

# Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

254. Bändchen

## Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius

Von

**Dr. Heinrich Spiero**

Dozenten der Literaturgeschichte an der Staatlichen  
Kunstgewerbeschule zu Hamburg

Zweite Auflage



Druck und Verlag von V. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1915

- Neuere deutsche Literatur** Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. 2. Aufl. (Bd. 254.)
- Deutsche Romantik.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. I. Die Welt- u. Kunstanschauung. 5. Aufl. II. Die Dichtung. 5. Aufl. (Bd. 232/33.)
- Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.** Von Dr. E. Fstel. 2. Aufl. (Bd. 239.)
- Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts.** In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 5. Aufl. (Bd. 51.)
- Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800.** Von Dr. H. Spiero. Mit 3 Bildn. auf 1 Taf. (Bd. 390.)
- Goethe.** Von Prof. Dr. M. J. Wolff. (Bd. 497.)
- Schiller.** Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 74.)
- Schillers Dramen.** Von Stud. Dr. E. Heusermann. 2. Aufl. (Bd. 493.)
- Kleist.** Von Prof. Dr. H. Meißner-Benseß. (Bd. 567.)
- Franz Grillparzer.** Der Mann und das Werk. Von Prof. Dr. A. Kleinberg. Mit 1 Bildn. Grillparzers. (Bd. 513.)
- Friedrich Hebbel und seine Dramen.** Ein Versuch von Geh. Hofrat Prof. Dr. O. Walzel. 3. Aufl. (Bd. 408.)
- Gerhart Hauptmann.** Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. 3., verb. u. verm. Aufl. (Bd. 283.)
- Friedrich Nietzsche.** Von Prof. Dr. J. Köhler. (Bd. 601.)
- Sprache** **Die Sprachwissenschaft.** Von Prof. Dr. R. Sandfeld. 2. Aufl. (Bd. 472.)
- Die Sprachstämme des Erdkreises.** Von Prof. Dr. J. N. Fink. 3. Aufl. (Bd. 267.)
- Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaus.** Von Prof. Dr. J. N. Fink. 2. Aufl. (Bd. 268.)
- Die deutsche Sprache von heute.** Von Oberstudientrat Dr. W. Fischer. 2. Aufl. (Bd. 475.)
- Fremdwortkunde.** Von Prof. Dr. Elise Richter. (Bd. 570.)
- Die deutschen Personennamen.** Von Geh. Studientrat Dr. A. Bähnisch. 3. Aufl. (Bd. 296.)
- Wie wir sprechen.** Von Prof. Dr. Elise Richter. 2., vollständig umgearb. Aufl. Mit 5 Abb. i. T. (Bd. 354.)
- Rhetorik.** Von Prof. Dr. E. Geißler. 2 Bde. I. Bd.: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3., verb. Aufl. II. Bd.: Deutsche Redekunst. 2. Aufl. (Bd. 455/56.)
- Die menschliche Sprache, ihre Entwicklung beim Kinde, ihre Gebrechen und deren Heilung.** Von Lehrer K. Nidel. Mit 4 Abb. (Bd. 586.)

Die mit \* bezeichneten und weitere Bände befinden sich in Vorbereitung.

