle, an der die Protagonistin doch eigentlich zu resignieren scheint. Liszt weist indessen ungemein bedacht voraus auf die im folgenden Dialog mit der Mutter heftig gegen Gott, gegen tradierte religiöse Vorstellungen und gegen den

⁸² Wilfried Gruhn: *Musikalische Gestik. Vom musikalischen Ausdruck zur Bewegungsforschung*, Hildesheim 2014, zu Liszts *Lenore* und zu Strauss, ebd., S. 75–79. Wichtig zu diesen Fragen auch Gertrud Meyer-Denkman: *Mehr als nur Töne. Aspekte des Gestischen in neuer Musik und im Musiktheater*, Saarbrücken 2003; Rolf Inge Godøi/Marc Leman (Hg.): *Musical Gestures. Sound, Movement, and Meaning*, New York 2010; zu den Zusammenhängen zwischen musikalischer und sprachlicher Gestik bereits Gabriele Leuenberger: *Musikalischer Gestus und romantische Ästhetik*, in: Wilhelm Gössmann/Christoph Hollender (Hg.): *„Spiel nur war das – wir sind Dichter!“ Joseph von Eichendorff: Seine literarische und kulturelle Bedeutung*, Paderborn u. a. 1995, S. 79–141.

⁸³ So etwa geradezu eklatant, wenn die Regie in der *Salome* nicht berücksichtigt, dass die musikalische Gestik beinahe überdeutlich – ist in irgendeiner Weise vom Gefangenen die Rede – durch abfallende Orchesterbegleitung auf das tief im Keller liegende Verlies des Jochanaan verweist. Der Betrachter wird geradezu genötigt, seinen Blick und sein Interesse beim Erscheinen und auch Berufen des Gefangenen nach unten zu richten. Angesichts dessen kann man im Szenar den Jochanaan nicht auf einen erhöhten Punkt der Bühne positionieren.

Staat als Verursacher des Krieges opponierende Lenore: Die musikalische Gestik wird hier also als Vorausinterpretation des Textes eingesetzt, geht an dieser Stelle über die textliche Vorlage hinaus und verdichtet damit die innere Werkbezüglichkeit mit den Mitteln der Musik. Der Werkzusammenhang wird also in der Vertonung, der wechselwirkenden Interpretation einer Kunst durch eine andere, dichter geflochten und sogar intensiviert.

Liszt arbeitet natürlich in seiner melodramatischen Vertonung nicht nur mit Gegensätzen zur Textvorlage, sondern auch mit onomatopoetischen Verstärkungen, und dazu läßt ja alleine schon der rasende Ritt Wilhelms mit Lenore ein. Aber, und das ist gegenüber den tradierten, zumeist illustrierenden Mitteln bei Liszt an einigen Stellen anders: Er setzt bewusst autonome musikalische Möglichkeiten ein, die nicht nur im Text liegende Wirkungen, indem sie diese illustrieren, mediengemäß verstärken sollen, sondern er nutzt Konstellationen, die alleine in der Musik zu Hause sind, um neue Sichtweisen und naturgemäß auch Verstärkungen dessen zu erzielen, was im Balladentext angelegt ist. Ein Beispiel bietet gerade der rasende Ritt Lenores mit dem Wüdergänger Wilhelm, der eben nicht nur durch traditionell eingesetzte Dynamikverstärkungen oder deutliche *Accelerandi* in der Wirkung befeuert wird – so in allen anderen Vertonungen –, sondern Liszt entwickelt geradezu ein neues musikalisches Verstärkungssystem, das dann noch später in vielen Filmen, die rasendes Geschehen vorstellen, musikalisch und implizit visuell genutzt wird. Durch die gestaltende Klaviermusik kommt zu den Versen 5 bis 8 der 18. Strophe zunächst eine unwiderstehliche Bewegung in das Geschehen, indem Liszt, durchaus zunächst traditionell, ein *accelerando* und eine Halbierung der Notenwerte vorschreibt. Dann beginnt der rasende Ritt, der musikalisch durch jenes angedeutete neue musikalische Verfahren charakterisiert ist: Ab Strophe 19 bietet Liszt auftaktige Achtelstaccati („rasch“) und chromatisch sich nach oben bewegende Triolen in der linken Hand gleichzeitig auf, setzt also eine Vierer- gegen eine Dreierbewegung und erreicht damit eine ungeheuer suggestive Intensivierung des „sausenden Galopps“, von dem der Text in rasendem Tempo deklamatorisch kündigt. Dies ist jene folgenreich später in anderen Medien eingesetzte musikalisch realisierte Wirkungsmacht des Geschehens in überbordender Schnelligkeit. Dass dies keine bloße Illustrationsverstärkung ist, sondern eine mit den Mitteln der Musik eigenständig gebotene Intensivierung, die freilich auf den Text bezogen bleibt, hat schon 1894 Lina Ramann in ihrem Buch über den Komponisten, diese seine Fähigkeit generalisierend, betont: „Der Anschluß der Musik an die Deklamation ist [...] von einer Feinfühligkeit, daß sie nicht als ein Anschluß, sondern als ihr Ausdruck selbst wirkt.“⁸⁴

