

LITERATUR  
UND GEISTESGESCHICHTE

Festgabe für Heinz Otto Burger

Herausgegeben von

Reinhold Grimm und Conrad Wiedemann

---

ERICH SCHMIDT VERLAG

MARTIN STERN

GOTTFRIED AUGUST BÜRGERS SONETT  
*AN DAS HERZ*

Bürgers Sonett *An das Herz* bildete noch nie den Gegenstand einer fachwissenschaftlichen Auseinandersetzung. Der Dichter schrieb es 1793, fast am Ende seines kurzen Lebens, und druckte es im selben Jahr in dem von ihm herausgegebenen *Göttinger Musenalmanach*. Es lautete in jener Fassung:<sup>1</sup>

*An das Herz*

Lange schon in manchem Sturm' und Drange  
Wandeln meine Füße durch die Welt.  
Bald den Lebensmüden beigesellt,  
Ruh' ich aus von meinem Pilgergange.

Leise sinkend faltet sich die Wange;  
Jede meiner Blüten welkt und fällt.  
Herz, ich muß dich fragen: Was erhält  
Dich in Kraft und Fülle noch so lange?

Trotz der Zeit Despoten-Allgewalt,  
Fährst du fort, wie in des Lenzes Tagen,  
Liebend wie die Nachtigall zu schlagen.

Aber ach! Aurora hört es kalt,  
Was ihr Tithons Lippen Holdes sagen. —  
Herz, ich wollte, du auch würdest alt!

Bürgers Gedicht artikuliert die Fragen und Bitten eines Hoffnungslosen. Im Verlauf der Aussage erfahren wir, daß schon der halbe Mensch die Schwelle des Todes überschritt. Sein Sprechen endet mit dem Wunsch nach der vollkommeneren Ruhe, nach der totalen Aufgehobenheit. Diese Dichotomie, dieses Am-anderen-Orte-Stehen von zwei Teilen eines Ichs, ermöglicht die Form des Gedichtes, das Gespräch, in welchem sich der seiner selbst und der Abspaltung von seinem Existenzkern bewußte Partner zum Worte meldet, nicht um nach außen, an irgendeine Öffentlichkeit, sondern um nach innen zu fragen im Versuch einer Erkenntnis seines eigenen Grundes.

<sup>1</sup> Bürgers Gedichte in zwei Teilen. Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe, hrsg. v. ERNST CONSENTIUS, Berlin u. a. (1914), II 25. — Gedichtzitate im folgenden nach dieser Edition.

Dabei scheint mir Verschiedenes bemerkenswert: Die sprechende und somit aktiv gebliebene Hälfte der Person, poetologisch ausgedrückt das „lyrische Ich“, ist der in Wirklichkeit gestorbene Teil, der Mensch, der seine Todesmütigkeit bekennt und Rückschau hält auf ein verstrichenes Leben, auf die verlorene Schönheit, Jugend und Liebeserfüllung. — Das „lyrische Du“ des Dialoges umgekehrt, das befragte Herz, erwidert nichts, obwohl ihm „Kraft und Fülle“ zugesprochen werden. Es ist stumm, indem und obwohl oder vielleicht weil es schlägt. Und so unterbleibt die Antwort. Es sei denn, wir interpretierten dieses Schweigen selbst als solche. Das scheint das „lyrische Ich“ in der Tat zu tun. Denn es wiederholt die einmal gestellte Frage: „Was erhält dich in Kraft und Fülle noch so lange?“ im Verlaufe des Gedichts nicht — und es stellt auch keine zweite, sondern es ersetzt die einzige, antwortlos gebliebene am Schluß durch die Bitte: „Herz, ich wollte, du auch würdest alt!“ Diese Veränderung ist sogar das einzige Ereignis, ja das Ergebnis des Sonetts. Es wird darin ein scheues und demütiges, ein hoffnungsloseres und doch wahreres Verhältnis der beiden Partner hergestellt. Sie treten nicht in den im Titel noch entworfenen dualistischen Bezug, weil sie, wie das Ich erkennt, letztlich nicht zu trennen sind. Das unternommene Gespräch hat am Ende seine eigene Unmöglichkeit enthüllt.

Die Form des Gedichtes bestätigt diesen Zustand mit bewundernswerter Sicherheit. Doch mit der Formanalyse verlassen wir die immanente Betrachtungsweise, denn wir setzen unsere Kenntnis an der Formmöglichkeiten des Gedichtes ein.



