

EMIL STAIGER

STILWANDEL

STUDIEN ZUR VORGESCHICHTE
DER GOETHEZEIT

ATLANTIS VERLAG

Zu Bürgers «Lenore»

Vom literarischen Spiel zum Bekenntnis

«Gottlob! nun bin ich mit meinem schweren Horatio fertig!« rief weiland Kaspar Gottschling. – Gottlob nun bin ich mit meiner unsterblichen *Lenora* fertig! ruf auch ich in dem Taumel meiner noch wallenden Begeisterung Ihnen zu. Das ist Dir ein Stuck, Brüderle! – Keiner, der mir nicht erst seinen Batzen gibt, solls hören. Ist's möglich, daß Menschensinne so was Köstliches erdenken können? Ich staune mich selber an, und glaube kaum, daß ichs gemacht habe. Ich zwicke mich in die Waden, um mich zu überzeugen, daß ich nicht träume. Wahrlich! cose dette mai ne in prosa ne in rime. Ich muß mir selbst zurufen, was der Kardinal von Este Ariosten zurief: Per dio, Signor Burgero, donde avete pigliato tante cujonerie¹? »

So redet Bürger in einem Brief an Boie vom Jahre 1773 über sein eigenes Kunstwerk – närrisch-überheblich, weil er in einem wirklichen Rausch von Selbstgefühl sich kaum zu fassen weiß und diese Stimmung dem Freund doch nicht geradehin zuzumuten wagt. Indes, er hatte ja recht! Eine breite Öffentlichkeit war gleichfalls der Meinung, etwas so Herrliches sei von Menschensinnen noch niemals ausgedacht worden. Boie berichtet:

«Wo ichs gelesen habe, hat Ihr Stück Schauer und Bewunderung erregt, und ich habs mit Leuten von ganz entgegengesetzter Denkungsart probiert. Leisewitz wollte aus der Haut vor Freude fahren². »

Noch sieben Jahre später schreibt Johannes von Müller seinem Bruder:

«Der verdammte Bürger mit seiner Lenore hat mein ganzes Nervensystem eine Nacht hindurch erschüttert, und dem Bon-

1 Briefe von und an Bürger, hg. von A. Strodtmann, Berlin 1874, I. Bd., S. 131ff.

2 a.a.O., S. 154.

stetten ist, als er um die Mitternachtsstunde las und plötzlich die Tür aufsprang, das Buch aus der Hand gefallen, und alle Haare sind ihm gen Berg gestiegen³. »

Wirkungen dieser Art sind freilich heute längst nicht mehr zu erwarten. Um an Lichtenbergs Wort zu erinnern: Wir glauben nicht nur an keine Gespenster; wir fürchten uns nicht einmal mehr vor ihnen. Dennoch läßt jeder Kundige Bürgers «Lenore» nach wie vor als Meisterwerk gelten, als deutsche Urballade, in der für alle künftigen Dichtungen ähnlicher Art das Maß gesetzt ist.

Ein Urteil, das kein Widerspruch, ja kaum ein ernstlicher Zweifel anfight. Sobald wir es aber begründen wollen, geraten wir in Verlegenheit und wissen nicht mehr genau, woran wir mit dieser Dichtung eigentlich sind. Glaubt Bürger selber an die dämonischen Mächte, die er heraufbeschwört? Und was bedeutet ihm, moralisch oder religiös, sein Thema? Deutsche Interpreten bedenken zu wenig, daß man sich gegen ein Kunstwerk nicht nur durch Leichtsinn, sondern auch durch übertriebenen oder irgeleiteten Ernst verfehlen kann. Wenn es sich gar um religiöse Möglichkeiten handelt, wird die Versuchung zum Tiefsinn unwiderstehlich. Die Deuter der «Lenore» sind ihr denn auch in großer Zahl erlegen. Am einfachsten wäre es ja gewesen, die Sache zu nehmen, wie sie sich gibt, als grausiges Beispiel einer bestraften Gotteslästerung, und nicht weiter nach Bürgers Glaubensbekenntnis zu fragen. Doch dabei lassen es zwar die unbefangenen Leser und Hörer bewenden, aber die Kritiker nicht so leicht. Schon Heynes erste Gattin, Therese, nahm ein Ärgernis an dem Gedicht. Mit aller Schärfe verdammt es ein gewisser Consistorialrat Reinhard in einer Hamburger Rezension. Die Strophen, in denen die Mutter der Tochter christliche Lehren vorträgt, wies er zurück als «unerträgliches Gespötte mit den ehrwürdigsten Dingen⁴» und «unverzeihlichen Mißbrauch» der Bibel. Einen ähnlichen Eindruck macht die Ballade offenbar noch auf Literarhistoriker unserer Tage, auf Herbert Schöffler etwa, der sich nun freilich nicht

3 Gedichte von G. A. Bürger, hg. von A. Sauer, Kürschners Deutsche Nationalliteratur, S. LVII.

4 Zitiert bei A. Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft, Göttingen 1958, S. 180.

mehr empört, doch immerhin von dem «alten und doch selten verstandenen Lied vom Zerfall eines Gottesglaubens⁵» reden zu müssen glaubt. Dagegen wendet sich Albrecht Schöne⁶. Ihm gilt das Werk als Kardinalbeispiel der Säkularisation. Die Prädikate, die Christus gebühren, überträgt Lenore auf Wilhelm. Der Revenant ist der tote und auferstandene Bräutigam; der apokalyptische Reiter schimmert durch. Dazu gehört, daß das ganze Gedicht von Anspielungen auf die Bibel und auf Kirchenlieder durchsetzt und offenbar selbst die Strophenform Chorälen nachgebildet ist. Schöne erinnert in diesem Zusammenhang auch an die Gepflogenheit Bürgers, die allerpersönlichsten, oft genug unheiligsten Dinge mit alt- und neutestamentlichen Formeln zur Sprache zu bringen. Und all dies ist ihm eins: Verwendung des heiligen Worts für die weltliche Sache, also eigentlich nur ein damals weitverbreitetes Stilphänomen, das ebenso bei dem jungen Goethe, in dem Gebrauch pietistischer Vokabeln für eine ganz irdische Liebe, oder in der so oft noch kanzelhaften Rhetorik der Stürmer und Dränger nachgewiesen werden könnte.

Der Tatbestand ist, wenigstens was die Sprache angeht, unbestreitbar. Man möchte nun aber gern erfahren, welche Gesinnung er voraussetzt. Eine blasphemische trauen Therese Heyne und Reinhard Bürger zu. Das ist auf Grund der «Lenore» nur möglich, wenn man, aufgeklärt, die Fabel von dem Totenritt als pöbelhaften Aberglauben betrachtet, mit dem sich ein Gebildeter höchstens spaßeshalber beschäftigen darf. Nimmt man die Geistesgeschichte ernst, so fehlt jedweder Anlaß, den Dichter der Blasphemie zu bezichtigen. Im Gegenteil! Dann wird die Ballade sogar erbaulich, ein Musterstück für einen Kalender oder für eine christlich-poetische Blütenlese, wie deren noch im letzten Jahrhundert unzählige gedruckt worden sind.

Wie steht es nun? Bürger selber läßt uns bei dieser Frage völlig im Stich. In seinen Briefen finden wir neben den ins Weltliche umgewandelten Worten aus der Bibel hin und wieder auch Äußerungen einer zwar konventionellen, doch unverdächtigen Frömmigkeit, die wieder seltsam genug von seinem sträflichen Lebens-

5 H. Schöffler, Bürgers Lenore, Die Sammlung 2, 1946, S. 6 ff.

6 a. a. O., S. 181 ff.

wandel absticht. Das heißt, es liegt hier alles ungeordnet und ungeklärt nebeneinander. Diesem Geist eine ernste und tiefe Besinnung auf die letzten Dinge zuzutrauen, ist eine kaum zu entschuldigende Gelehrtennaivität. Vor allem kommt Bürger nie auf den Gedanken, sein dichterisches Schaffen weltanschaulich oder religiös zu begründen. Das tut man in seinem Kreis überhaupt nicht. Man lebt und webt in der Literatur, bekümmert sich um Probleme des Stils und läßt das Welt- und Gottesgeheimnis, sogar die doch bereits von zeitgenössischen Dichtern leidenschaftlich betriebene Politik beiseite. So ist auch in dem langen brieflichen Hin und Her über die «Lenore» zwar ausführlich von der Wortwahl, von falschen und richtigen Bildern, von den Reimen und von der Metrik die Rede, gar nicht aber – oder höchstens, weil man von dieser Seite bei der Veröffentlichung eine Störung befürchtet – von christlichem oder unchristlichem Wesen, von Aufruhr gegen die göttliche Ordnung oder von Sühne für die frevelhafte Verweltlichung heiliger Güter. Der Göttinger Hain – samt Bürger, der etwas beiseite steht – ist mehr als irgendeine andere deutsche Dichtergemeinschaft rein künstlerisch interessiert. Wir haben uns demgemäß zu verhalten, nichts in den Text hineinzutragen, was nicht als Anliegen Bürgers bezeugt ist, und uns statt dessen nach der literarischen Tradition umzusehen, auf der ein Gedicht wie «Lenore» beruht. Neue Dokumente sind allerdings nicht zu erwarten; die Deszendenz der Gattung ist längst ¹ erkannt⁷. Doch es fragt sich, ob man sie richtig interpretiert.

Bis um die Mitte des Jahrhunderts gibt es im gesellschaftsfähigen deutschen Schrifttum keine Balladen. Daß Gottsched die Bänkelsänger ablehnt, versteht sich von selbst. Er hat es noch mit einem unsicheren Publikum und einem rohen Geschmack zu tun und muß auf guten Manieren bestehen. Dagegen ist es ein Zeichen einer bereits gefestigten Kultur, wenn sich nach 1750 ernst zu nehmende, anerkannte Dichter aus purer Lust am Spiel im Ton der Gassenhauer versuchen. Gleim geht mit seinen drei Romanzen von 1756 voran. Inwiefern er seinerseits durch kultivierte literarische Muster – Góngora und Moncrif – gedeckt war, geht

⁷ Vgl. W. Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936.

uns hier nichts an. Genug, er erlaubt sich als erster gebildeter Deutscher einen Titel wie diesen:

«Traurige und betrubte Folgen der schändlichen Eifersucht
wie auch
HEILSAMER UNTERRICHT,
daß Eltern, die ihre Kinder lieben, sie zu keiner
Heirat zwingen,
sondern ihnen ihren freien Willen lassen sollen;
enthalten
in der
Geschichte Herrn Isaac Veltens,
der sich
am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht,
nachdem er
seine getreue Ehegattin Marianne
und derselben unschuldigen Liebhaber
jämmerlich ermordet.»

Dann hebt er folgendermaßen an:

«Die Eh' ist für uns arme Sünder
Ein Marterstand;
Drum, Eltern, zwingt doch keine Kinder
Ins Eheband.
Es hilft zum höchsten Glück der Liebe
Kein Rittergut;
Es helfen zarte keusche Triebe,
Und frisches Blut.

Dies wußte Fräulein Marianne
So gut als ich!
Dem schönsten, jüngsten, treuesten Manne
Ergab sie sich.
Mama, sprach sie, ich bin zum Freien
Nicht mehr zu jung;
Und einem Manne mich zu weihen,
Schon alt genug.»

Volle fünfunddreißig Strophen zählt das Gedicht. Die letzten

lauten:

«Stirb, sagt er, Räuber meiner Ehre,
Mit tausend Schmerz!
Er tobt und stößt, mit Mordgewehre,
Durch beider Herz.
Leander stirbt! Und Marianne
Spricht: Gottlob, ich
Verdient es nicht. Sie spricht zum Manne:
Du jammerst mich!

Nun hat er keine frohe Stunde,
Des Nachts erscheint
Die treue Gattin, zeigt die Wunde
Dem Mann und weint.
Ein klägliches Gewinsel irret
Um ihn herum.
Ihn reut die Tat, er wird verwirret,
Er bringt sich um.

Beim Hören dieser Mordgeschichte
Sieht jedermann
Mit liebeich freundlichem Gesichte
Sein Weibchen an,
Und denkt: Wenn ich es einst so fände,
So dächt ich dies:
Sie geben sich ja nur die Hände,
Das ist gewiß⁸!»