# Inhaltsverzeichnis.

|   | Seite |
|---|-------|
| Vorwort . . . . .   | V     |
| Einleitung.   |       |
| Das Lyrische Kunstwerk . . . . .                                      | I     |
| <b>Erster Abschnitt. Die Rückkehr zur Natur und der Klassizismus.</b> |       |
| Die deutsche Lyrik beim Auftreten von Matthias Claudius . . . . .     | 6     |
| Claudius . . . . .  | 9     |
| Göttingen und Eutin . . . . .   | 12    |
| Goethe . . . . .  | 16    |
| Schiller . . . . .  | 25    |
| Im Gefolge der Klassiker . . . . .                                    | 30    |
| <b>Zweiter Abschnitt. Romantik.</b>                                   |       |
| Romantische Schulen und Kreise . . . . .                              | 33    |
| Die Lyrik der Befreiungskriege . . . . .                              | 40    |
| Österreicher und Schwaben . . . . .                                   | 43    |
| Die Vollendung der Romantik . . . . .                                 | 46    |
| Die Erstarrung der Romantik . . . . .                                 | 50    |
| <b>Dritter Abschnitt. Herrschaft der Tendenz.</b>                     |       |
| Heine . . . . .   | 53    |
| Die politischen Dichter . . . . .                                     | 60    |
| Lenau . . . . .   | 73    |
| <b>Vierter Abschnitt. Lebenstreue und Formfreude.</b>                 |       |
| Drei große Einsame . . . . .  | 76    |
| Der Tunnel über der Spree . . . . .                                   | 83    |
| Das Münchner Krokodil . . . . .                                       | 93    |
| Österreicher . . . . .  | 104   |
| Die späten Schwaben . . . . .   | 107   |
| Mörise . . . . .  | 110   |
| Die Schweizer . . . . .   | 113   |
| Die großen Niedersachsen . . . . .                                    | 116   |
| <b>Fünfter Abschnitt. Der Impressionismus.</b>                        |       |
| Dichter des Übergangs . . . . .                                       | 124   |
| Silencron . . . . .   | 132   |
| Das Jüngste Deutschland . . . . .                                     | 137   |
| Neue Belebung der Form . . . . .                                      | 140   |
| Die großen Stilisten . . . . .  | 146   |
| Die neue Ballade und das neue Landschaftsbild . . . . .               | 150   |
| Namenverzeichnis . . . . .  | 157   |

## Einleitung.

### Das Lyrische Kunstwerk.

Die altherkömmliche Einteilung dichterischer Schöpfungen in epische, lyrische und dramatische ist bequem, und man kann sie ohne Schaden beibehalten, wenn auch von jeher die eine Form in die andere übergriff, und wenn auch insbesondere Lyrik außerhalb ihres eignen Gebiets immer wieder in allen andern Arten der Poesie durchschlägt. J. Loewenberg geht so weit, einmal zu sagen: „Das innerste Wesen aller Poesie ist Lyrik. Was in dem erzählenden Gedicht uns spannt und erregt, was in uns mitzittert und mitjubelt, ist Lyrik; was das Drama in uns auslöst, was in Mitleid und Furcht mitschwingt, ist Lyrik.“ Der richtige Gedanke oder vielmehr das richtige Gefühl, das in diesem Ausspruch liegt, muß freilich etwas enger und bestimmter gefaßt werden; denn was Loewenberg hier meint, ist nicht, wie man auf den ersten Blick glauben könnte, lyrische Form, sondern lyrische Stimmung. Und insofern ist ihm ohne weiteres beizupflichten, daß an all jenen Stellen epischer oder dramatischer Werke, an denen wir, im Innersten ergriffen, mitjubeln oder mitklagen, lyrische Stimmung, das heißt zusammengedrückte und doch eben nur schwebende, helldunkle Stimmung, uns überfällt. Wenn wir feststellen müssen, daß eine ganze Anzahl von Schillers Romanzen oder Uhlands Mären uns niemals bis ins tiefste Herz ergreift, daß etwa die „Bürgschaft“ oder Uhlands Rolandgedichte uns nicht so nahe angehen wie „Die Kraniche des Ibykus“ oder der „Taillefer“, so liegt das daran, daß jenen auch in den kräftigsten Augenblicken ihrer Handlung die lyrische Stimmung fehlt, die diesen eignet und die wir etwa in Goethes Balladen fast nirgends vermissen.

Wir haben sowohl im Drama wie in der Epik noch ein anderes untrügliches Zeichen dafür, daß lyrische Stimmung in uns erweckt