Bürgers Sonett entspricht nicht der strengsten Norm, wie sie Petrarca begründet, die französischen Petrarkisten der Pléiade geübt und August Wilhelm Schlegel zu Beginn der Romantik auch in Deutschland wieder für verbindlich erklärt haben: Bürgers Rhythmus ist nicht der fünfhebige Jambus (im Deutschen wohl die nächstliegende Entsprechung des romanischen „endecasillabo“), sondern der Trochäus; und seine Verse klingen nicht rein weiblich aus, sondern versetzen den gebotenen weiblichen mit dem männlichen Reim. Um einen Zufall kann es sich nicht handeln. Denn Bürger hat nicht nur im Vorwort seiner wichtigsten Gedichtausgabe von 1789 die möglichst genaue Beachtung der Sonettgesetze gefordert, sondern dieses Gebot in früheren Gedichten auch erfüllt.

Was aber leistet die von Bürger gewollte veränderte Struktur konkret? Den jambischen Auftakt  $x\acute{x} / x\acute{x}$  ersetzt er durch den trochäischen Abtakt  $x\acute{x} / \acute{x}x$ ; und dieser inneren Hemmung und Verlangsamung dient auch das auf die b- und c-Reime fallende männlich-stumpfe Zeilenende. Wie durch die im ganzen kurzatmige, weil dem Kurzwort den Vorzug gebende Wortwahl, so entsteht auch durch den männlichen Reim in 7 von den 14 Zeilen die besondere Gelegenheit einer Zäsur, einer Pause, die beim flüssigeren Zeilenablauf des rein weiblichen petrarkischen Sonetts vermieden wird.

Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“

Ich erinnere zum Vergleich an Georg Trakls formstrenges Sonett *Verfall*:

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,  
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,  
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,  
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.<sup>2</sup>

So Trakls erste vier Zeilen, das erste Quartett, wo nicht nur der weitgespannte Satzbau, sondern auch der klingende Endreim den traumhaft schwingenden Tonfall unterstützt. — Bürgers Gedicht, obwohl von ähnlicher Thematik, erzeugt eine sehr andere, viel gedrungenere Wirkung. Den Grund macht ein Blick auf die Wort- und Silbenteilung evident: Wenn schon der trochäische Rhythmus Bürgers Sonett in jeder der 14 Zeilen um eine Silbe auf 10 verkürzt, so der männlich-stumpfe Endreim in deren 7 nochmals um je eine Silbe auf 9. Trotz dieser Verkürzung um ganze 21 Silben enthält aber das Bürgersche Gedicht nur 3 Wörter weniger als das Traklsche. Denn Trakls Wortmaterial ist langgliedrig und klingend, dasjenige Bürgers kurz und karg. So entsteht aus Wortmaterie die Gedichtgestalt, eine Aussage mit vielen Pausen — mit Gelegenheit zur Reflexion, an der Stummheit eines widersetzlichen Partners aufgestaut.

Hören wir noch einmal das zweite Quartett:

Leise sinkend faltet sich die Wange;  
Jede meiner Blüten welkt und fällt.  
Herz, ich muß dich fragen: Was erhält  
Dich in Kraft und Fülle noch so lange?

Nicht nur die Kargheit der Wortmaterie, auch die Versetzbarkeit des Satz- und Sinnakzentes unterstützt die von diesen Zeilen ausgehende Nachdenklichkeit. Wie ist beim Lesen zu betonen? „Was erhält dich...“, „Was erhält dich...“ oder „Was erhält dich in Kraft und Fülle...“? Oder ist eine doppelte oder sogar eine dreifache schwebende Betonung nötig?

Wenn wir uns für „dich“ entscheiden, so aus der Erkenntnis des antithetischen Sinns des Ganzen, im Geist der Form des Sonetts und der Gestaltung des Themas. Das „Du“ des Herzens steht als Adressat im Titel und im Mittelpunkt; die Pause nach dem stumpfen Zeilenende „Was erhält/“ erzwingt einen Hochtou auf der ersten Silbe der nächsten Zeile „Dich in Kraft und Fülle noch so lange“; so die richtige Betonung. Erst die Einsicht in den Sinn ermöglicht die bewußte Intonation. Oft hört man — und sehr oft von Dichtern —, Dichtung müsse nicht zerlegt, sie müsse im Lesen und Hören verstanden werden. Es liegt mir fern, diesen Einwand in Zweifel zu ziehen. Aber zu Recht heißt in der Musik der ausübende Künstler Interpret: Der überzeugenden Wiedergabe liegt Deutung zugrunde. Wir kommen nicht darum herum. Und die Mühe des Erwerbs macht den Besitz ja erst recht wertvoll.

<sup>2</sup> GEORG TRAKL, Gesamtausgabe, hrsg. v. W. SCHNEDITZ, Bd. 1, Die Dichtungen, Wien o. J., 7. Aufl., S. 13.