Die Frage, ob dies ernst gemeint sei, scheint man unbedenklich mit einem schwachen Lächeln verneinen zu dürfen. Entscheiden wir aber nicht zu rasch! Vielleicht ist eine Alternative wie «ernst» oder «unernst» viel zu grob. Was soll das nämlich heißen: «ernst»? Gleim teilt selbstverständlich die Gesinnung seiner Romanze nicht. Das Schicksal seiner Heldin läßt ihn ebenso kühl wie die Wendung am Schluß, mit der sich der Hörer beruhigen darf. Noch weniger ist er geneigt, den Ton als seinen persönlichen zu

8 Gleim, Romanzen, Berlin und Leipzig 1756, S. 5 ff.

vertreten. Mit großer Sorgfalt ahmt er aber ein bestehendes Muster nach. Und eben dies ist seine Errungenschaft, daß er die Zahl der gültigen Muster um ein neues, von den Gebildeten bisher nicht anerkanntes, vermehrt. So sagt er selber in einer «Nachricht», die er den ersten Ausgaben mitzugeben für unerlässlich hielt:

«Die Spanier sind vermutlich die ersten Erfinder der Romanzen, weil Eifersucht oder Ritterschaft (Chevalerie) bei ihnen mehr traurige Begebenheiten hervorbringen mag als bei andern Völkern, wo die Schönen tugendhafter oder die Männer versöhnlicher und ritterliche Taten keine Eigenschaften eines Liebhabers sind.

In Erzählung vorstehender Geschichten hat man versuchen wollen, ob die vorlängst bei den Spaniern und neuerlich bei den Franzosen zu den romanischen Liedern gebrauchte Schreibart auch im Deutschen gefallen könne.

Je öfter dieser Versuch von den rühmlichen Virtuosen mit Stäben in der Hand künftig gesungen wird, desto mehr wird der Verfasser glauben, daß er die rechte Sprache dieser Dichtart getroffen habe⁹.»

Es kommt darauf an, den Ton zu treffen oder ihn allenfalls so zu modifizieren, daß eine aufgeklärte Gesellschaft keinen Anstoß nimmt. Die «Marianne» ist noch die kultivierteste unter den drei Romanzen. Die dritte, das «Wundervolle, doch wahrhafte Abenteuer...», legt bereits viel ungenierter nach der Weise der Bänkelsänger los. Grundsätzlich unterscheiden sich diese Dichtungen aber nicht von den «Preußischen Kriegsliedern eines Grenadiers», von den anakreontischen Tändeleien der guten Familienväter oder sogar von Lessings Epigrammen, aus denen, halb im Scherz, schon Eva König falsche Schlüsse auf die Gesinnung ihres Schöpfers zog¹⁰.

Die ersten Kritiker nahmen die Sache denn auch in diesem Sinne auf. Uz bestätigte den Empfang der Gedichte, zu denen sich Gleim mit neckischer Wichtigtuerei noch nicht bekennen wollte, folgendermaßen (er hatte auch noch für Fabeln zu danken):

«Man hat den Apelles sogleich erkannt. Wer sonst als Gleim sollte, unter allen heutigen deutschen Dichtern, die unnachahm-

9 a.a.O., S. 47.

10 Brief vom 10. August 1771.

liche Naivität erreichen, die Phädrus und die alten Romanzendichter besitzen? Ihre erste Romanze insonderheit ist ein Meisterstück dieser Art¹¹. »

«Erreichte Naivität» – das können wir mehr oder minder gelassen lassen. Später fügt Uz freilich hinzu:

«Indem ich die Romanzen nochmals durchgelesen, habe ich bedauert, daß Sie die allzupossierlichen Titel vorangesetzt. Sie haben dadurch einigen Rezensenten Anlaß gegeben, Ihre Romanzen für Satiren auf die Mordgeschichten anzusehen. Ein Gegenstand, der zu weit unter Ihnen ist: Die Romanze ist keine Satire¹². »

Und Gleim beeilte sich zu erwidern:

«Die Titel der Romanzen sind freilich allzupossierlich. Aus Nachsicht für den Geschmack gewisser hiesiger Leser sind sie entstanden, sie werden aber bei einem ernstlicheren Druck gewiß wegbleiben¹³. »

Das ändert im Grunde aber nicht viel. Gleim, der sich von seinen Freunden jede beliebige Größe einreden ließ, war offenbar nun einzig besorgt, sich mit zu treuer Nachahmung seines Musters etwas vergeben zu haben. Übrigens ließ er die Titel auch in den späteren «ernstlicheren» Drucken stehen.

Die Folgen seines Anfalls von Kühnheit konnte er freilich nicht ermessen. Rings schossen auf einmal Romanzen ins Kraut. Sie waren beliebt; man las sie mit einem nassen und einem trockenen Auge, unter Tränen lächelnd – daß auch Tränen flossen, ist bezeugt¹⁴ und wohl nicht allzu verwunderlich. Wenn nicht die Geschichte rührte, so war es doch rührend, daß sich der Dichter so gab, alle Kultur für einmal fahren ließ und Simplizität, aber freilich gepflegteste Simplizität, erstrebte. Mendelssohn, der die «gemischte Empfindung» studierte, sprach von einem «abenteuerlichen Wunderbaren, mit einer possierlichen Traurigkeit erzählt¹⁵». Nicolai, in den «Briefen, die neueste Literatur betref-

11 Briefwechsel zwischen Gleim und Uz, hg. von C. Schüddekopf, Tübingen 1899, S. 274.

12 a.a.O., S. 280 f.

13 a.a.O., S. 284.

14 Vgl. Kayser, a.a.O., S. 73.

15 Zitiert bei Kayser, a.a.O., S. 73.

hend», freute sich über das Drollige einiger 1762 im Geist der «Marianne» verfaßten Gedichte¹⁶. Die Urteile schillern also ein wenig zwischen Empfindsamkeit und Ergötzen. Sie widersprechen sich aber nicht. Die einen betonen mehr die Herablassung, die anderen mehr die Distanz. Beide werden damit der Sache, der künstlichen Naivität, gerecht.

Etwas schwieriger scheint es, sich in Hölty's Balladen zurechtzufinden. Man kennt den Dichter als zarten, frühverstorbenen Jüngling, als edelsten unter den Jüngern Klopstocks, als Sänger der «Mainacht» und Erfinder schlichter Weisen, von denen «Der alte Landmann an seinen Sohn» und «Rosen auf den Weg gestreut» volkstümlich geworden sind. Wie groß aber wäre wohl die Verblüffung, wenn einer nach der wohlbekannten herzbewegenden Melodie nicht nur, wie üblich, die erste und zweite, sondern auch alle folgenden, von den Bösewichtern handelnden Strophen sänge und zu den Versen käme:

«Dann muß er, in der Geisterstund',
Aus seinem Grabe gehn;
Und oft, als schwarzer Kettenhund,
Vor seiner Haustür stehn.
Die Spinnerinnen, die, das Rad
Im Arm, nach Hause gehn,
Erzittern wie ein Espenblatt,
Wenn sie ihn liegen sehn...

Der Amtmann, der im Weine floß,
Die Bauren schlug halbkrumm,
Trabt nun, auf einem glühnden Roß,
In jenem Wald herum.
Der Pfarrer, der aufs Tanzen schalt,
Und Filz und Wuchrer war,
Steht nun, als schwarze Spukgestalt,
Am nächtlichen Altar¹⁷. »

16 Briefe, die neueste Literatur betreffend, XXI. Teil, Berlin 1765, S. 183, gezeichnet Re, was nach Flayn, Herder, Berlin 1880, Bd. I, S. 125, das Zeichen für Nicolai ist.

17 Hölty's sämtliche Werke, 2 Bde., Weimar 1914 und 1918, I, S. 198.

Es hülfe wenig, daß die letzte Strophe wieder den Anfang aufnimmt und das Lied in einer unzweifelhaften empfindsamen Andacht ausklingt. Wer gläubig mitzusingen begonnen hätte, fände sich ausgelacht und wäre wohl schwer zu überzeugen, daß nicht ein beliebiger Spötter, sondern der Dichter selber sein Spiel mit ihm treibt.

Doch treibt er wirklich sein Spiel mit ihm? Wir sagen nicht unbedenklich ja und schließen es nicht von vornherein aus. Hölty war nicht allein mit dem silbernen Mond und dem ländlichen Lenz vertraut. Es steckte – bei seiner Krankheit besonders rührend – auch viel Mutwillen in ihm. So nahm er sich etwa heraus, in einer von Klopstock geheiligten Form, in einer alkäischen Ode nämlich, seine Tobakspfeife zu besingen. In einigen «Parodie» überschriebenen Strophen erlaubt er sich einen Spaß mit dem Horazischen «Aequam memento rebus in arduis...» Reine Parodien sind auch die «Barden-Ode», die «Petrarchische Bettlerode» und «An Braga». Wie Hölty die Minnelieder meinte, läßt sich nicht ebenso sicher sagen. Man weiß nicht immer, ob ihm innig zumut ist oder ob es ihn lächert.

Dieser sonderbare Befund wird nur nach angestrenzter Besinnung auf die geschichtliche Lage verständlich. Hölty ist nicht, wie Klopstock, von dem Gefühl einer höheren Sendung durchdrungen. Er fühlt sich deshalb auch nicht verpflichtet, den einmal gefundenen Ton der Feierlichkeit zeitlebens festzuhalten. Er liebt es, verschiedene Möglichkeiten der lyrischen Dichtung auszuprobieren, das heißt für ihn aber noch – oder wieder –, nach dem Prinzip der kritischen Dichtkunst fremde Muster nachzuahmen. Die Muster haben sich seit einigen Jahren abermals vermehrt, und Hölty läßt sich nichts entgehen. Miller schildert in einem Nachruf seine ruhelose Lektüre und fügt, bei aller Verehrung, hinzu:

«Als Dichter hätt' er nicht so vieles und so vielerlei lesen sollen. Oft hafteten ihm fremde Gedanken und Ideen an. Man sah oft aus seinen Gedichten, was er zuletzt gehört oder gelesen hatte. Er bestimmte sich zu sehr nach andern, auch nach seinen Freunden, wenn diese eine neue Gattung versuchten¹⁸.»

18 a.a.O. II, S.214.

Dann fährt er allerdings weiter:

«Doch hatte er innier noch so viel Eigenes, daß man seine Gedichte sogleich erkannte, wenn auch nicht sein Name dabei stand.»

Damit ist eigentlich alles gesagt. Derselbe Dichter, der noch, wie die ältere Generation, die Freiheit und Distanz der Kunstübung wahrt, ist doch bereits imstande, der poetischen Sprache seine Individualität und Seele einzuhauchen. Einige Muster kommen ihr weniger, andere kommen ihr mehr entgegen. Und so entsteht dies einzigartige Schwanken zwischen freiem Spiel und lyrischem Bann, das Hölty unter den Dichtern seiner Zeit auszeichnet und Mörke, den, aus andern Gründen, ähnlich gearteten Geist, bewog, den lieben Namen in eine Buche seines Gartens einzuschneiden.

Damit sind wir vorbereitet für eine Würdigung seiner Balladen. Der schon erwähnte Miller, ein Mitglied des Göttinger Hains, gelangt zu dem Schluß:

«Solche Anlage zum Drollichten trieb ihn an, verschiedene komische Romanzen zu machen, die nicht ohne Verdienst sind. Als er aus den Reliques of ancient English Poetry die höhere Romanze oder die Ballade kennen lernte, da machte er sehr gute Balladen, z.E. Adelstan und Röschen, die Nonne etc.¹⁹»

So unbestimmt dies ausgedrückt ist, man fühlte sich daraufhin legitimiert, in Hölty's Schaffen komische von ernsten Balladen reinlich zu scheiden und ihn demgemäß sogar als den Begründer der ernsten deutschen Kunstballade herauszustreichen²⁰. Die «Nonne» aber, die nach Miller auf die ernste Seite zu stehen käme, setzt folgendermaßen ein:

«Es liebt' in Welschland irgendwo
Ein schöner junger Ritter
Ein Mädchen, das der Welt entfloh,
Trotz Klostertor und Gitter;
Sprach viel von seiner Liebespein,
Und schwur, auf seinen Knien,

19 a.a.O. II, S.214.