wird: sie entsteht in uns immer gleichzeitig mit einem starken musikalischen Anreiz. Vor Schillers „Handschuh“ oder vor den Bürgerzügen in Goethes „Egmont“ empfinden wir diesen nicht: in den einleitenden und abschließenden Rhythmen des „Eleusischen Fests“, in Egmonts Traumscene schlägt sofort die Musik in uns Saiten an und tönt mit, genau so, wie immer wieder an den bewegtesten Stellen des „Faust“. Epos kommt von Sprechen her, Drama von Handeln, Lyrik von dem Instrument, mit dem die Sänger der alten Griechen sich begleiteten, wenn sie vor dem Volke sangen. Und diese sprachgeschichtliche Erklärung trifft genau mit der psychologischen, aus der Wirkung auf uns abgeleiteten zusammen. Lyrik verlangt nach Musik, nach Vertonung, nach Gesungenwerden, und sie stimmt wiederum mit der reinen Musik in ihrer Wirkung darin überein, daß sie im Gegensatz zum Epos und zum Drama zunächst rein auf unsre Sinne und dann erst auf unsern Geist wirkt. Was im Drama nach dem innern Gesetz aller unsrer großen dramatischen Dichter falsch wäre, ist hier einzig richtig: an die Stelle der klaren Anschauung, die das Geschaute sogleich gliedert und in sich selbst in Szene setzen kann, tritt gegenüber dem Iyrischen Kunstwerk das unbestimmte, mit Worten nicht abzugrenzende sinnliche Gefühl. „Am vollendetsten erscheint mir das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht“ — so hat mit der sichern Meisterschaft eines großen Lyrikers Theodor Storm unwiderleglich umrissen, was ein Iyrisches Gedicht ist.

So ergibt sich denn, daß es nicht die Form allein sein kann, die das Iyrische Kunstwerk bestimmt. Wir dürfen uns nicht dadurch irreführen lassen, daß ein Dichter eine Sammlung kleiner erzählender oder lehrhafter Werke Iyrische Gedichte nennt, und wir werden einen großen Lyriker nur den nennen können, dessen Verse diesen Iyrischen Gehalt in der gedrängtesten, von fremden Bestandteilen freisten Form zum Ausdruck bringen. Denn freilich ist die gedrängte Form ein wesentliches Merkmal der eigentlich Iyrischen Dichtung, wo sie ganz für sich auftritt. Wenn der Roman und die ihm verwandte Romanze einer Kette von ineinandergreifenden Gliedern vergleichbar sind, wenn das Drama einer mehrzähligen, sich in der Mitte zu einem hohen Schluß zusammenschließenden Krone ähnelt, so ist das Iyrische Gedicht ein völlig in sich geschlossenes

ner, in sich ruhender Ring. Auch das größte Drama, auch das edelste Epos in Vers oder Prosa lassen sich in Bruchstücken hören, lesen, genießen: dem Iyrischen Kunstwerk gegenüber ist das ausgeschlossen, es darf keine Silbe fehlen, ohne daß die Wirkung nicht nur unvollkommen würde, sondern aufhörte. Und wenn scheinbar dem nicht so ist, sondern etwa vier Zeilen aus Goethes „Lied an den Mond“, die uns plötzlich einfallen, mit voller Stärke auf uns wirken, so liegt das daran, daß wir uns unbewußt das ganze Lied mit diesen vier Zeilen wieder beleben. So ist das Iyrische Kunstwerk im Grunde das strengste von allen.

Damit wären wir der formellen Abgrenzung freilich noch nicht nahe genug. Wir wissen nun, daß etwa Gerhart Hauptmann, dessen Dramen an Iyrischen Schönheiten reich sind, oder Jean Paul, in dessen Romanen wir sie immer wieder bewundern, noch keine großen Lyriker sind. Aber wir werden den Kreis der Iyrischen Kunst im engen Sinn doch noch etwas weiter ziehen müssen, weil wir im Epos oder vielmehr in seinen Grenzbezirken noch eine Dichtung vorfinden, die ihrem durchdringenden Klange nach in die Lyrik gehört: die Ballade. Sie hat vom Drama die Schlagkraft, die Abkürzung, genau wie in der Prosaepik die Novelle, sie ist aber ihrer Stimmung und ihrem Rhythmus nach so ganz Iyrisch, daß wir sie ohne Bedenken in den Rahmen Iyrischer Kunstwerke hinüberziehen müssen. Im übrigen: unsre größten Lyriker sind auch die Meister der Ballade. Es ist ja falsch, etwa von Schillerschen Balladen zu sprechen, und ich habe seine erzählenden Dichtungen darum mit vollem Bedacht oben Romanzen genannt, weil sie dem ruhigeren, erzählenden Stil des Romans nahestehen, ganz im Gegensatz, ich sagte es schon, zu Goethes Balladen.