Es gibt noch anderes zu beachten: Ein Sonett hat durch sein traditionelles Reimgefüge (abba, abba im Aufgesang der zwei Quartette, cdd und cdc im Abgesang der zwei Terzette) so etwas wie ein inneres Gesetz. Eine fügende Gewalt geht davon aus, der sich kein Inhalt ungestraft entzieht, es sei denn, er trete zur Struktur in Gegensatz. Dieses Gesetz erzwingt innerhalb der einen Strophe, die ein Sonett im Grunde ja darstellt, nicht nur die schon genannte Zweiteilung in eine Quartett- und eine Terzethälfte, sondern verlangt, durch den völligen Wechsel des Reimmaterials im Übergang von den a- und b-Reimen zu den c- und d-Reimen, auch eine gewisse Rundung, eine Zuspitzung oder Beruhigung schon des ersten Teiles in sich selbst, was wiederum dem zweiten Teil die Aufgabe der Erneuerung, der steigenden Variation und des endgültigen Abschlusses des ersten überträgt. Die erste Pointe, sozusagen, liegt also nach dem inneren Willen des Gedichtes in den letzten der soeben noch einmal gelesenen Zeilen, am Ende des zweiten Quartetts, bei Bürger in der „Frage an das Herz“. Es ist die Frage, die das sprechende Ich am Schluß des zweiten Terzettes und eigentlichen Höhepunkt in die Bitte verwandelt:

Herz, ich wollte, du auch würdest alt!

Nun ist ohne Mühe wahrzunehmen, wie auch der Wechsel von klingend-weiblichem und stumpf-männlichem Endreim die Dichotomie, die Zweigliederung des Gedichtes, unterstützt. Es ist sogar so, daß aus den weiblichen und männlichen Reimen je eine Stimme sich heraushören läßt, aus der weichen Fügung die fragende, aus der harten die Antwort. Wir brauchen dazu nur die monoton auf ā- und ē-Töne beschränkten Reimsilben allein zu lesen, die weiblichen:

Drange, gange, Wange, lange,  
Tagen, schlagen, sagen

und die männlichen dagegen:

Welt, gesellt, fällt, erhält,  
Gewalt, kalt, alt.

Daß mit der Einführung dieser zweiten Gruppe von männlich-stumpfen Endungen dem Dichter vor allem für die Schlußgebärde der Bitte ein Umschwung im Tonfall möglich wurde, jene beschriebene harte Kürze (Gewalt, kalt, alt), gibt dem Verzicht auf ein durchgehend klingend-weibliches Reimschema seinen Sinn, zeigt aber ebenso die Fruchtbarkeit des absoluten Reimgesetzes, das ja vorhanden sein muß, um durchbrochen zu werden.

Damit sei unser zweiter Schritt beendet und die immanente Sinnstruktur sowie die Formanalyse nun durch den Versuch einer geistesgeschichtlichen Horizontöffnung ergänzt.

\*

Jedes der Quartette und jedes der Terzette enthält ein, wenn nicht mehrere Stichwörter, welche, allein oder durch den Kontext, eine Reihe von Assoziationen wecken,

Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“

ohne deren Wirkung auf das Bewußtsein des Lesers Bürgers Sonett zwar durchaus verständlich ist, aber keinen geschichtlichen Raum gewinnt, keine zeittypischen Ober-töne und keinen gesellschaftlichen Schatten. Die evidente Sinn- und Formeinheit garantiert wohl seinen absoluten, gleichsam freischwebenden Wert; die historisch begründbare Verwendungsweise des Themas aber, sowie der Metaphern und Wort-felder, erschließt uns erst die Funktion des Gedichtes in seiner Epoche und führt zu seinem Ort im Verlauf der deutsch-europäischen Kulturentwicklung, zu seinem relativen Rang auch innerhalb des Kosmos gültiger Dichtung überhaupt. Was zum Erwerb dieser zusätzlichen Einsichten dienen kann, sei daher im folgenden nun ein-bezogen.

Bereits die erste Zeile von Bürgers Sonett weist ein Wort auf, das die Tatsache und das Wesen einer deutschen literarischen Bewegung als selbstverständliche Be-wandtnis voraussetzt, den Terminus aber für das eigene Leben beansprucht und damit re-privatisiert:

Lange schon in manchem Sturm' und Drange  
Wandeln meine Füße durch die Welt.

Bürger hat den Ausdruck *Sturm und Drang*, mit dem der Schweizer Genieapostel Christoph Kaufmann Klingers verwildertes Drama *Wirrwarr* im Jahre 1776 um-taufte, auch an anderen Stellen verwandt, aber vorher nie so sinnfällig und über-zeugend. Wenn er in seinem langen, dem englischen Klassizisten Alexander Pope nachgedichteten Briefpoem *Heloise an Abelard* im selben Jahre 1793 der Heldin Heloise die Worte in den Mund legt:<sup>3</sup>

Alles Beten, alles Fasten hemmet  
Nicht des Blutes Sturm und Drang aufs Herz;

so ist die Formel entschieden weniger treffend als in *An das Herz*. Denn mit dem Sturm ist Äußeres bezeichnet, und mit dem Drange Inneres.<sup>4</sup> Druck und Gegen-druck, erst beide zugleich ergeben die Metapher eines Lebens, das nun zum Urbild des Schicksals einer Generation erhoben wird, der Jünglinge von 1775, als Goethe 26, Bürger 28 Jahre zählte. Der Dichter fügt sich rückblickend der bereits vergangenen Epoche ein.