20 So, allerdings mit großer Behutsamkeit, W. Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S.80ff.

Sie aus dem Kerker zu befrein,
Und stets für sie zu glühen²¹. »

Das kann natürlich nicht gut enden. Der Ritter hat kaum sein Ziel erreicht, da ist er der Nonne schon überdrüssig. Nun dingt sie eine Mörderschar. Der Verführer wird in die Hölle befördert. Damit aber noch nicht genug:

«Die Nonne flog, wie Nacht begann,
Zur kleinen Dorfkapelle,
Und riß den wunden Rittersmann
Aus seiner Ruhestelle.
Riß ihm das Bubenherz heraus,
Recht ihren Zorn zu büßen,
Und trat es, daß das Gotteshaus
Erschalle, mit den Füßen.

Ihr Geist soll, wie die Sagen gehn,
In dieser Kirche weilen,
Und, bis im Dorf die Hahnen krähn,
Bald wimmern und bald heulen.
Sobald der Seiger zwölfe schlägt,
Rauscht sie, an Grabsteinwänden,
Aus einer Gruft empor, und trägt
Ein blutend Herz in Händen.

Die tiefen, hohlen Augen sprühn
Ein düsterrotes Feuer,
Und glühn, wie Schwefelflanmen glühn,
Durch ihren weißen Schleier.
Sie gafft auf das zerrißne Herz,
Mit wilder Rachgebärde,
Und hebt es dreimal himmelwärts,
Und wirft es auf die Erde.

Und rollt die Augen, voller Wut,
Die eine Hölle blicken,

Und schüttelt aus dem Schleier Blut,
Und stampft das Herz in Stücken.
Ein dunkler Totenflimmer macht
Indes die Fenster helle.
Der Wächter, der das Dorf bewacht,
Sah's in der Landkapelle. »

Abermals geraten wir in nicht geringe Verlegenheit. Kommt hier wirklich bereits, wie behauptet wurde, ein neues Weltgefühl, ein Sinn für Grausen und Geheimnis und für dämonische Schauer zur Sprache? Zugegeben, der Ton ist ganz verschieden von dem der Gleimschen Romanze. Auch dort erscheint zwar ein Gespenst. Doch Gleim beschränkt sich auf die Verse:

«Nun hat er keine frohe Stunde,
Des Nachts erscheint
Die treue Gattin, zeigt die Wunde
Dem Mann und weint.
Ein klägliches Gewinsel irret
Um ihn herum.
Ihn reut die Tat, er wird verwirret,
Er bringt sich um.»

Darüber regt sich niemand auf; wir haben noch immer die Freiheit, uns an der wohlgelungenen Nachahmung eines niederen Musters zu ergötzen. Hölty dagegen rückt dem Leser mit beschwörenden Worten zu Leibe. Er legt es darauf an, mit einem einprägsamen Vokabular, zumal mit sinnennächtigen Verben, zusammengesetzten Substantiven und außerdem mit wilden Gebärden die gräßliche Stimmung zu verdichten. Aber *wem* will er damit imponieren? Sich selber macht er gewiß nichts vor. Auch die Göttinger werden sich kaum ins Bockshorn haben jagen lassen. Wir hören wenigstens nichts davon. Nein, zu der Erfindung einer Ballade wie «Die Nonne» gehört nicht nur der Ton, in dem sie abgefaßt ist, sondern auch die eines Zuhörerkreises, für den der neue Ton sich eignet. Und dieser ist freilich nun anders beschaffen als Gleims Gesellschaft, die sich auch einmal herabzulassen angenehm findet. Wir haben uns einfache Leute, Bauern, Mägde,

21 Hölty, Werke I, S. 154.

Knechte, vorzustellen. Diesen versuchte schon der kleine Hölty das Gruseln beizubringen. Er habe, erzählt uns wieder Miller, das Gespenstermäßige geliebt, und weil doch keine Gespenster kamen, «schlich er sich selbst einmal bei Nacht auf den Kirchhof und erschreckte die Bauern²²». Das heißt gerade nicht, er sei dem Zauber dämonischer Mächte erlegen. Er fühlt sich angewandelt. Er kokettiert mit ihnen und fordert sie neugierig heraus; und wie sie sich nicht einstellen wollen, spielt er sie selbst. Genau so verhält er sich auch noch als Dichter. Von Gleim unterscheidet ihn die exaltierte mimische Darstellung. Er macht den Leuten das Entsetzen und zugleich das Entsetzen vor. Und eben damit er das darf, erschafft er – in dem Ton, den er wählt – zugleich die schauernde Zuhörerschaft hinzu. Vorausgesetzt wird dabei stillschweigend, daß auch der gebildete Leser sich solche Fiktionen gefallen lasse und die Kunst des Autors bewundere, dem Verständnis und der Bereitschaft niederer Kreise entgegenzukommen. Ob dann noch Eigenes mitschwingt, ob der Dichter gleichfalls ein wenig bebt – wer könnte das wissen und wer den Grad bestimmen? Er weiß es ja selber nicht.

Bemerkenswert aber für Hölty's Stellung in der Geschichte ist der Umstand, daß ihm die Balladendichtung, gerade weil sie für ihn mit Fiktionen verbunden war, wieder verleidete. Am 3. März 1773 hatte er die «Nonne» in einer Bundesversammlung vorgelesen. Sie war sein letzter Versuch, es auch in dieser Gattung zum Meister zu bringen. Im April des folgenden Jahres schrieb er an Johann Heinrich Voß:

«Ich soll mehr Balladen machen? Vielleicht mache ich einige, es werden aber sehr wenige sein. Mir kommt ein Balladensänger wie ein Harlekin oder ein Mensch mit einem Raritätenkasten vor. Den größten Hang habe ich zur ländlichen Poesie und zu süßen melancholischen Schwärmereien in Gedichten. An diesen nimmt mein Herz den meisten Anteil²³.»

Er sehnte sich nach Gedichten aus der Fülle des Herzens, die ihn nicht nötigen würden, Rollen zu agieren. Er ging einer Lyrik entgegen, wie sie Goethe zu schaffen berufen war.

22 a.a.O. II, S. 213.

23 a.a.O. II, S. 198.

Möglich ist freilich auch, daß die «Lenore» ihn eingeschüchtert hat. Denn eben damals begann in Gelliehausen, wo ihr Schöpfer als Amtmann tätig war, der gewaltige Lärm.

«Nun hab ich eine rührende Romanze in der Machie, darüber soll sich Hölty aufhängen²⁴.»

So schrieb Bürger schon am 22. April 1773, als noch kaum eine Zeile vorlag. Und ähnlich geht es nun weiter von Brief zu Brief. Wir sind dafür dankbar. Der Dichter erlaubt uns, die Entstehungsgeschichte der «Lenore» genau zu verfolgen.

Am 6. Mai ist von der «überköstlichen Ballade» die Rede. Boie bekommt die erste Strophe zu hören. Sie lautete damals noch:

«Lenore weinte bitterlich,
Ihr Leid war unermesslich;
Denn Wilhelms Bildnis prägte sich
Ins Herz ihr unvergeßlich.
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.»

Bürger ist seiner Sache sicher:

«Wenns bei der Ballade nicht jedem eiskalt über die Haut laufen muß, so will ich mein Leben lang Hans Casper heißen.»

Vier Tage später soll Boie die zweite, dritte und vierte Strophe bewundern. Sie weichen in Einzelheiten gleichfalls noch von der endgültigen Fassung ab.

Am 27. Mai versichert Bürger, Lenore nehme «täglich zu an Alter, Gnade und Weisheit bei Gott und den Menschen. Sie tut solche Wirkung, daß die Frau Hofrätin des Nachts davon im Bette auffährt. Ich darf sie gar nicht daran erinnern. Und in der Tat, des Abends mag ich mich selbst nicht damit beschäftigen. Denn da wandelt mich nicht minder ein kleiner Schauer an.»

Am 18. Juni ist ein besonders förderliches Ereignis zu melden. Bürger hat Herders soeben erschienenen «Briefwechsel über Osian und die Lieder alter Völker» gelesen:

24 Briefe von und an Bürger, I, S. 105.

«O Boie, Boie, welche Wonne! als ich fand, daß ein Mann wie Herder eben das von der Lyrik 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 einigermassen entsprechen.»

Wenn also immer wieder betont wird, Bürger habe Percys «Ancient Reliques» erst 1777 studiert, so ist zu erwidern, daß er nicht nur «Sweet William's Ghost», die in der Fabel der seinen so nahe verwandte Ballade, sondern auch den von Percy überlieferten – oder gedichteten? – «Edward» mit dem schaudervollen, abrupten Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn schon in Herders «Briefwechsel» lesen konnte. Herder wies ihn ferner auf die «Würfe» und «Sprünge» hin²⁵, die sich die alten Balladensänger erlaubten. Und also verwandelte Bürger den matten ursprünglichen Einsatz seiner «Lenore» in den hinreißenden, den wir kennen:

«Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
,Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?'
Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.»

Im selben Sinne wurde später der ganze erste Teil, der gleichfalls nur Erzählung gewesen war, in den erregten Dialog zwischen Mutter und Tochter umgearbeitet.

Alles verbündet sich, um Bürger bei seinem großen Geschäft zu stärken. Im Juni 1773 erscheint der «Götz von Berlichingen»:

«Ich weiß mich vor Enthusiasmus kaum zu lassen. Womit soll ich dem Verfasser mein Entzücken entdecken? Den kann man doch den deutschen Shakespeare nennen, wenn man einen so nennen will.»

«Erschütterung, wie sie Shakespeare nur immer hervorbringen kann, habe ich in meinem innersten Mark gefühlt. Mitleid!

25 Herders sämtliche Werke, hg. von B. Suphan, V. Bd., Berlin 1891, S. 185.

Schrecken! – Grausen, kaltes Grausen, wie wenn einen kalter Nordwind anweht!»

«Dieser Götz von Berlichingen hat mich wieder zu drei neuen Strophen zur Lenore begeistert! – Herr, nichts weniger in ihrer Art soll sie werden, als was dieser Götz in seiner ist²⁶.»

Vom 12. August stammt die Rodomontade, die unsere Untersuchung eröffnet. Derselbe Brief betont, die «Lenore» sei angewiesen auf Deklamation. Richtig vorgetragen, werde sie aber die gräßlichste Wirkung tun. Denn, so fügt der Dichter mit den Worten des Geists im «Hamlet» hinzu:

«I have a tale unfold, whose lightest word
Will harrow up your souls, freeze your young blood...»

Das schon so lange angekündigte Werk ist aber noch nicht vollendet. Auch die Fassung, die Bürger am 9. September endlich dem Hain vorlegt, stellt nicht der Weisheit letzten Schluß dar. Vielmehr setzt erst jetzt die kritische Mitarbeit der Freunde ein. Ich greife nur einige Punkte heraus. Cramer zum Beispiel rügt die neue Lesart «taumelte zur Erde».

«*Taumelte* ist ein schönes Wort, aber die erste Lesart *warf sich* gefällt mir wohl so gut, weil sie mehr *freiwillige* Handlung ausdrückt und dazu dient, Lenoren strafbarer zu machen²⁷.»

«*Warf sich*» wird wieder hergestellt.

Anstelle von

«Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben»

hieß es zuerst:

«Der volle Mond schien helle,
Wie ritten die Toten so schnelle.»

Damit war niemand einverstanden. Die Daktylen, meinte man²⁸, seien gekünstelt. Bürger stimmte zu, fand aber zunächst keinen Rat und wollte verzweifeln.

26 Briefe von und an Bürger, I, S. 129 f.

27 a.a.O. I, S. 145.

28 a.a.O. I, S. 145.

«Und er erbarmt sich unser»

kam ihm selber schleppend vor. Er änderte in:

«Gott, Gott erbarmt sich unser²⁹.»

Große Mühe bereiteten einige Verse in der dritten Strophe. Bürger hatte zuerst geschrieben:

«Doch die erwünschte Kundschaft gab
Nicht einer, so da kamen.»