Geheimnisvoll am lichten Tag gleich der Natur, läßt sich auch die Kunst des Schleiers nicht berauben, und die Frage, wie ein Kunstwerk entsteht, wird letzten Endes immer unbeantwortet bleiben. Wir besitzen wertvolle Bekenntnisse darüber von Goethe, von Schiller, von Hebbel, von vielen andern, Geringern; wir wissen, daß Heinrich Heine beim Schaffen Adlerschwinge über sich zu hören vermeinte, und wir kennen die Stimmungen, in denen gelegentlich Detlev von Liliencron ein Meisterwerk gelang, aus seinen Versen selbst. Und dennoch bleibt Schillers Preis des Gefanges „man weiß nicht, von wannen er kommt und brauft,“ immer wie-

der wahr, am wahrsten gegenüber dem Iyrischen Kunstwerk. Gemeinhin teilt man den Vorgang künstlerischer Schöpfung in Empfangnis und Verarbeitung — beim Iyrischen Kunstwerk fällt beides zusammen, so verschieden sich auch gegenüber dem bereits gewordenen Liede der einzelne Dichter verhält. Der eine feilt, ändert, streicht immer wieder, wie Heine, Liliencron oder Dehmel; der andre hat das selten nötig und darf das Gewordene als für die Dauer gültig stehen lassen; der dritte übersieht, wie etwa Martin Greif, oft die rhytmischen und sprachlichen Schwächen; alle aber können (das empfinden wir mehr, als daß wir es wüßten) nicht in der Art des Epikers oder Dramatikers schaffen, der, ob er den Stoff gleich in erleuchteter Stunde unbewußt empfangt, wie etwa Hebbel nach seinem klassischen Zeugnis den der „Nibelungen“, dann noch nach wohlgefügttem Plan daran weiterarbeitet. Und hier kehrt unsere Betrachtung zu ihrem Anfang zurück: der Iyrische Künstler ist in diesem Sinne der eigentliche Künstler, kein Schriftsteller, so wie der Schöpfer des Liedes in der Musik nicht planvoll, wie der eines Oratoriums oder einer Symphonie, das empfangene Motiv nun weiterarbeitet, sondern das ringförmig in sich geschlossene Kunstwerk in dem Augenblick, da er es empfangt, ausströmen läßt.

Wir haben für diese besondere Stellung des Iyrischen Kunstwerks noch einen Beweis, den jeder täglich selbst wiederholen kann: das vollendete Iyrische Gedicht versagt sich der Bemühung, seinen Inhalt wirklich anzugeben. So gut wie den Iyrischen Meisterwerken des Altertums gegenüber, den schönsten der Psalmen und der Ode der Sappho, so gut scheitert ein solches, auf unsern Schulen leider hier und da noch heimisches Streben gegenüber unsrer deutscher Lyrik, die über alle neuere Lyrik überhaupt hinausgewachsen ist.<sup>1)</sup> Der größte Iyrische Dichter Chinas klagt einmal:

Zu meiner Flöte, die aus Jade ist,  
Sang ich den Menschen tief bewegt ein Lied —  
Die Menschen lachten, sie verstanden's nicht.

1) Für richtige Behandlung deutscher Lyrik in der Schule vgl. bes.: Alfred Biese, Pädagogik und Poesie, 3 Bde. Berlin 1905, 1908, 1913 und: Wilhelm Peper, Die Iyrische Dichtung. Leipzig und Berlin 1909.

Da hob ich schmerzvoll meine Flöte, die  
Aus Jade ist, zum Himmel auf und brachte  
Mein Lied den Göttern dar. Die Götter waren  
Beglückt und huben auf erglühenden Wolken  
Nach meinem Lied zu tanzen an . . .

Nun singe ich mein Lied den Menschen auch  
Zur Freude; nun verstehen sie mich auch,  
Spiel ich das Lied auf meiner Flöte, die  
Aus Jade ist . . .