Aber auch die Fortsetzung des ersten Quartetts enthält deutliche Spiegelungen eines zeitgebundenen Wortgebrauchs:

Bald den Lebensmüden beigesellt,  
Ruh' ich aus von meinem Pilgergange.

<sup>3</sup> Bürgers Gedichte II 41.

<sup>4</sup> Dasselbe gilt von der ersten Verwendung des Zitates in Bürgers Sonett *Verlust*, wo der Dichter einsetzt: „Wonne Lohn getreuer Huldigungen, / Dem ich mehr als hundert Mon-den lang, / Tag und Nacht, wie gegen Sturm und Drang / Der Pilot dem Hafen, nachge-rungen!“ I 110.

Die menschliche Existenz als Pilgerschaft zum Tor des Todes und Gerichtes, zur Gottesstadt Jerusalem oder dem Paradies, das war spätestens seit des Zisterziensers Guillaume de Degulleville Traumgedicht *Le Pèlerinage de Vie Humaine* von 1330 eine gesamtabendländische Metapher. Die Lebensform des Wallers oder Wanderers konnte vom ritterlichen Sucher Parzifal an über Angelus Silesius, den „Cherubinischen Wandersmann“, und die reisenden Frommen unter den Genies bis zu den romantischen Träumern von der blauen Blume als Gott besonders wohlgefällig gelten, weil sie sichtbar das nur Gastspielmäßige des menschlichen Aufenthaltes auf der Welt bezeugt. Während Humanismus und Reformation das Schaffen und Wirken, von dem der Ackermann dann abberufen wird, das Widerständige der Wirklichkeit und deren Nutzbarmachung mehr betonten, während die Rokoko-Idylle ein bescheidenes Genügen in einem eng umzirkten Raume als des Glückes Gipfel pries und auch der hohe Begriff des Augenblicks der Weimarer Klassik ein Verweilen, ja Entsagen am begrenzten Ort verlangte, scheinen das Hochmittelalter, das Barock, der Sturm und Drang und die Romantik aufgrund einer inneren Rhythmik im Verlauf der Geistesgeschichte viel deutlicher dem Dasein als Bewegung zugeneigt.

In diese Linie tritt auch Bürger, Pfarrerssohn, doch nicht mehr Christ, ein innerweltlicher „homo viator“, der zwar das im erneuerten Pietismus des 18. Jahrhunderts wieder beliebte Bild von der Lebensreise seinem Gedicht noch einmal unterlegt, aber den Ort der Wallfahrt nicht mehr kennt, kein Gottesreich und keine Heimat.<sup>5</sup> Die Füße wandeln ohne Richtung. Das althochdeutsche ‚wandalon‘ hatte genau den hier noch evidenten Sinn, etwas oder sich hin und her zu wenden ohne Ziel.

Der Dichter nennt sich im ersten Quartett lebensmüde. Und diese Müdigkeit wird in dem lyrisch vollendetsten Teil des Gedichtes, dem zweiten Quartett, auf eindrückliche Weise bildhaft:

Leise sinkend faltet sich die Wange;  
Jede meiner Blüten welkt und fällt.

Hier besonders wird der Einklang von Rhythmus und Sinn offenbar. Es verstreichen Jahre in zwei kargen Zeilen. Wie aber wird das sprachlich erreicht? Der Homerischen Technik und dem Lessingschen Gesetz entsprechend, beinhaltet Poesie ein Geschehen in der Zeit. Bei Bürger erscheint so als konkreter Vorgang im Zerfall der Züge des Jugendgesichtes das Altern selbst. Mit frauenhafter Sorglichkeit, vor dem Spiegel, zeichnet der Dichter seinen eigenen Herbst. Und in noch erhöhtem Maße ist diese Metapher geistesgeschichtlich angereichert. Menschliche Schönheit, menschliches Leben vegetativ zu sehen, war zwar schon ein den Propheten und

<sup>5</sup> Bürgers problematisches Verhältnis zur Glaubensfrage beleuchten scharf die Interpretationen seiner Ballade *Lenore* von W. KAYSER (Gesch. d. dt. Ballade, Berlin 1936, Kap. IV 2., S. 89 ff.), H. SCHÖFFLER (in: Der dt. Geist im 18. Jahrhundert, hrsg. v. G. v. SELLE, Göttingen 1956), A. SCHÖNE (in: Säkularisation als sprachbildende Kraft, Göttingen 1958), während E. STAIGER die Eigengesetzlichkeit der Gattung betont (in: Stilwandel. Studien zur Vorgeschichte der Goethezeit, Zürich u. Freiburg i. Br. 1963).