Cramer fand mit Recht, die Ellipsis von «derer» sei «gar zu unnatürlich³⁰». Man stritt sich über «Angstgebärde» oder «wütige Gebärde». «Haho» erregte Anstoß als der Fuhrmannsruf, «der hier nichts tut und den man ohne Lachen doch nicht hört³¹». Auch dies ließ Bürger sich gesagt sein.

Lenore hatte der Mutter erwidert:

«Kein Öl mag Glanz und Leben,
Mag's nimmer wieder geben.»

Boie nannte die beiden Zeilen «zu fein und zu kalt in Lenorens Munde». Bürger antwortete:

«Diese Verse haben nicht gefallen wollen. Sie sind freilich wohl zu spitzfündig und witzig. Allein die hohe Verzweiflung ist allerdings witzig. Meinthalben mögen sie wegbleiben. Ich weiß aber keine andern. Man kann allenfalls: *Bei Gott ist kein Erbarmen! O weh* etc. wieder nehmen. Denn die Verzweiflung und jeder hohe Affekt ist arm an Ausdrücken und wiederholt ein und ebendasselbe öfter³².»

Und darauf einigte man sich schließlich.

Zeile für Zeile wird so die Ballade unter die kritische Lupe genommen. Es ist ein wunderlich großes Schauspiel: auf der einen Seite die zwar begeisterten, aber doch ihres Richteramtbesonnen und mit gehörigem Selbstbewußtsein waltenden Freunde, auf der andern Seite Bürger, der sich noch immer ob seiner eigenen Leistung nicht zu beruhigen weiß, am liebsten jeden Einwand mit

29 a.a.O. I, S.151.

30 a.a.O. I, S.145.

31 a.a.O. I, S.148.

32 a.a.O. I, S.151.

dem «Götz»-Zitat zu Boden schlüge und doch, da ihm nicht recht geheuer ist, aufgereggt und beflissen zuhört und sich sogar meist gefügig zeigt. Auch Kürzungen, Zusätze werden erwogen. Ich greife nur eine einzige, allerdings ganz erstaunliche Probe heraus. Boie teilte Bürger mit:

«Im Hain wünscht man die Länge der Reise mehr angedeutet und etwan durch Bestimmung der Örter anschaulich gemacht.»

Schon drei Tage später, am 16. September, erwiderte Bürger:

«Über Nacht, Freund, bin ich des heiligen Kondorgeistes voll gewesen und habe drei so herrliche Strophen zu gemacht, daß Ihr für Freude mit den Flügeln klappen werdet. Es kam kein Friede in meine Gebeine die ganze Nacht, und selbst im Traume dichtete ich. Eure Idee, die weite Reise anzudeuten, konnte schwerlich besser hineingewebt werden³³.»

Es handelt sich um die Strophen, die wohl jedem Leser der Ballade am ehesten in Erinnerung bleiben:

«Zur rechten und zur linken Hand,
Vorbei vor ihren Blicken,
Wie flogen Anger, Heid' und Land!
Wie donnerten die Brücken! –
,Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
Hurra! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?' –
,Ach nein! – Doch laß die Toten!' –»

«Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links, und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken! –
,Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
Hurra! die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?' –
,Ach! Laß sie ruhn, die Toten!' –»

«Wie flog, was rund der Mond beschien,
Wie flog es in die Ferne!

33 a.a.O. I, S.150f.

Wie flogen oben über hin
 Der Himmel und die Sterne! –
 ‚Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
 Hurra! die Toten reiten schnell!
 Graut Liebchen auch vor Toten?‘ –
 ‚O weh! Laß ruhn die Toten‘ –»

Besonders die dritte Strophe ging ihrem Verfasser selbst über alle Begriffe. An Stolberg schrieb er, er habe sie «im eigentlichen Wortverstande geträumt» und halte sie für «Shakespearisch erhaben». Wir stehen am Ende des Monats September. Am 11. Oktober erfahren die Freunde des Hains, daß eine neue Ballade, «Der wilde Jäger», in Arbeit sei.

An dieser Entstehungsgeschichte ist manches für unser Problem von höchster Bedeutung. Bürger hat bisher nur – mit der «Prinzessin Europa» und dem «Raubgraf» – die derbe, drollige Art gepflegt. Nun setzt er sich in den Kopf, die Schauerballaden Hölty's zu überbieten. Das glückt aber nicht auf den ersten Wurf, zumal nicht, wie man erwarten möchte, in einem einzigen Schöpfertaumel von Begeisterung und Entsetzen. Zwar, die Erregung ist groß; der Dichter spürt in allen Fibern: «It comes.» Dabei läßt aber die Aufsicht über die Sprache keinen Augenblick nach. Der Sinn für reine Reime und Verse, für ebenmäßigen Strophenbau, für eine korrekte Grammatik, für «das Richtige» überhaupt bleibt wach. Noch in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Gedichte ist die Rede von «meinem Bestreben nach Klarheit, Bestimmtheit, Abrundung, Ordnung und Zusammenhang der Gedanken und Bilder, nach Wahrheit, Natur und Einfachheit der Empfindungen, nach dem eigentümlichsten und treffendsten, nicht eben aus der toten Schrift, sondern mitten aus der lebendigsten Mundsprache aufgegriffenen Ausdrücke derselben, nach der pünktlichsten grammatischen Richtigkeit, nach einem leichten, ungezwungenen, wohlklingenden Reim- und Versbau³⁴.» Und 1776 tadelt Bürger in einem Brief an Boie «Künstlers Morgenlied» von Goethe:

«So nachsichtsvoll ich aber auch immer, bei hervorleuchtender Vortrefflichkeit, gegen kleine Nachlässigkeiten anderer bin, so

34 Gedichte von G. A. Bürger, Göttingen, 1789, Vorrede.

treibts mir doch Goethe manchmal schier zu arg. *Des Künstlers Morgenlied* ist doch von ihm? Das brauchte nicht so sonderbar versifiziert und gereimt zu sein und würde nichts von seiner Vortrefflichkeit verlieren. Doch gibt mir so was noch einigen Trost. Denn der Racker würde mich sonst zur Verzweiflung bringen, wenn er nicht manchmal wenigstens etwas hinkte. Denn gehinkt ist es, es sei nun mit oder wider Willen. Hinkt er vorsätzlich, so fehlt an Geschmack. Denn das Hinken läßt nicht schön. Hinkt er wider Willen, so ist's Unvollkommenheit. Beides gibt mir, der ich dem unbegreiflichen Zauberer nichts nachtun kann, Trost und Erholung³⁵.»

So sehr fehlt es Bürger demnach an Verständnis für eine unmittelbar aus dem Affekt geborene individuelle Sprachgestalt. Und kritisch verhält er sich auch noch dort, wo er ungestüm eigene Wege bahnt. Sämtliche Schritte werden von den gescheiterten Reflexionen begleitet. Mit Kunstverstand arbeitet er sich in die gespenstische Stimmung hinein. Dann freilich drohen ihm, wie den Zauberlehrling, die von ihm selbst heraufbeschworenen Mächte zu übermannen. In dämmerigen Abendstunden wird ihm vor seiner eigenen Dichtung bang. Und jetzt erst, wie er schon fertig zu sein glaubt, kommen die am meisten dämonischen, inspiriertesten Strophen zustande, jene «geträumte» zumal, auf die er mit vollem Recht am stolzesten war. Originalität als Endergebnis eines Prozesses, der sich über ein halbes Jahr hinzieht! Wir haben uns damit abzufinden, wie sehr auch ein solches Verfahren der Ideologie des Sturm und Drang widerspricht. Mit Bürger selber gehen wir einig. Er faßt gelegentlich seine ganze Poetik mit folgenden Worten zusammen:

«Poesie ist eine Kunst, die zwar von Gelehrten, aber nicht für Gelehrte, als *solche*, sondern für das Volk ausgeübt werden muß³⁶.»

Von Gelehrten, doch für das Volk! Das führt uns zu einer weiteren Einsicht, die gleichfalls die Entstehungsgeschichte mit wünschenswertester Klarheit vermittelt. Hölty dachte in seinen Gedichten sich jeweils den Zuhörerkreis hinzu. In den Gespenster-

35 Briefe von und an Bürger, I, S. 274 f.

36 In der Vorrede zu der Ausgabe der Gedichte von 1789.

und Schauerballaden sind es Knechte, Mägde, Bauern. Die Minnelieder setzen wieder einen anderen, die Oden einen hochgebildeten Kreis voraus. Das heißt, er nahm als Dichter bei jeder Spezies eine bestimmte Rücksicht. Er machte sozusagen den Vorbehalt: Jetzt so, ein ander Mal anders! Es blieb bei einem leichten, in seiner Auswirkung schwer faßbaren «Als ob». Bürger dagegen kommt dank Herder und dank dem Goetheschen «Götz», der während der Arbeit an der «Lenore» erscheint, zu der beglückenden Überzeugung, daß alle wahre, große, mächtige Dichtung für das Volk bestimmt sei. Was er sich unter «Volk» vorstellt, mag noch so konfus und widerspruchsvoll sein. Genug, es ist *eine, die* höchste Instanz. Und also gibt es nun keinen Anlaß für jenes «ein ander Mal anders» mehr. Der Vorbehalt wird gegenstandslos.

Tatsächlich tritt denn auch, verglichen mit Hölty, jenes Spielelement, das man als Ironie bezeichnen möchte, wäre das Wort nicht längst zerredet, mehr und mehr zurück. Wir finden es noch am ehesten in einigen Strophenschlüssen bewahrt:

«Und hatte nicht geschrieben,
Ob er gesund geblieben.»

«Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.»

«Sein Körper zum Gerippe
Mit Stundenglas und Hippe.»

Schon durch die beiden unmittelbar aufeinander folgenden weiblichen Reime, sodann durch das genaue, zum Skandieren zwingende Auf und Ab entsteht der Eindruck von Geleier. Der Bänkelsänger meldet sich noch; und diese Stellen sind es denn auch, die die Freunde des Göttinger Hains doch wenigstens nicht vollständig Lügen strafen, wenn sie sich von der neuen Ballade einen «Gassenhauer³⁷» versprochen.

Nicht auf derselben Ebene liegen die Reminiszenzen an die Luther-Bibel und an das Kirchenlied. Gewiß, es war Bürgers auf die Dauer etwas unangenehme Gewohnheit, auch in den Briefen

37 Briefe von und an Bürger, I, S. 136. Zur Strophe vgl. Anm. 42a.

und im Gespräch bei passender und unpassender Gelegenheit heilige Worte für unheilige Gegenstände zu brauchen und damit gleichsam die Freiheit von dem geistlichen Joch zu demonstrieren. Doch für die Würdigung der «Lenore» hat dies weiter nichts zu bedeuten. Da werden die geistlichen Wendungen einfach deshalb gewählt, weil sie volkstümlich sind, volkstümlich aber nicht, wie die Bänkelsänger es meinten, sondern in reinerem, allgemeinerem Sinn. Ob nun die Mutter fromm zitiert:

«Was Gott tut, das ist wohl getan»,

oder, mit Bezug auf Wilhelm statt, wie Luther in «Ein' feste Burg», auf irdische Widersacher des Herrn:

«Laß fahren, Kind sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!»,

Lenore dagegen lästerlich Zeilen aus Dreses «Seelenbräutigam», aus Rambachs «Sei willkommen, Davidssohn» und andern Chorälen einflücht³⁸, ist religiös, im Hinblick auf den Dichter völlig irrelevant. Aus diesem Wortschatz schöpfen die einfachen Leute des 18. Jahrhunderts, in schicklicher oder, wie jeder beliebige Fuhrmann, der flucht, unschicklicher Weise. So wenig es Bürger jemals einfällt, als Hüter geistlicher Güter das eine zu loben oder das andre zu tadeln, so wenig denkt er an Blasphemie. Die kernige Sprache als solche gefällt ihm; und also bedient er sich ihrer, wo es nur angeht, mit größter Genugtuung.