Li-Tai-Po hat da das Geheimnis aller Lyrik enthüllt; sie ist nicht zu „verstehen“, sondern sie regt die Stimmung der Musik, des Tanzes, eines unbestimmbaren, in kahlem Nachsprechen nicht wiederzugebenden Gefühls auf.

Und noch eins: Lyrik ist mehr als jede andre Dichtungsart, ja ausschließlich, subjektiv, und mit Recht weisen wir die früher so üppigblühende Didaktik heute aus dem Iyrischen Bezirk hinaus, ist sie doch bezeichnenderweise mit der allgemeinen subjektivistischen Entwicklung des deutschen Geistes seit hundert Jahren wie von selbst fast verschwunden. Objektive Lyrik gibt es nicht. Wenn Wilhelm Dilthey, wohl unter den Neuern der tiefste Erfasser dieser Probleme, von Goethe sagt: „So sind seine Jugendgedichte der natürliche und unbefangene Ausdruck seines Existenzgefühls in einem gegebenen Momente“, so gilt das noch von jedem großen deutschen Lyriker. Und wenn Dilthey weiter von Goethes größten Werken sagt, daß sie vorwiegend aus Iyrischen Momenten in einem weitesten Sinn zusammengesetzt seien und inneres Leben in impressionistischer Stärke zeigen, so hat er mit diesem ganz modernen letzten Ausdruck wiederum ein Lebensgesetz Iyrischer Kunst auf die knappste Form gebracht, das wir bei unserm Gang durch die neuere deutsche Lyrik immer wieder werden aufzeigen müssen.

gere auch, was wir nicht übersehen wollen, den Boden besser vorbereitet fand.

Beiden frommen Männern aber lag als Instinkt im Blute, was Rousseau in sehr viel weiter hinausgreifender Tendenz gefordert hatte: die Rückkehr zur Natur.

### Göttingen und Eutin.

Uns erscheint Claudius als ein Erster; aber so wenig der stille und zurückgezogene Mann eine Führernatur war, so wenig wirkte er auch auf die Zeitgenossen als Führer. Die Zielkraft, die zu solcher Rolle gehört, liegt ja innerhalb der Kunst zumeist nicht bei den großen Dichtern selbst, sondern einmal bei den großen anregenden Geistern, dann bei den kleinern, kampffreudigen, Führerstellung erstrebenden Poeten. Und so erschien auch den Zeitgenossen, die des Wandsbeker Boten Lieder liebten und sangen, als Führer im literarischen Kampf nicht er, sondern ein Größerer und ein paar Kleinere. Der Größere, dessen Einfluß auf die Lyrik jener Zeit schwer abzuschätzen ist, war Johann Gottfried Herder (1744 bis 1803); seine Hinweise auf das Volkslied, seine Schatzgräberarbeit und seine kritische Tätigkeit waren für die jungen Dichter der siebziger Jahre eine Befreiung, er riß Fenster auf, durch die frische Luft drang in die stubenwarme Atemluft der Schäferlyrik und der anacreontischen Tändelei. Mit seiner Wirkung verband sich die der stammverwandten Schotten, jedes Ossian-Buchs von Macpherson und der Percyschen Balladen. So ist es denn außerordentlich bezeichnend, daß neben Klopstock, dessen große deutsche Persönlichkeit etwas wie einen Heiligenschein empfing, der junge Dichterkreis zu Göttingen, der sich an der alten Universität 1772 bildete, Herder auf den Thron erhob. Und nun trat hier in dem Bunde, der sich nach einem kleinen Eichengrunde bei dem Dorf Weende den „Hain“ nannte, ein Führer an die Spitze, der die andern antrieb, zusammenhielt, anregte, Briefwechsel, Ansprachen, Beziehungen anknüpfte, ohne doch, wie das denn oft so geht, selbst ein überragender Poet zu sein. Merkwürdig ist nur, daß Heinrich Christian Boie (1744 bis 1806) ein Dithmarscher, ein Niederdeutscher war. Seine Persönlichkeit trat bald zurück hinter den großen Dichtern, die, ob auch zum Teil dem Bunde nur lose verknüpft, die neue Lyrik entfalteten. Es sind vor allen zwei früh Gestorbene, die

den Bund, sein Wesen und seine Dichtung unsterblich machten, Gottfried August Bürger (1747 bis 1794, Pfarrerssohn wie Claudius) und Ludwig Heinrich Christoph Höltz (1748 bis 1776); neben ihnen spielten die andern Dichter des Kreises, Johann Martin Miller (1750 bis 1814), Johann Friedrich Hahn (1753 bis 1779) und andere außerhalb Göttingens als Lyriker keine Rolle und sind vollends für uns nur noch Namen.