Dichtern des Alten Testaments vertrauter Brauch. Denken wir an Salomos Hohes Lied. Im 18. Jahrhundert aber hatte sich mit Johann Gottfried Herder eine konsequent biologische Betrachtungsweise nicht nur der bisher als zielgerichtete Entwicklung von Gnaden Gottes oder der Vernunft betrachteten Geschichte, sondern ebenso der Anthropologie bemächtigt und eine andere Vision der Kulturen, eine Umwertung der Künste propagiert. Und Herder, von Ideen der englischen Sensualisten, von Hamann und Rousseau bestärkt, war schon in seinen kühnen Jugendwerken zu einer durchaus fatalistischen Schau der Völker als organischer Gebilde gelangt, welche keimen, sprießen, blühen, fruchten und verwelken. Er hatte nicht nur seine ganze Kunstlehre dieser Betrachtungsweise unterworfen und die Denkmäler in ihrem Stil als Ausdruck biologischer Entwicklungsstufen untersucht; er glaubte an die Wiederholung dieses Prozesses in jedem einzelnen Individuum und gründete darauf seine Pädagogik. Der Gott der Geschichte, der Gott des individuellen Schicksals reduziert auf ein biologisches Prinzip! Der Versuch des einen, nämlich des bewußten und sprechenden Ich in Bürgers Sonett, mit diesem Prinzip zur Übereinstimmung zu kommen, sich ganz seinem Gesetz zu beugen, es endlich erfüllen zu dürfen, kann als das Grundthema dieser lyrischen „*adhortatio ad se ipsum*“ bezeichnet werden.

Das erste Terzett greift die biologische Metapher auf und variiert sie unter zwei Zusätzen von erneut epochengeschichtlicher Bedeutung. Nach der Wanderung des Lebens wird jetzt das Jahr des Lebens zum tragenden Gedanken. Ein Rückgriff auf barocke Allegoresen wie das Leben als Balance-Akt auf der Kugel der Fortuna oder als Wettlauf über des Daseins „Rennebahn“ liegt vor in der geballten Klage gegen die Despotin Zeit; wenig dazu passend scheint das anakreontische Motiv des gleich der Nachtigall im Lenz noch unentwegt singenden Herzens. Aber diese Disproportion ist wohl gewollt:

Trotz der Zeit Despoten-Allgewalt,  
Fährst du fort, wie in des Lenzes Tagen,  
Liebend wie die Nachtigall zu schlagen.

Wie schon in dem leitbildhaften „Sturm und Drang“ (den es um 1793 natürlich als Epochentitel noch nicht gab, der aber durchaus im Bewußtsein der Beteiligten verankert war) hat Bürger auch in dem pathetischen Kompositum „Despoten-Allgewalt“ dem Gedicht einen Kampfruf seiner Generation einverleibt, diesmal einen hochpolitischen. Die Literaturhistorie im „anderen Deutschland“ hat seit dem Krieg energisch auf Bürgers über der nationalen vernachlässigte soziale Lyrik hingewiesen und deren Zusammenhang mit seinem mutigen Einsatz für Freiheit und Recht der Unterdrückten in seinem Amt als Gerichtsstatthalter und als Publizist aufgezeigt.<sup>6</sup> „Despoten-Allgewalt“ erfuhr in Württemberg zu Bürgers Zeit nicht nur der junge Schiller, sondern märtyrerhaft vor allem Christian Friedrich

<sup>6</sup> Vgl. die Einleitung zu: Bürgers Werke / In einem Band, ausgew. u. eingel. v. L. KAIM-KLOOCK u. SIEGFR. STRELLER, Weimar 1962.



Daniel Schubart, welcher von Schillers Landesherrn 10 Jahre lang ohne Urteil auf Hohenasperg eingekerkert wurde und wohl der dem Niedersachsen Bürger geistes- und wesensnächste süddeutsche Stürmer und Dränger war. Das Wort hatte im Jahre 1793, da unser Sonett entstand und das Haupt Ludwigs des XVI. fiel, einen wilderen, einen heißeren Klang als heute. Auch dies müssen wir zur Kenntnis nehmen. Nur unter solch historischem Gesichtspunkt wird uns das Besondere und Kühne des Gedichtes deutlich. Ich sagte es schon: Wie den Ausdruck „Sturm und Drang“ hat Bürger auch die allegorische „Despoten-Allgewalt“ zwar sicher im Bewußtsein ihres aktuellen Klanges eingesetzt, in seinem Sonett jedoch radikal privatisiert: Die „Despotin Zeit“ — so hieß es in der erhaltenen Handschrift<sup>7</sup> — hat gleichsam die Flucht der Stunden, Tage, Monate, Jahre bewirkt, das allzuschnelle Blühen und Vergehen von Schönheit und Kraft; und nun hat der frühe Herbst die unbelehrte Nachtigall des Herzens überrascht, die in der falschen Jahreszeit, zu spät und ohne Hoffnung auf Erfolg, noch immer singt.