Nicht anders haben wir sein Verhältnis zum Gespensterwesen und zu den dämonischen Schauern aufzufassen. Er denkt, wie er mit der «Lenore» beginnt, zunächst nicht weiter darüber nach, ob er selber an Geister glaubt oder nicht. Er will nur Hölty auf dem Feld volkstümlicher Poesie ausstechen. Zu dieser gehört ein volkstümlicher Stoff. Der Stoff der «Lenore» war Bürger durch ein niederdeutsches Volkslied, eine «herrliche Romanzengeschichte aus einer uralten Ballade³⁹», empfohlen. Sie tat es ihm an, sie begeisterte ihn. Nach und nach begann er nun aber mit dem Gedanken zu spielen, daß dergleichen doch vielleicht wahr

38 Vgl. A. Schöne, Säkularisation als sprachbildende Kraft, S. 181.

39 Briefe von und an Bürger, I, S. 101.

sein könnte. Und schließlich kam es so weit, daß ein der Aufklärung noch ganz verschriebener Zeuge bemerken zu müssen glaubte:

«Als eine kleine Verirrung seines sehr gebildeten Verstandes betrachte ich seinen Hang, Gespenster und Spukereien nicht bloß zu fürchten, sondern in gewissen Stunden auch zu glauben⁴⁰.»

Wir würden sagen, Bürger sei bei seiner Volkspoesie allmählich selber ein wenig aus einem Gelehrten zum abergläubischen Volk geworden. Der Dichter habe den Menschen nachgezogen oder, wenn man lieber so will, in seinem Gemüt die Keime entwickelt, die zu andern Zeiten, unbegünstigt von dem Geist der Stunde, hätten verkümmern müssen. Wie dem auch sei – der Kunstverstand wird jedenfalls mehr und mehr zur Natur. Das willentliche Gebaren weicht der unwillkürlichen Regung, am Ende sogar, wie Bürger gesteht, dem Traum.

Zuerst aber ist der Wille am Werk. Wenn später Brentano weich anhebt:

«Ein Fischer saß im Kahne»

oder:

«Zu Bacharach am Rheine»,

so werden wir bei Bürger ganz anders empfangen. Der Vergleich mit der ersten Fassung erlaubt uns, genau zu bestimmen, worauf er hinaus will:

«Lenore weinte bitterlich,
Ihr Leid war unermeßlich;
Denn Wilhelms Bildnis prägte sich
Ins Herz ihr unvergeßlich.»

«Lenore weinte bitterlich» – das ist für Bürger zu vag und allgemein, als daß er es stehen ließe. Zudem verläßt bereits der zweite Vers den Bereich des Wahrnehmbaren und wendet sich, nach der Neigung modern gebildeter Menschen, dem Innern zu. Auch dies ist keineswegs wünschenswert. Dabei unterläuft noch ein grammatischer Fehler. Bürger will ja nicht sagen, jetzt erst habe sich Wilhelms Bild Lenorens Herzen eingepägt. Das Plusquamperfekt, das einzig statthaft wäre, ist nur der Kürze der Zeile

40 Zitiert bei Kayser, a.a.O., S.98.

und dem Reim zum Opfer gefallen. Die Reime wiederum lohnen das Opfer nicht; sie sind schwächlich und monoton.

Alle diese Mängel werden in der gütigen Fassung getilgt. Wir haben sogleich die Gebärde, die uns aufschreckt und Aufmerksamkeit erzwingt. Die schwachen Verben «weinte», «prägte» sind beseitigt. Das «fuhr» entfaltet seine Klangmacht. Die Reime – «tot» auf «rot», «säumen» auf «träumen» – tönen. Wir hören jenes gesättigte Deutsch, das in den siebziger Jahren außer Bürger nur noch Goethe schreibt. Immer wieder fühlen wir uns von der männlichen Führung der Sprache gestärkt:

«Und warf sich hin zur Erde,
Mit wütiger Gebärde.»
«Daß Roß und Reiter schnoben
Und Kies und Funken stoben.»
«Rasch auf ein eisern Gittertor
Gings mit verhängtem Zügel.
Mit schwanker Gert' ein Schlag davor
Zersprengte Schloß und Riegel.»

In andern Balladen stehen die Verse:

«Der Tauwind kam vom Mittagsmeer
Und schnob durch Welschland, trüb und feucht.»
(«Das Lied vom braven Mann»)

«Drauf ließ er heim sein Silberhorn
Von Dach und Zinnen schallen.
Herangesprengt, durch Korn und Dorn,
Kam stracks ein Heer Vasallen.»
(«Die Entführung»)

Das ist nicht jene Folge einzelner Explosionen, die bei unbegabteren Zeitgenossen verpufft. Sondern, wie bei Leisewitz – der ja gleichfalls den Göttingern nahesteht – ein Rest Lessingischer Nüchternheit die wildesten Emotionen bezähmt, so fügen die Teile sich alle zum Ganzen einer dichten, die Einbildungskraft eindeutig bestimmenden Realität.

Der kräftigen Bildlichkeit entspricht die gebieterische Instrumentation. Bürger genießt in vollen Zügen die wechselvollen

Vokale der starken Verben und setzt sie entschlossen ein. Er tummelt sich in Lautmalereien; mit «Hurre, hurre, hopp, hopp, hopp», «Sasa», «Husch, husch» wird nicht gespart. Auch die Stabreime sind ihm willkommen, nicht nur deshalb, weil er mit ihnen sich abermals einer halbvergessenen deutschen Tradition versichert, sondern weil sie der Rezitator energisch artikulieren muß: «Roß und Reiter», «Sing und Sang», «Klang und Klage», «Warf sich ... wütig», «Schädel ... Schopf», «Lisch aus, mein Licht». Zumal in diesen Stabreimen, in der Härte des Stimmeinsatzes, den sie verlangen, unterscheidet sich Bürgers von aller romantischen Diktion. Da schweben keine Laute von dem Felsen der Lorelei herab und singt kein Wanderer sehnsuchtsvoll. Da wird gefordert und aufgebeht. Ein sehniger Griff umklammert uns und zwingt uns dort- und nicht anderswohin, ohne viel Federlesen; gemütvoll Ahnen und Zaudern ist nicht erlaubt. So fest und solid die einzelnen Vorstellungen nämlich auch ausgearbeitet sind, wir sollen uns nicht aufhalten. Mit wenigen Strichen wird alles erledigt. Die Vorliebe für einsilbige Wörter gehört in diesen Zusammenhang, also wieder die auch sonst geschätzten Imperfecta der starken Verben: «fuhr», «zog», «frug», «warf», «lief», «schloß», «half», «stieg», «ritt», «sprang», «schwang», «schlang»; ferner Gruppen wie «Gruß und Kuß», «Nacht und Graus», «Heid' und Land», «Stück für Stück», «Zopf und Schopf». Ein unübertreffliches Vokabular! Es ist sonor, von metallischem Klang; «das Erz der deutschen Zunge dröhnt»; und es gemahnt uns obendrein wieder, was Bürger nur recht sein kann, an Luther:

«Groß Macht und viel List»,
 «Der Fürst dieser Welt»,
 «Gut, Ehr', Kind und Weib».

Wie kommt dergleichen dem Dichter in einem ganz andern stilistischen Rahmen zustatten! Die rasche Folge von starken Stößen erzeugt ein stetiges accelerando. Und also triumphiert der Vers, der seiner Lautgestalt sowohl wie seinem Inhalt nach die Quintessenz des ganzen Gedichts enthält:

«Der Rappe scharrt, es klirrt der Sporn.»

Bei dieser Zeile duldete Bürger von seiten seiner ängstlichen Freunde nicht den leisesten Widerspruch:

«*Klirrt der Sporn* habt Ihr alle, so viel eurer tadeln, brevi manu unrecht. Nicht des Reims, sondern der Sache wegen ists da. Man muß sich in den Spornen eines Gespenstes eine magische Kraft vorstellen. Alles erinnert ihn zu eilen, der Rappe, der Sporn fängt von selbst an zu klirren, als wär' er begierig, bald wieder zu stacheln. Ach! ich merke, Ihr seht und begreift die tiefe Vortrefflichkeit noch nicht allenthalben⁴¹.»

Wir können verstehen, warum er so schalt. Der magische Sporn wird zum Symbol von Bürgers dichterischem Organ. Der Sporn verletzt die Weichen des Pferdes; er stachelt das Träge gewaltsam auf und treibt es damit zu rasender Eile. Der aber so die Kreatur in Bewegung setzt, wird selber bewegt. Er galoppiert in die Nacht hinaus und reißt sein Opfer, Lenore, mit. Aufstacheln, Bewegen und Mitreißen: das ist es, was die Ballade will. Für den Bewegen und Mitgerissenen sind auch die Dinge bewegt und bewegend. Sie fliehen vorüber und gewinnen damit erst die atemberaubende, ungeheure Intensität. Hier ein Anger und dort ein Baum, ein Haselbusch, ein Dorf, ein Gebirg! Unglaublich, wie dies alles noch fest erfaßt wird, aber eine ständig gesteigerte Aufmerksamkeit erheischt!

«Zur rechten und zur linken Hand,
 Vorbei vor ihren Blicken,
 Wie flogen Anger, Heid' und Land!
 Wie donnerten die Brücken!»

Da wird uns noch etwas Zeit gewährt. Dann heißt es bereits in rascherer Folge:

«Wie flogen rechts, wie flogen links
 Gebirge, Bäum' und Hecken!»

und unmittelbar darauf schon ganz überstürzt:

«Wie flogen links und rechts und links
 Die Dörfer, Städt' und Flecken!»

⁴¹ Briefe von und an Bürger, I, S. 162.

Die Augen wenden sich hin und her, um wahrzunehmen, und nehmen noch wahr: Bürger, der in dem ganzen Tumult die Zügel fest in den Händen behält. Dazu dann immer die Frage, die den verständigsten Geist ins Wanken brächte, Wilhelms zum Schein beschwichtigendes, in Wahrheit aber höhnisches und verstörendes «Graut Liebchen auch?», das alle Schauer der Seele entfesselt.

Die beiden bleiben nicht allein. Wie aus der Bewegung geboren, die gestaltgewordene Obsession, schließt sich das Spukgesindel an, der Leichenzug, die Galgenvögel: ein unabsehbar wachsender Troß wird mitgerissen in die Nacht voll Angst und bräutlicher Lüsternheit, bis schließlich alles, samt und sonders, das bleiche Land, der Himmel und die Sterne, die Erde, das Firmament, in einem einzigen Schwall von Grauen über die Hingerissenen strömt und nichts Gewisses mehr bleibt als, in dem unverrückten Rhythmus hörbar, der Hufschlag des galoppierenden Pferdes.

Damit hat Bürger sein Ziel erreicht. Er hat die bisher nur bedachte Welt in eine Bewegung gebracht, in der die Gestalten und Dinge sowohl wie der hungerissene Zuschauer und der entsetzt-überwältigte Hörer aufgehen. Kaum daß der Dichter selber noch mit knapper Not seine Haltung bewahrt und seine Regie der Emotionen bis zu dem gräßlichen Ende berechnet.

Was ihm bei alledem überraschend entgegenkommt und das Abenteuer der Seele begünstigt, ist der Ritt. Das zwischen die Schenkel gepreßte Pferd, das aufgestachelte und bedrängte und unablässig vorwärts gehetzte, ist die verkörperte, ungeahnte Kräfte entwickelnde Vitalität, von der die ältere Generation überhaupt nichts wissen zu wollen schien, das junge Geschlecht sich aber die einzig lebenswerte Erfahrung verspricht. Heftiger Anstrengung bedarf es, um das Gesetz der Trägheit zu brechen. «Erregt» und «aufgepeitscht»: die Metaphern gewinnen vollkommene Wirklichkeit. Der Schlag der Hufe auf dem festen Boden entspricht dem regelmäßigen, harten, stoßweisen Einsatz der Stimme. Die Provokation des Bewegenden und Erregenden in den Dingen durch die Bewegung hat vollen Erfolg. Dem Andrang der vorüberfliehenden Welt antwortet der Seelentumult und dieser jenem: der Unterschied von Innen und Außen wird wesenlos. Be-

wegung allein gilt noch, sonst nichts. Und jeden Augenblick wächst die Gefahr, zum mindesten für Lenores Gefühl und für den Hörer oder Leser, daß das zur Eile gespornte Tier am Ende mit dem Reiter durchgeht und aller Künste der Führung spottet.