Bürger ist eine in vielem durchaus problematische Natur; die innige Ruhe in Gott, die Beschränkung auf sich selbst und den nächsten Kreis, die im eignen Herzen eine stille Quelle findet, kennt er nicht, wie sie Claudius gegeben waren. Er ist immer im Sturm, immer in Unruhe, fällt von einem Äußersten ins andre, lodert und flammt hell auf und sinkt wieder in trübste Tiefen. Dafür gelang denn ihm, der in manchem Sinn zeitlebens ein Zerrissener war und dessen mangelnde Bändigungskraft für die eigne Seele Schiller so abstieß<sup>1)</sup>, an gesegnetem Tage ein Klang, der ganz aus tragischen Tiefen emporfam:

Zwar — ich hatt in Jünglings-  
Mit beglückter Liebe Kraft (tagen,  
Lenkend meinen Kämpferwagen,  
Hundert mit Gesang geschlagen,  
Tausende mit Wissenschaft!

Doch des Herzens Los, zu darben,  
Und der Gram, der mich verzehrt,  
Hatten Trieb und Kraft zerstört.  
Meiner Palmen Keime starben,  
Eines mildern Lenzes wert.

So ist ihm der Mond, bezeichnend genug, nicht nur der liebe, angebetete, vertraute Gesell seiner Altersgenossen, sondern er wird burschikos mit ihm und macht sich über ihn wie über sich in einem Tone lustig, dem wir gequälte Bitterkeit nur zu sehr anmerken.

Was lächelst du so bittlich her, mein Teurer?  
Willst du vielleicht so was von Sing und Sang?  
Ganz recht! wofür auch wär ich sonst der Leirer,  
Des Saitenspiel bisher — so so! — noch Klang?

All das aber, was sich widerspruchsvoll in Bürger wälzte, ward erst vollendete Gestalt in der Ballade, als deren ältester Meister er unvergänglich geworden ist. Wir wissen, welche Schauer die Genossen ergriffen, als er zum erstenmal „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“ vorlas, als er die mit gespenstischem Schritt in dem

1) Man vergleiche jedoch für Schillers Gesamturteil neben der bekannten Rezension eine Anmerkung zur Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“, wo Bürger ein „wahres Dichtergenie“ genannt wird. (Cotta'sche Säkularausgabe XII, 237.)

Maße rasenden Galopps vorübereilende „Lenore“ sprach, und wir empfinden die Gewalt dieser Dichtung heute noch ebenso. Hinter allen Versen dieses Meisterwerks tönen Glocken, schallt Musik. Wenn es anhebt, vernehmen wir die Marschklänge der Heere Friedrichs, die durch die Silben tönen:

Er war mit König Friedrichs Macht  
Gezogen in die Prager Schlacht.

Und weiter:

Und jedes Heer, mit Sing und Sang,  
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,  
Geschmückt mit grünen Reifern,  
Zog heim zu seinen Häusern.

Dann rauscht es wie Harfenklang und wieder wie ein volles Orchester hinter den Versen, bis, wie eine Pause, wie ein Atemholen aller Instrumente, die Melodie einen Augenblick aussetzt, wenn der Reiter durch die Pforte die Liebste befragt, wie sie gegen ihn gesinnt sei. Und nun braust es in vollem Sturm einher, bis durch das Klappen der galoppierenden Rosseshufe die Glocken tönen, der Gesang der Leidenträger einfällt:

Das Lied war zu vergleichen  
Dem Untenruf in Teichen,

und nun setzt ein höllischer Reigen ein mit wirren Tönen:

Und das Gesindel, husch, husch, husch!  
Kam hintennach geprasselt,  
Wie Wirbelwind am Haselbusch  
Durch dürre Blätter rasselt.