Entscheidend indessen für die hier verfolgte Fragestellung nach der Heldin oder Nicht-Heldin Lenore ist natürlich das Ende des Melodrams von Liszt, und dieser wählt wie Tomaschek und in der Literaturwissenschaft Albrecht Schöne als Schluss

⁸⁴ Lina Ramann: Franz Liszt als Künstler und Mensch, Bd. 2, Leipzig 1894, S. 360.

die Vergebung aller Sünden für Lenore, die damit in dieser Lesart als geradezu klassisches Beispiel einer „Kontra-Heroisierung“⁸⁵ erscheint. Man gewinnt bei Liszt den Eindruck, dass Lenore ihre oppositionelle Haltung am Ende aufgibt, denn nur so kann sie wieder in den Schoß des vergebenden Gottes zurückkehren. Liszt lässt das Melodram schlicht in einem *pianissimo* enden, wobei, alleine dies ist schon aufschlussreich, als Schlussstonart das selten verwendete, traditionell als zart, licht und hell gedeutete reine Fis-Dur gewählt wird. Dies ist zweifellos eine „verklärende Erlösung“,⁸⁶ durch die das Vergehen der Lenore auch in gemildertem Licht erscheint. Auf eine aufschlussreiche Merkwürdigkeit am Ende dieses Melodrams hat Wilfried Gruhn zudem aufmerksam gemacht: Die harmonische Kadenz des reinen Fis-Dur im gehaltenen Schlussakkord wird von Liszt mit einem akustisch nicht realisierbaren *crescendo* und *decrescendo* auf basierendem *pianissimo* versehen – dies ist zweifellos eine „imaginierte Geste des Nachdrucks“⁸⁷ jener Vergebung der Lenore von Gott, die brav, geläutert und im Jenseitigen erlöst, rückwirkend in den Schoß von Gott, Kirche und Staat wieder den Weg gefunden hat und eben deshalb nicht mehr als Heldin und Vorbild für jene früher kämpferisch verfolgten Ziele zu dienen vermag. Im Melodram von Liszt wird diese ‚Deheroisierung‘ noch glücklich durch die bedeutsame Nutzung des Deklamatorischen, das ja gerade auch für Bürgers Ballade als „Halbschied“ des Textes eine besondere Bedeutung hat, verstärkt. Der vorzügliche Gert Westphal hat dies in seiner Einspielung des Melodrams von Liszt großartig und sehr genau erkannt:⁸⁸ Er lässt den Text deklamatorisch in einer an den kirchlichen Choral erinnernden Weise enden und transferiert das Geschehen damit in die vergebende göttlich-theologische Dimension.

Der Weg der Vertonungen hat nicht nur keineswegs sich chronologisch offenbarende, unterschiedliche Lesarten des Heroischen und Anti-Heroischen der Lenore gezeigt, sondern sich zugleich als eine chronologisch zu sehende Emanzipation der Musik offenbart, und erst dadurch wird es möglich und reizvoll, eine produktive intermediale und gleichrangige Wechselwirkung zu erreichen.

⁸⁵ Von den Hoff u. a.: Helden (Anm. 1), S. 8.

⁸⁶ Gruhn: Gestik (Anm. 82), S. 77.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Melodramen von Franz Liszt, Richard Strauss und Friedrich Nietzsche. Gert Westphal, Sprecher; Michael Studer, Klavier. Jecklin Edition JD 570-2.