Wir wundern uns nicht, dem Ritt in der Lyrik dieser Epoche so oft zu begegnen. Er wird, als willentliche Bewegung, so wichtig wie in der Hoch- und Spätromantik die willenlose Bewegung des auf den Fluten treibenden, von keinem Ruder geführten Kahns. Bürger selber geht von der «Lenore» sogleich zum «Wilden Jäger» über, mit dem er dann freilich erst nach einigen Jahren zu Rande kommt. Er mochte glauben, einen ebenso dankbaren Stoff gefunden zu haben. Darin aber täuschte er sich. Zunächst einmal fehlt die für den Anlauf so unentbehrliche Vorbereitung, ein Abschnitt also, der dasselbe zu leisten hätte wie das lange Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter. Der erste Vers schon bläst zur Jagd:

«Der Wild- und Rheingraf stieß ins Horn:
„Hallo, Hallo zu Fuß und Roß!“
Sein Hengst erhob sich wiehernnd vorn;
Laut rasselnd stürzt ihm nach der Troß;
Laut klifft' und klafft' es, frei vom Koppel,
Durch Korn und Dorn, durch Heid' und Stoppel.»

Dann geht die Bewegung nicht in unaufhaltsam gesteigertem Tempo vorwärts. Der Reiter zur Rechten retardiert, zwar ohne Erfolg; doch immerhin benötigen seine Warnungen Zeit. Erst recht unterbrechen den Schwung die Reden des Grafen an die Opfer des Frevels; er müßte sie ungehört überrennen. Ungünstig ist auch das helle Licht. Und was noch sonst mitspielen mag: der «Wilde Jäger» fällt bei einem Vergleich mit der «Lenore» ab.

Verheißungsvoll setzt die «Entführung» ein:

«Knapp', saddle mir mein Dänenroß,
Daß ich mir Ruh erreite!
Es wird mir hier zu eng im Schloß;
Ich will und muß ins Weite!« –
So rief der Ritter Karl in Hast,
Voll Angst und Ahnung, sonder Rast.

Es schien ihn fast zu plagen,
Als hätt er wen erschlagen.»

Die Fabel führt nun aber zu einem Zweikampf und mündet in einer Versöhnung, nimmt also einen Verlauf, der anekdotisch-zufällig ist und nicht, im tieferen Sinn, zur Sache gehört. Einzig die «Lenore» trägt das Siegel der höchsten Notwendigkeit und stimmt im Ganzen und jedem Zug. Es ist durchaus am Platz, daß Bürgers Name vor allem mit diesem unvergleichlichen Werk verbunden bleibt.

Der Vers «Daß ich mir Ruh' erreite» in der «Entführung» stammt aus Goethes «Untreuem Knaben», der schon einige Jahre früher entstanden, doch seinerseits der «Lenore» verpflichtet ist:

«Es war ein Buhle frech genug,
War erst aus Frankreich kommen,
Der hat ein armes Maidel jung
Gar oft in Arm genommen;
Und liebgekost und liebgeherzt,
Als Bräutigam herumgescherzt
Und endlich sie verlassen.

Das arme Maidel das erfuhr,
Vergingen ihr die Sinnen.
Sie lacht und weint und bet und schwur;
So fuhr die Seel von hinnen.
Die Stund da sie verschieden war,
Wird bang dem Buben, graust sein Haar;
Es treibt ihn fort zu Pferde.

Er gab die Sporen kreuz und quer
Und ritt auf alle Seiten,
Herüber, 'nüber, hin und her,
Kann keine Ruh erreichen;
Reit sieben Tag und sieben Nacht:
Es blitzt und donnert, stürmt und kracht,
Die Fluten reißen über...⁴²»

⁴² Erste Fassung.

Goethe folgt der «Lenore» im metrischen Schema und in der Reimordnung⁴³. Nur läßt er eine Zeile weg. Das Reimwort auf «verlassen», «Pferde», «über» bleibt überraschend aus. So wird der Leierton vermieden, den die «Lenore», wie uns deutlich geworden ist, am ehesten noch in einigen Strophenschlüssen bewahrt. Die Bänkelsängerei verstummt. Die letzten Spuren von Spiel und Vorbehalt schwinden dahin in einer ganz zur Natur gewordenen Volkstümlichkeit. Wir hören eine Sprache, wie sie Bürger, dem Gelehrten, nie gelungen ist und wie er sie, auf der Stufe der «Lenore» jedenfalls, schwerlich hätte verantworten wollen: den Satzbau etwa zu Beginn der ersten und der zweiten Strophe, zumal der zweiten, wo die naivste Parataxe einen Nebensatz mit «als» zu vertreten hat. Das ist viel weniger ein gekonntes als ein von inniger Liebe eingegebenes alt-einfältiges Deutsch.

Auch bei der Wahl des Themas fügt sich Goethe nicht den Wünschen eines von ihm selbst unterschiedenen Volks. Es ist die eigene Not, mit der er so lange nicht fertig geworden ist, die Schuld Weislingsens, Clavigos und Fausts, für die sich, neben den Bühnenstücken, nun auch einmal die Ballade eignet. Auf jede künstliche Inszenierung des Entsetzens kann er verzichten. Wir spüren eine zu Beginn schon unausweichliche Herzensangst, die durch den magischen Sporn nicht erst heraufbeschworen, sondern nur zur Katastrophe gesteigert wird. Goethe *lebt* bereits in dem Element, das Bürger erzeugen muß.

So kommt sein Gedicht denn auch anders zustande. Briefe, wie sie Bürger während der Arbeit an der «Lenore» wechselt, voll von Fragen und Zweifeln, welche die Rechtmäßigkeit von einzelnen Versen und den Bau des Ganzen betreffen, hätte Goethe in den siebziger Jahren niemals schreiben können. Wir wissen darüber Bescheid. In «Dichtung und Wahrheit» schildert er sein Verfahren:

⁴³ Eine schöne Würdigung der Strophe des «Untreuen Knaben» bietet Walter Hinck, *Euphorion* 1962, S. 25–48. Der Nachweis einer gleichgebauten «Lutherstrophe», die Goethe schon im «Jahrmarktsfest» aufnimmt, schließt aber nicht aus, daß er in dem Stofflich der «Lenore» so verwandten «Untreuen Knaben» die Strophe Bürgers im Ohr gehabt habe. Und davon abgesehen: der künstlerische Vergleich der beiden Strophen wird von der Frage nach der faktischen Abhängigkeit überhaupt nicht berührt.

«Ich war dazu gelangt, das mir inwohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr als ich darauf gewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen. Die Ausübung dieser Dichtergabe konnte zwar durch Veranlassung erregt und bestimmt werden; aber am freudigsten und reichlichsten trat sie unwillkürlich, ja wider Willen hervor. ... Auch beim nächtlichen Erwachen trat derselbe Fall ein, und ich hatte oft Lust, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wams machen zu lassen und mich zu gewöhnen, im Finstern, durchs Gefühl, das was unvermutet hervorbrach zu fixieren. Ich war so gewohnt, mir ein Liedchen vorzusagen, ohne es wieder zusammenfinden zu können, daß ich einigemal an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen quer liegenden Bogen zurecht zu rücken, sondern das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterschrieb. In eben diesem Sinne griff ich weit lieber zu dem Bleistift, welcher williger die Züge hergab: denn es war mir einigemal begegnet, daß das Schnarren und Spritzen der Feder mich aus meinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, mich zerstreute und ein kleines Produkt im Keim erstickte⁴⁴.»

Zu einem solchen «nachtwandlerischen Dichten» ist Bürger, nach eigenem Zeugnis, erst in einer letzten Phase der Arbeit an der «Lenore» und vermutlich in späteren Jahren nie wieder gelangt. Freilich stößt es Goethe dann wohl auch zu, daß ein Gedicht Fragment bleibt und dem angestrengtesten Bemühen, es abzuschließen, trotzt. So bricht gerade der «Untreue Knabe» am Ende der sechsten Strophe ab. Es geht nicht an, dahinter eine künstlerische Absicht zu vermuten⁴⁵. In dem Singspiel «Claudine von Villabella», in das die Ballade eingelegt ist, wird das Verstummen durch eine Unterbrechung des Sängers begründet. Das scheint eine geistreiche Ausflucht des Dichters, den das Vorhandene reute, zu sein. Ein Bruchstück als solches in Ordnung zu finden, lag gewiß nicht in seiner Natur. Er hat auch mit den seltsamen Rechtfertigungen seiner Altersfragmente nur aus der Not eine Tugend gemacht.

44 Dichtung und Wahrheit, 16. Buch.

45 Vgl. dagegen wieder Walter Hinck, Euphorion 1962.

Als letztes Glied sei unserer Reihe noch der «Erlkönig» abgeschlossen. 1782 entstanden, gehört er zwar bereits dem Zeitraum eines neuen Übergangs, der Vorbereitung der Klassik, an. Doch eben daß sich in dieser Epoche das so ergiebige Motiv des Ritts auf andere Weise darstellt, wirft auch ein Licht auf die mit der «Lenore» verbundenen Fragen zurück. Goethe geht diesmal nicht mehr unmittelbar von Bürger, sondern von Herders Übersetzung der dänischen Ballade «Erlkönigs Tochter» aus:

«Herr Oluf reitet spät und weit,
Zu bieten auf seine Hochzeitsleut'⁴⁶.»

An die «Lenore» erinnert indes die Aufteilung in einen Reiter, der die Zügel faßt und vorwärts drängt, und ein mitgeführtes Geschöpf, die Zwiennatur von energischem Willen und hilflos ausgelieferter Seele. Und wieder entstehen, durch die Bewegung erweckt aus den vorüberfliehenden Dingen, die dämonischen Schauer. Es sind nun aber keine Gebilde des niederen Aberglaubens mehr, in denen sich das Entsetzen verdichtet. Der «Erlkönig mit Kron' und Schweif», mit seiner wie Blätter lispelnden Stimme, umgeben von dem nächtlichen Reihem der Töchter, bleibt noch in der frevelhaften Gebärde eine edle Gestalt, jenseits von Gut und Böse, mit keinen menschlichen Maßen zu messen, ein Naturmythus, der keines Beistands trüber Überlieferungen bedarf, der sich dichterisch selber verbürgt. Vor allem fällt jedoch dem Reiter eine ganz andere Rolle zu. Er hat nicht, wie der Warner im «Wilden Jäger», das rohe Gelüst zu dämpfen; an moralische oder religiöse Begriffe denkt niemand mehr. Und was entscheidender ist und die neue Stufe besser erkennen läßt: es liegt ihm fern, wie Wilhelm in der «Lenore» das Grauen noch zu steigern. Im Gegenteil, er beschwichtigt, beruhigt. Er übersetzt die magisch gewordene in die natürliche Welt zurück. Er spricht der erregten Seele zu, wie Goethe während der zweiten Schweizer Reise im Gebirg auf menschenverlassenen Pfaden sich selber zusprach und seiner bedrohten Einbildungskraft die tödlichen Abenteuer verwies⁴⁷. Damit gerät die Ballade in ein eigentümliches,

46 Herder, Sämtliche Werke, 25. Bd., S. 443.

47 Brief aus Realp, 12. November 1779.

reizvolles Zwielflicht. Wir könnten sie rational auslegen und alles aus den Fieberphantasien des kranken Kindes erklären – was bei der «Lenore» oder dem «Untreuen Knaben» ja noch nicht möglich wäre. Doch diese Erklärung – oder sagen wir besser: Aufklärung – widerstrebt uns. Wir würden uns gegen die dichterisch-seelische Wahrheit des Erlkönigs verfehlen. Es graust uns, wie es dem Vater graust. Und dieses Grausen will anerkannt sein. So führt denn auch Goethes Entwicklung nicht auf ihren Ausgangspunkt zurück, nicht in den Geist der Jahrhundertmitte. Die Fülle des in der wilden Bewegung erschlossenen Lebens geht nicht verloren. Sie fügt sich in ein ungleich weiteres, aber in neuen Gesetzen wiederum stabilisiertes menschliches Reich. In diesem sind dämonische Wesen und Spukgestalten durchaus möglich, doch weder nur als Sensation, die man dem Volk gern gönnen mag und selbst mit halbem Lächeln mitmacht, noch als vielleicht doch wirkliche Mächte, die uns zu überwältigen drohen, sondern als Gleichnisse unserer Seele, die wunderbarer Bilder bedarf, wenn sie sich selber genug tun will – also so, wie Goethe gelegentlich seinen «Fischer» interpretiert:

«Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden⁴⁸.»