Bis endlich das volle Glockenspiel aller Elemente auf dem Kirchhof in Lenores Todestampf hineinruft:

Geheul, Geheul aus hoher Luft,  
Gewinsel kam aus tiefer Gruft.

Der hinreißende Schwung dieser Ballade, in der kein Wort zu viel und kein Wort zu wenig steht, hat Bürger unsterblich gemacht, wie seinen Altersgenossen Höltn der aus anderer Tiefe hertönende leise Sang der Liebe und des Todes; Bürger rang Brust an Brust mit Leben und Leidenschaft, bis Geist und Körper zerrüttet waren — der schwindsüchtige Höltn begnügte sich damit, zu wissen, daß seine Harfe hinter dem Altar hängen sollte,

Wo an der Wand die Totenkränze  
Manches verstorbenen Mädchens schimmern.

Unendlich zarte und reine Töne, die noch die Komponisten der Gegenwart nachtasten, sind ihm geworden.

Holder klingt der Vogelsang, Die mein Jünglingsherz bezwang,  
Wann die Engelreine, Wandelt durch die Haine.

Das singt sich ganz von selbst, singt sich so von selbst wie die Freundslieder, in denen der Zartheit mahnt, Rosen auf den Weg zu streuen und in der kurz zugemessenen Spanne Zeit des Harms zu vergessen.

Heute hüpf im Frühlingstanz Morgen weht der Totenkranz  
Noch der frohe Knabe; Schon auf seinem Grabe.

Den Göttinger Musenalmanachen, die aus diesem Kreise ins Leben traten, mußte sich natürlich auch Claudius gebefroh erweisen — im Jahrgang 1772 erschienen zum erstenmal Verse von ihm. Das persönliche Bindeglied zwischen Holstein und den Göttingern bildete ein Poet von größerer Erdenschwere, Johann Heinrich Voß (aus Mecklenburg, 1751 bis 1826), der sogar einmal den ganzen Göttinger Hain nach Wandsbeck, Claudius zuliebe, verpflanzen wollte. Am Hof des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg in dem seumgebenen Eutin hat Voß in den achtziger und neunziger Jahren gelebt, und hier war eine verwandte Dichtergruppe um den kunstfrohen Hof geschart. Was Voß selbst schuf, gehört, so weit es heute noch Bedeutung hat, ins epische Gebiet, von seinen Liedern gilt durchaus, was Hermann Hettner über sie sagt: „Voß verzerrte den Begriff einer Dichtung aus dem Volke in den Begriff einer absichtlichen Dichtung für das Volk.“ Seine Klänge sprechen heute nicht mehr zu uns, wie seine epischen Idylle es tun. Aber Friedrich Heinrich Jacobi (1743 bis 1819) fand in Wandsbeck und Eutin, Claudius nahe, den rechten Ton, und Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750 bis 1819), der gesellschaftliche Mittelpunkt des ganzen Kreises, kam, selten freilich, dem Ideal des reinen, unmittelbaren Liedes nahe; im allgemeinen wirken seine Gedichte vom Ritter Rudolf und vom Rhein schon mehr wie Vorklänge der Romantik, die bei dem spätern Katholiken nicht unnatürlich sind. Ähnliches gilt von den Versen seines Bruders Christian (1748 bis 1821). Eine dem Göttinger Kreise nahe verwandte Erscheinung ist der Schwabe Christian Friedrich Daniel Schubart (1739 bis 1791), dessen „Kaplied“ („Auf, auf, ihr Brüder und seid stark!“) noch heute einiger-

maßen vollstümlich ist. Er ist, besonders durch die leidenschaftliche Oppositionskraft seiner Lyrik, nicht ohne Einfluß auf den jungen Schiller, seinen Landsmann, geblieben.

Längst aber war, während so die deutsche Lyrik den Rückweg von der Künstlichkeit eben verflüssener Jahre zur Natur fand, keinem dieser Kreise zugehörig und doch schon von ihnen bewundert, erkannt, geliebt, der Dichter aufgestanden, um dessen strahlende Größe sich für uns die andern Sängere der Zeit gruppieren: Goethe.