Damit kommen wir zum letzten Teil, dem zweiten Terzett, dem Schluß des Ganzen: Hier sind wir zum erstenmal unausweichlich auf ein Wissen von außerhalb des Gedichtes, von außerhalb sogar der natürlichen Erfahrung angewiesen. Und nun vermögen uns die Kenntnis der Handschrift und der Einblick in Bürgers Leben das Urteil über seine Leistung zu befestigen. Die bereits genannte Reinschrift zeigt dieses Terzett ohne die Anspielung auf den klassischen Mythos:<sup>8</sup>

Aber ach! Amanda hört es kalt,  
Was verblühte Lippen Holdes sagen.

Das war schwach wegen des allzu ehomäßigen Bezugs auf die zweite Zeile des zweiten Quartetts: Jede meiner Blüten welkt und fällt.

Der Sinn scheint zwar bereits der gleiche: Eine in der Lyrik der Petrarkisten und der barocken Schäferdichtung beliebte Phantasiebezeichnung nennt die sich dem alternden Dichter mit dem zu jungen Herzen versagende Frau wohl verhüllend „Amanda“, aber dieses Bekenntnis bleibt hier dennoch sehr direkt und äußerst bitter. Bitter war gewiß sein Anlaß. Denn von Bürgers Biographen Heinrich Pröhle und Wolfgang von Wurzbach erfahren wir, mit Amanda sei Elise, seine dritte, um zwanzig Jahre jüngere Frau gemeint, die ihn nach kurzer Ehe mit Studenten und Kostgängern aller Art betrog, obwohl er sie, das zeigen die Briefe und die Akten, bis zur notwendig gewordenen Scheidung auf das aufrichtigste liebte.<sup>9</sup> — Ein

<sup>7</sup> Abgedruckt nach dem Ms. der Kgl. Bibliothek Berlin in: Bürgers Gedichte, hrsg. v. A. E. BERGER, krit. durchges. u. erläut. Ausg., Leipzig u. Wien o. J., S. 328.

<sup>8</sup> Bürgers Gedichte, hrsg. v. A. E. BERGER, a. a. O., S. 328.

<sup>9</sup> H. PRÖHLE, Gottfried August Bürger. Sein Leben und Seine Dichtungen, Leipzig 1856 (das Handexemplar Pröhles mit dem entsprechenden Eintrag „Elise“ auf S. 68 befindet sich im Besitz des Deutschen Seminars der J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main), W. v. WURZBACH, Gottfried Aug. Bürger. Sein Leben und seine Werke, Leipzig 1900, S. 347.

Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“

solcher Wirklichkeitsgehalt erhöht den Wert dieses Gedichtes selber nicht. Eine Steigerung aber erfuhr seine bekenntnishafte Klage mit Bürgers offenbar vor dem Druck gefallenen Entschluß, an Amandas Stelle Aurora, an der seinigen Tithon einzuführen, das heißt, die fade Anspielung auf eine schäferliche Situation durch den Einbezug jenes antiken Mythos abzulösen. Dieser Einfall ergab mehr als eine klassizistische Reminiszenz.

Bürger kannte die Sage von Tithonos und Eos aus Petrarca, in dessen 291. Sonett der italienische Dichter den Bund des zwar von Zeus zu ewigem Leben, aber nicht zu ewiger Jugend berufenen trojanischen Königssohnes mit der flatterhaften Morgenröte (Eos — Aurora) besingt und ausspielt gegen seine doch viel schmerzlichere Liebe: Laura sei ihm ganz gestorben, während Tithon die Entflohene am Ende jeden Tages für die Nacht zurückgewinnt:

O felice Titon, tu sai ben l'ora  
da ricovrare il tuo caro tesoro,  
ma io che debbo far del dolce alloro?  
ché se' l'vo' reveder, conven ch'io mora.<sup>10</sup>

Bürger hatte vorerst das ganze Petrarkische Sonett umgedichtet und mit eigenem Gehalt gefüllt. Statt Laura fügte er den poetischen Namen seiner zweiten Gattin, Molly, ein, die er nach langer außerehelicher Liebe endlich beim Tod der ersten Frau geheiratet, aber im Kindbett bald wieder verloren hatte. Das Gedicht erstrebt den Ausdruck einer anderen Erfahrung als unser Sonett *An das Herz*, ist jedoch durch den Mythos von Tithon und Aurora eine seiner Quellen. Das erste Quartett spricht der mythische Halbgott, dann antwortet der Dichter. Es tönt so:<sup>11</sup>

*Auf die Morgenröte*

Wann die goldne Frühe, neugeboren,  
Am Olymp mein matter Blick erschaut,  
Dann erblass' ich, wein' und seufze laut:  
Dort im Glanze wohnt, die ich verloren!