Als ein solches Gleichnis der Seele gibt sich auch der Erlkönig ja schon dadurch zu erkennen, daß er dem Knaben immer vor Augen steht, obwohl das Pferd an allem, was ihm ähnlich sieht, vorbeigaloppiert.

Nur von Balladen war bisher die Rede. Die epische Basis, die Geschichte, die aber nun nicht bedacht oder ruhig und klar berichtet, sondern zum Anlaß der heftigsten, sei es lyrischen, sei es pathetischen Emotionen wird, das Vorrecht, einzig die Höhepunkte, die das Gemüt erschütternden Momente der Fabel hervorzuheben und alles Übrige nur erraten oder in einem nebelhaften Dämmerlicht verschwinden zu lassen, die Möglichkeit, zwischen gelassener Darstellung und ernster Beschwörung jeden beliebigen Grad von Leidenschaft und jedes beliebige Tempo zu wählen: dies alles prädestiniert die Ballade zum Schauplatz des

48 Zu Eckermann, 3. November 1823.

Übergangs, der uns beschäftigt. So ist es denn auch kein Zufall, daß sie eben jetzt, am Anfang der siebziger Jahre, aus einem schattenhaften oder zweideutigen Zustand erlöst und zur würdigsten Poesie gezählt wird. Ebenso leicht ist einzusehen, daß in den achtziger Jahren sich der Reiz der Gattung schon wieder erschöpft, daß ihre Rolle, in neue Bereiche vorzudringen, ausgespielt ist und erst viel später, unter Voraussetzungen, die uns hier nichts mehr angehen, eine im klassischen Sinn veredelte und vertiefte Ballade entsteht.

Wir haben es hier aber nicht mit einem Kapitel der Gattungsgeschichte zu tun. Für unsere Betrachtung wird die Ballade, oder genauer: werden bestimmte Balladen nur deshalb bedeutsam, weil wir einen allgemeinen Vorgang an ihnen am besten ablesen können.

«Spute dich, Kronos!»

Um diese die ganze Jugend alarmierende Losung geht es auch bei dem «magischen Sporn». Die Zeit soll sich beeilen! Das langsame Nacheinander ist unerträglich. Wenn sich die Zeit beeilt, dann eilen die Dinge im Flug vorüber und treten aus der Folge der Geschehnisse nur noch die starken Momente hervor. Auf die neutralen Zwischenglieder zu achten, erlaubt das Tempo nicht mehr. Alles in *einem* Nu erfassen, sich selber in *einem* Nu verschwenden: das wäre das höchste, das letzte Ziel. Der für die ganze Epoche typische Explosivstil also ist es, dessen allmähliche Vorbereitung und Sieg in Gleims, Hölty's, Bürgers und Goethes Balladen zutage tritt.

Doch auch mit diesem allgemeinen Ergebnis sind wir noch nicht zufrieden. Wir achten auf den Weg, den, in dem besonderen Fall, der Geist einschlägt, um dorthin zu kommen, wohin es ihn drängt, wovon ihn vorerst aber höchstens eine verschwommene Ahnung erfüllt. Und da nun sind wir baß erstaunt. Gleim hat mit Möglichkeiten gespielt, die außerhalb des Rahmens seiner vernünftigen, für die gute Gesellschaft eingerichteten Welt bestehen. Was aus dem Rahmen einer Welt herausfällt, aber ihn nicht gefährdet, ist komisch⁴⁹; wir nehmen es lachend, in den feineren Formen

49 Vgl. E. Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 5. Aufl., Zürich 1961, S. 192 ff.

lächelnd entgegen. Gelächelt haben denn auch die Zeitgenossen, wengleich oft unter Tränen, so wie man über Kinder Tränen der Rührung vergießen und lächeln kann. Als dann die derberen Nachahmungen kamen, scheint man in Gleims «Marianne» das Possierliche minder empfunden und das Spiel schon etwas ernster, doch freilich – wie damals die Literatur im großen und ganzen überhaupt – noch immer als Spiel genommen zu haben.

Mit Hölty verändert sich die Szene. Ihm geht es nicht mehr darum, nur für die Gesellschaft bestimmte Balladen zu schreiben, Gedichte, die dem Gebildeten schmeicheln, der sich freundlich zu ihnen herabläßt und dabei zum Bewußtsein seiner eigenen höheren Stufe gelangt. Hölty ist nach Kräften bemüht, dem «Volk» das Gruseln beizubringen. Immerhin, er rechnet mit dieser Kunst auch auf den Beifall der Kenner. Sie sollen bemerken, wie gut er es macht, wie trefflich er sich zu gebärden weiß. Das heißt: er spielt eine Rolle. Das ist schon mehr als nur literarisches Spiel. Er lebt sich in die Gefühle der imaginierten niederen Zuhörer ein und bringt es deshalb auch fertig, solche Gefühle wirklich hervorzurufen. Der Rolle bleibt er sich aber bewußt. Er kann sie mit einer andern, der des Minnesängers etwa, vertauschen. Und schließlich wird er der Rollen müde und trachtet nach einer unmittelbar dem Herzen entströmenden Poesie.

Von Hölty's Balladen geht Bürger aus. Er möchte die «Nonne» überbieten. Doch während der Arbeit an der «Lenore» läuft er Gefahr, von seiner eigenen Dichtung überwältigt zu werden. Auch gelangt er, dank Herders «Briefen» und Goethes «Götz», zu der Überzeugung, daß alle starke und wahrhaftige Poesie für das Volk bestimmt sei. Damit ist es mit der Rolle und jeglicher Art von Vorbehalt aus. Der Dichter geht mit größter, geradezu närrischer Leidenschaft ins Zeug. Doch immer fühlt er sich noch, wie Hölty, von seiner Zuhörerschaft unterschieden. Er faßt die Dichtung auf als Arbeit *von* Gelehrten *für* das Volk. Nur während der letzten Phase der Entstehung der «Lenore» gerät auch dieser Unterschied noch ins Wanken.

Bei Goethe fällt er ganz dahin. Da ist es nicht so sehr Kunstwille, was den Dichter bestimmt, Balladen- und Volksliedöne anzuschlagen, sondern Einverständnis, Liebe. Der «Untreue Knabe»

ist aus dem Herzen Goethes und dem des Volks gesungen. Wir hören die Seelenangst dessen heraus, der Friederike verlassen hat. Da will nun niemand mehr wissen, ob der Schöpfer der Ballade selber an seine Geister glaubt oder nicht. Der Spuk ist legitimiert als Bild und Gleichnis eines verstörten Gemüts.

Was rührender Scherz und Spiel gewesen, ist zum «Als ob», zum bedrohlichen Ernst und endlich zum Bekenntnis geworden, oder, wie man auch sagen kann: Was Gleim noch außerhalb des Rahmens seiner vernünftigen Welt vorfand und harmlos als possierliche Folie der eigenen höheren Kultur einsetzte, gewinnt zusehends an Gewicht und Bedeutsamkeit und rückt in die Mitte, so, daß umgekehrt nun Gleim und seinesgleichen aus dem Rahmen fallen und von den erschütterungssüchtigen oder aus Herzensgrund volkstümlichen jüngeren Dichtern belächelt werden.

Man möchte meinen, ein solcher Prozeß sei so verwunderlich, daß er sich nur einmal habe ereignen können. Doch Parallelen zu finden, ist leicht. Der Stilwandel zu Beginn der siebziger Jahre nimmt an verschiedenen Stellen einen ganz analogen Verlauf. Im weiteren Umkreis des Göttinger Hains ist auf die sonderbare Entwicklung von Matthias Claudius hinzuweisen. Der Dichter des «Abendlieds», von dessen fliegenden Blättern Herder gesagt hat, sie seien «ohne Gelehrsamkeit und fast ohne Inhalt, aber für gewisse Silbersaiten des Herzens, die selten so gerührt würden⁵⁰», der Mann, den Goethe im Unmut einmal einen «Narren» nannte, der «voller Einfaltsprätentionen stecke⁵¹» – er ist von Hause aus gar nicht jener schlichte Poet des Volks gewesen, als den man ihn, je nach Geschmack, zu bewundern oder gering zu schätzen pflegt. Er sprach und schrieb Französisch und Italienisch und verstand Latein, Griechisch, Englisch, Dänisch, Holländisch und sogar etwas Schwedisch und Spanisch. Seine Kenntnisse auf dem Gebiet des neueren deutschen, auch des philosophischen Schrifttums waren beträchtlich. Die eigene literarische Tätigkeit begann er 1763 mit den «Tändeleien und Erzählungen», Poesie und Prosa in reinstem Rokokostil. Auch was er 1768–1770 in dem «Hamburgi-

50 Zitiert bei W. Herbst, Matthias Claudius, Der Wandsbecker Bote, 4. Aufl., Gotha 1878, S. 2.

51 Zitiert bei Herbst, a.a.O., S. 242.

schen Adreß-Comptoir-Nachrichten» herausgab, entspricht noch in keiner Weise dem Bild, das sich ein Leser von ihm macht, der nur das halbe Dutzend seiner lyrischen Wunder und einige Proben seines schrullig-wehmutsvollen Humors aus Anthologien kennt. Zu einer originellen Figur entwickelt er sich erst mit den Jahren, und zwar offenbar so, daß die Literatur den Menschen allmählich nachzieht, also ähnlich wie der im übrigen freilich anders geartete Bürger, der während der Arbeit an der «Lenore» zum Erstaunen seiner Freunde in seinem eigenen Herzen die Ängste des abergläubischen Volks entdeckt. Die Metamorphose ist seltsam genug. In der Widmung des ersten Teils des «Wandsbecker Boten», der als selbständiges Werk, abgelöst von der Zeitung, 1774 erschienen ist, stellt sich als Verfasser «Asmus, pro tempore Bote in Wandsbeck» vor. Da Asmus aber im Adreßbuch nicht figuriert, ersucht er die Subskribenten, sich bei seinem Vetter «Matthias Claudius, homme de lettres», anzumelden, und fügt hinzu:

«Der * unter einem Stück will sagen, daß das Stück in meiner Mundart sei. In den Stücken ohne Stern hab ich mich mehr nach meinem Vetter gerichtet, und von diesen Stücken pfleg ich auch wohl vel quasi zu sagen, daß mein Vetter sie gemacht habe. Könnt auch sagen, daß mein Vetter sich in diesen Stücken nach niemand und in denen mit dem * nach mir und meinem Botenstab gefügt habe; ist alles eins⁵².»

Die Stücke ohne *, die also von Matthias Claudius stammen oder in seiner Art verfaßt sein sollen, sind in gebildetem Deutsch geschrieben und halten sich auf der Stufe, die einem im Sinn des Jahrhunderts kultivierten Schriftsteller zugetraut werden darf. Es gibt da verschiedene Töne, die aber doch eine stilistische Einheit bilden. Die Skala reicht von dem zauberhaften, empfindsam-galanten Brief Nr. 1 an den Mond, die «stille, glänzende Freundin», bis zu den gelehrten Anmerkungen zu einem Gedicht des Vetters Asmus, Glossen, welche in diesem Zusammenhang komisch wirken und wirken sollen.

Asmus ist vertreten durch eine etwas verbauerte, kauzige Prosa, die nun ihrerseits neben den gepflegten unbezeichneten Stücken

52 M. Claudius, Werke, hg. von U. Roedl, Stuttgart 1954, S. 13.

konisch, doch nun im Sinne einer erfrischenden Naivität, gemeint ist. Da denkt man hin und wieder wohl an das Wort von den Einfaltsprätentionen, so bei der «Chria», die beginnt:

«Bin auch auf Unverstädten gewesen, und hab auch studiert. Ne, studiert hab ich nicht, aber auf Unverstädten bin ich gewesen, und weiß von allem Bescheid⁵³.»

Derselbe Asmus zeichnet indessen auch für ernste Gedichte, wie das «Abendlied eines Bauersmanns» und andre, die sich im Ton von vielen, die Matthias Claudius selber verantworten will, nicht wesentlich unterscheiden. Manchmal scheint er das Sternchen nur vergessen zu haben; und in den späteren Lieferungen des «Wandsbecker Boten» gibt er das Doppelspiel gänzlich auf.

Was geht da nun aber eigentlich vor? Der gelehrte Matthias Claudius, dem es, wie wir aus vielen persönlichen Zeugnissen wissen, in seiner Haut nicht wohl ist, erfindet zunächst einmal einen Menschen, der so ist, wie er selbst gern wäre. Dann fängt er an, im Namen dieses von ihm erfundenen Menschen zu dichten. Von Matthias Claudius aus gesehen, ist Asmus ein liebenswürdiger Tor, dem man mit freundlichem Lächeln zusieht. Asmus dagegen lächelt wiederum über Matthias Claudius und seine hohe Gelehrsamkeit. Bald rückt der eine, bald der andre in die Mitte und will ernst genommen werden; bald fällt er wieder aus dem Rahmen der von dem andern anerkannten Welt heraus. In ein und derselben Persönlichkeit also finden hier die Verschiebungen statt, die wir bei der Ballade in der Folge der Generationen beobachtet haben. Am meisten verblüfft uns nun aber dies, daß Matthias Claudius als gebildeter Schriftsteller zwar auch später noch oft das Wort ergreift, sogar immer öfter, je mehr die dichterische Kraft nachläßt, daß er Fénelon, St. Martin übersetzt und sich in Tiefen der Mystik versenkt, daß aber der Mensch buchstäblich von dem naiven Asmus aufgeschluckt wird, in seinen Briefen den Ton des tumben Toren anschlägt, seinen Haushalt mit dem «Bauernmädchen» führt, den Freunden die Geschichte ihrer zahllosen Schwangerschaften erzählt und hohe Besuche gern mit jenen Eulenspiegeleien empfängt, bei denen man nie recht weiß, was herzliche

53 a. a. O., S. 21.

Laune, was Pose und Schlaumeierei ist. Wieder erleben wir also das Schauspiel, daß aus der Liebäugelei mit Möglichkeiten, die unter der Würde wären, sofern man sie ernst zu nehmen gedächte, halber und ganzer Ernst wird und sogar ein Lebensstil hervorgeht.

Zum Schluß ist abermals Goethe zu nennen. Eine Ballade wie «Der untreue Knabe» erscheint uns nicht, wie Bürgers «Lenore», in einem stilistischen Zwielficht. Wir haben sie zwar als Phase eines Wandels begriffen; doch für sich allein betrachtet, scheint sie völlig in ihrem eigenen Wesen zu ruhen. Nun gibt es aber andre, stilistisch uneinheitliche Jugendwerke, die nicht so leicht zu beurteilen sind. Zu diesen zählt der «Satyros» und der «Ewige Jude», jener im Jahre 1773, dieser 1774 entstanden.

Der Held des «Satyros» ist ein Unflat. Er singt jedoch, nach einer schwer faßbaren Vorbereitung von wenigen Versen, jenes Einsamkeitslied, in dem schon Gundolf «Parodie» und «wahres Gefühl» vereinigt fand, das aber in anderer Umgebung kaum als Parodie genommen würde:

«Dein Leben, Herz, für wen erglüht?
Dein Adlerauge was ersieht?
Dir huldigt ringsum die Natur,
's ist alles dein,
Und bist allein!
Bist elend nur.

Hast Melodie vom Himmel geführt
Und Fels und Wald und Fluß gerührt,
Und wonnlicher war dein Lied der Flur
Als Sonnenschein,
Und bist allein,
Bist elend nur!⁵⁴»

Vermutlich ohne sich klar darüber zu sein, spricht Goethe unversehens aus dem Herzen dessen, den er bisher von außen als des Gelächters würdigen Burschen betrachtet hat.

54 Zitiert nach Morris, *Der junge Goethe III*, S. 288f. (mit modernisierter Interpunktion).

Im «Ewigen Juden» lesen wir über Gott Vater und Sohn die folgenden Verse:

«Der Vater saß auf seinem Thron,
Da rief er seinem lieben Sohn,
Mußt zwei- bis dreimal schreien.
Da kam der Sohn ganz überquer
Gestolpert über Sterne her
Und fragt, was zu befehlen.
Der Vater fragt ihn, wo er stickt –
Ich war im Stern, der dorten blickt,
Und half dort einem Weibe
Vom Kind in ihrem Leibe.
Der Vater war ganz aufgebracht
Und sprach: Das hast du dumm gemacht.
Sieh einmal auf die Erde...⁵⁵»

Das ist so wenig blasphemisch gemeint wie Bürgers geistliche Anspielungen. Es ist – um wieder den Ausdruck Moses Mendelssohns zu brauchen – «possierlich». Freilich kann man Anstoß nehmen an einer possierlichen Trinität. Doch Goethe hat zweifellos nicht die Absicht, irgend jemandem zu nahe zu treten. Unverkennbar ist seine Lust am artistischen Spiel mit dem Primitiven. Er mimt Hans Sachsischen Biedersinn. Man soll das Spiel aber nicht vergessen. Der Stil einer solchen Partie ist ganz verständlich nur auf dem Hintergrund der gesellschaftsfähigen Poesie, auf die der Dichter noch reflektiert, von der aus seine Treuherzigkeit in einem komischen Licht erscheint, wie umgekehrt wiederum von der Einfalt die öde Vernunft beschämt werden soll. Auf einmal aber fallen alle solchen Nebengedanken weg. Christus schwingt sich zur Erde hernieder. Da quillt es aus innerster Seele empor in einer Sprache, die ihre Herkunft aus den obsoleten, niederen Zonen zwar immer noch nicht verleugnet, uns aber mit einer völlig selbstvergessenen Innigkeit überströmt, in der wir Töne vernehmen, die früher noch nie erklungen, die Goethes unverwechselbares Eigentum sind:

55 Morris, *IV*, S. 51 ff.

«Als er sich nun herniederschwing
 Und näher die weite Erde sah,
 Und Meer und Länder weit und nah,
 Ergriff ihn die Erinnerung,
 Die er so lange nicht gefühlt,
 Wie man dadrunten ihm mitgespielt.
 Er fühlt in vollem Himmelsflug
 Der irdschen Atmosphäre Zug,
 Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
 Schon eine Ahndung von Weh enthält.
 Er denkt an jenen Augenblick,
 Da er den letzten Todesblick
 Vom Schmerzhügel herab getan,
 Fing vor sich hin zu reden an.
 Sei, Erde, tausendmal begrüßt!
 Gesegnet all ihr meine Brüder.
 Zum ersten Mal mein Herz ergießt
 Sich nach dreitausend Jahren wieder,
 Und wonnevolle Zähre fließt
 Vom nimmer trüben Auge nieder.
 O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir!
 Und du, mit Herz und Liebes Armen,
 Flehst du aus tiefem Drang zu mir.
 Ich komm, ich will mich dein erbarmen.
 O Welt voll wunderbarer Wirtung,
 Voll Geist der Ordnung, träger Irrung,
 Du Kettenring von Wonn und Wehe,
 Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
 Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
 Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe;
 Die Dumpfheit deines Sinns, in der du schwebtest,
 Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
 Die schlangenknotige Begier, in der du bebstest,
 Von ihr dich zu befreien strebstest,
 Und dann, befreit, dich wieder neu umschlangst,
 Das rief mich her aus meinem Sternensaale,
 Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn.

Ich komme nun zu dir zum zweiten Male.
 Ich säete dann und ernten will ich nun.»

Ganz selten streift uns noch eine Erinnerung an die gewollte Naivität:

«Wie man dadrunten ihm mitgespielt ...»
 «Die Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
 Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
 Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe ...»

Auf solche Intarsien achten wir kaum. Wir lesen den Abschnitt benommen zu Ende. Und nun, als wäre ein Bann gebrochen, als wäre er aufgewacht, kehrt Goethe zu seinem artistischen Spiel zurück. Doch er hält es dabei nicht lange mehr aus. Der «Ewige Jude» bleibt Fragment. Dem Dichter dürfte, wie Hölty bei seinen Balladen, die «Rolle» verleidet sein.

Und endlich, um unsere Untersuchung mit dem gewaltigsten Beispiel zu krönen: Ereignet sich nicht dasselbe im «Faust»? Lessing hatte noch zu riskieren, daß ein einziger Ausruf «O Faustus!» das ganze Parterre zum Lachen brächte⁵⁶. Goethe berücksichtigt diese Gefahr, indem er das Lachen halbwegs mitmacht und im Puppenspielton beginnt:

«Habe nun ach! die Philosophie,
 Medizin und Juristerei,
 Und leider auch die Theologie
 Durchaus studiert mit heißer Müh.
 Da steh ich nun, ich armer Tor,
 Und bin so klug als wie zuvor ...»

Für uns sind diese Verse schon längst so sehr vom Licht der Ewigkeit beglänzt, daß wir uns abgewöhnt haben, nach ihren Voraussetzungen zu fragen. Doch die stilistische Lage ist nicht anders als im «Ewigen Juden». Wie dort bei Christi Erdenfahrt auf einmal die Fülle des Herzens einströmt, ändert sich hier der Ton nach etwa dreißig Versen, dort, wo es heißt:

56 Mendelssohn an Lessing, 19. November 1755.

«Daß ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält,
Schau alle Wirkungskraft und Samen
Und tu nicht mehr in Worten kramen...»

Nur fällt hier der Dichter nicht wieder zurück. Er gibt die *reservatio mentalis* der Rolle für immer auf und schafft das Werk, das äußerlich zwar auf weite Strecken seinem Ursprung aus primitiven Mustern treu bleibt, doch keinen Zweifel mehr an dem unbedingten menschlichen Einsatz erlaubt.

Blicken wir nun auf unsere ganze Untersuchung zurück, so suchen wir vergeblich nach einem Begriff, der die doch deutlich erkannte Einheit des Phänomens zu bezeichnen vermöchte. Hin und wieder ist uns der Ausdruck «Parodie» in die Feder geflossen. Da sind nun aber sogleich die leidigsten Mißverständnisse abzuwehren. Wir haben zunächst zu unterscheiden, ob ein Dichter hohe oder niedere Muster parodiert, das heißt, dem Gelächter, oder, wenn er gelinder verfährt, dem Lächeln preisgibt. Alsdann ist zu fragen, aus welcher Gesinnung Parodien entstehen. Von beißendem Spott bis zu der liebevollsten, herzlichsten Ironie und einer unschuldigen Lust am Spiel sind sämtliche Abstufungen denkbar. Der alte Goethe hatte keine Freude an parodistischer Dichtung. Er dachte an die komische Verballhornung hoher Literatur und meinte, wer dergleichen unternahme, beraube sich selber der Aussicht, eine ernste Dichtung von der Art der parodierten zu schaffen⁵⁷. An Zelter schrieb er am 26. Juni 1824:

«Wie ich ein Todfeind sei von allem Parodieren und Travestieren, hab ich nie verhehlt; aber nur deswegen bin ich's, weils dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht, um es zu vernichten; ja selbst den Schein seh ich nicht gern dadurch verjagt.»

Die freundliche Nachahmung niederer Muster zog er hier offenbar nicht in Betracht, auch nicht die Neugier, die sich zur Probe, halb zur Erheiterung, halb im Ernst, auf einem von dem herr-

57 Zu Eckermann, 11. Februar 1831.

schenden Geist gering geschätzten Gelände bewegt und damit keineswegs «vernichtet», sondern im Gegenteil eine neue verbindliche Poesie anbahnt. Er selber aber, der auf vielen Pfaden Bewanderte, hatte sich in den Jugendjahren auch darin versucht, mit überwältigendem Erfolg.

Wenn wir bereit sind, diese Möglichkeiten gleichfalls einzubeziehen, dürfen wir sagen, der Wandel des Stils, von dem hier die Rede gewesen ist, nehme den Umweg über die Parodie.