Grauer Tithon! du empfängst Auroren  
Froh aufs neu, sobald der Abend taut;  
Aber ich umarm' erst meine Braut  
An des Schattenlandes schwarzen Toren.

Tithon! Deines Alters Dämmerung  
Mildert mit dem Strahl der Rosensterne  
Deine Gattin, ewig schön und jung:

<sup>10</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Quand' io veggio* (CCXCI), zweites Quartett. Zitiert nach: Rime e Trionfi. A cura di F. Neri etc. Seconda edizione riveduta a cura di E. BONORA, Torino 1960, p. 408.

<sup>11</sup> Bürgers Gedichte, I 111.

Martin Stern

Aber mir erloschen die Gestirne,  
Sank der Tag in öde Finsternis,  
Als sich Molly dieser Welt entriß.

Auch dies ein großes, ein wohl klassisch zu nennendes Gedicht, dem aber der vielschichtige Mythos noch nicht seine ganze Bitternis, seine ganze Trauer übermittelt hatte, jenen Teil seines Gehaltes, den sich Bürger erst in der völlig veränderten Situation seiner dritten Ehe als Verhöhnter und Betrogener aneignete, daß nämlich die ewigjunge Göttin ihrem alternden Gatten die Liebe entzog. Er soll nach einer der vielen Überlieferungen schließlich zur Zikade, zur Grille eingeschrumpft sein zeitloses Greisendasein gefristet haben.

Wie präzise des Dichters situationsgebundene Aussage sich mit dieser mythischen deckt, in welchem Maße der antike Bezug dieses Gedicht darum nicht nur abschließt, sondern öffnet auf einen zweiten, höheren Horizont hin, bleibt mir jetzt noch auszuführen. Wir kehren damit zurück zum Anfang, und das heißt zum Sinn des Ganzen.

✱

Ein gelungenes Gedicht enthält mehr als die Summe seiner Teile. Es löst sich als ein neues Sinngefüge aus der Unzahl möglicher Äußerungen zum selben Thema, als Kosmos eigener Ordnung heraus im willkürlichen Akt der Sprachleistung, die einen menschlichen Augenblick gesammelt ausspricht.

Mit wahrhaft unerschöpflicher Erfindungskraft hat die Dichtung aller Zeiten den Begriff des Herzens als Sitz und Kern des Lebens, Geistes und Gemüts umworben, hat für das Unsichtbare, Unfaßbare unentwegt eine „Wörter-Welt“ (Lichtenberg) aufgebaut, die dem Wort und seiner Unverfügbarkeit durch die Verbildlichung beizukommen trachtete.

Seit dem niederdeutschen *Heliand*, wo von Christi Trauer über Jerusalem zu lesen ist:

Tho wel imu an innen	(Da wallte ihm im Innern
hugi wid is herta,	mächtig sein Herz auf)

— und schon im frühesten, allbekanntesten deutschen Liebeslied *Du bist min, ich bin din* — ist das Herz der innerliche Ort, der Raum der Seele, der Gedächtnisschrein; ein Behälter des Gewissens, der sich öffnen oder schließen kann; im Glück schwillt, steigt, überfließt; im Schmerz bricht und aus Hoffnung zittert, in Furcht erstarrt und im Haß versteint.<sup>12</sup>

Wie die präziöse Literatur — etwa in Mademoiselle de Scudéry's Roman *Clélie* — eine „Carte de Tendre“ entwarf, eine Geographie der Empfindsamkeit, müßten sich die der Herzmetaphorik zugrundeliegenden Vorstellungsmuster entwirren lassen, ein erst für den Pietismus begonnenes, höchst aufschlußreiches Geschäft der

<sup>12</sup> Vgl. GRIMM, Deutsches Wörterbuch, IV. Bd., 2. Abt., Sp. 1207—1266.

Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“

Wortfeldforschung.<sup>13</sup> Ein Vergleich mit Bürger zeigt das Folgende: Vom Gewissenskampf der Frommen bis zu den weltlichen Tugendproben der Aufklärung, durch das gesamte Ich-Pathos des Sturm und Drang bis zum beruhigteren Selbstbesitz der Klassik, — immer scheint das Herz der erste Partner, ja überhaupt der Träger des Selbstgesprächs.<sup>14</sup> Und auch wo das Gleichgewicht unter der Übermacht, ja Despotie des Herzens leidet, bleibt es ansprechbar und in den Regungen beschreibbar. Saint-Preux und Werther sind nicht ohne Stolz, klagen zu dürfen:

„Ah! cruelle! que mon coeur en est loin de cette  
odieuse vertu que vous me supposez et que je déteste!“<sup>15</sup>  
„Ich will nicht mehr geleitet, ermuntert, angefeuert sein, braust  
dieses Herz doch genug aus sich selbst.“<sup>16</sup>

Ihre Leiden sind Auszeichnungen. Das ändert sich, scheint mir, bei Bürger. Wen oder was fragt er, spricht er eigentlich an unter dem traditionellen Namen „Herz“? Und welche Erkenntnis treibt ihn zu der seltsamen Bitte: „Werde alt!“, einem Wunsche, der so vielen Jahrhunderten heißer Vergänglichkeitsklagen zuwiderläuft, worin sich, von der Antike bis in die Barockzeit, das „carpe diem“ immer erneut an dem „memento mori“ entzündet hatte? — Bürgers Herz, so lautet die Metapher, schlägt als Nachtigall im Herbst zur Unzeit; es pocht gegen den Wunsch des Bewußtseins, unkontrolliert und alterslos in der zerrütteten Ruine seines müden Leibes.

Diese Eigenmächtigkeit geht weiter als etwa bei Pascal, der die philosophisch kategoriale Differenz der beiden Erkenntnisweisen der Vernunft und des Glaubens festgestellt haben wollte in dem equivoken Satz: „Le coeur a ses raisons, que la raison ne connaît point“.<sup>17</sup> Während Pascals Herz um 1660 seine Gründe hatte, auch wenn sie der Verstand nicht kannte, bleibt hundertdreißig Jahre später Bürgers „élan vital“ grundlos. Und offenbar hat das Leben für ihn um 1793 nun auch den recht saloppen Euphemismus von „Mutter Natur“, den die Stürmer so liebten, gründlich entlarvt und abgetan. Denn die Natur in unserem Gedicht ist kaum mehr mütterlich zu nennen; sie ist das blinde Gesetz des Lebens selbst.

Mit ihrer stummen Eigenmächtigkeit hängt nun jedoch die seltsame Dissoziation eng zusammen, die Bürger als Mensch an sich erfährt. Konnte Goethes Prometheus im Bewußtsein der All-Einheit rufen:

Hast du's nicht alles selbst vollendet,  
Heilig glühend Herz?

<sup>13</sup> Vgl. A. LANGEN, Der Wortschatz des deutschen Pietismus, Tübingen 1954.

<sup>14</sup> Vgl. WERNER REINERT, Das Wort „Herz“ und seine Bedeutung im Sturm und Drang, Diss. Freiburg i. Br. 1949 [Masch.].

<sup>15</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Première Partie. Lettre XLII.

<sup>16</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Die Leiden des jungen Werthers*, Erstes Buch, Am 13. Mai.

<sup>17</sup> BLAISE PASCAL, *Pensées*. Œuvres Complètes, Bibl. de la Pléiade, No 477.

und damit Ich und Welt in seiner Gott-Natur zusammenzwingen, so wandeln jetzt des alten Wallers Füße ohne Richtung durch ein Dasein, dem er im tiefsten entfremdet ist, weil er dessen Gesetz nicht kennt und auch den Herrn dieses Gesetzes nicht mehr. Er ist nicht mehr im christlichen Sinn jenes frommen englischen Kesselflickers Bunyan ein Wanderer unterwegs zur jenseitigen Seligkeit;<sup>18</sup> er weiß die Heimat seines Herzens nicht im voraus, wie noch der Pilger des Zyklus Eichendorffs.<sup>19</sup> Er ist im altrömischen Sinn des Wortes wieder nur noch „peregrinus“, und das heißt: der Fremdling ohne Schutz und Sicherheit.<sup>20</sup>

Es gäbe mehr und Wichtiges über den Wandel dieser Vorstellung zu sagen. Zahlreiche Dichter und Denker haben das Geschick dieser total gewordenen Fremdheit seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts dargestellt. Wir kennen Mörikes Peregrinalieder. Aber es gibt von Eduard Mörike auch jenes humoristische Gedicht *Erbauliche Betrachtung*, das unser Motiv der Dissoziation weiterführt. Wie ein Jäger auf seine ruhenden Hunde, heißt es dort,

So schau ich hier an des Gehölzes Schattenrand  
Bei kurzer Rast auf meiner eignen Füße Paar  
Hinab, nicht ohne Rührung; in gewissem Sinn  
Zum ersten Mal, so alt ich bin, betracht ich sie,  
Und bin fürwahr von ihrem Dasein überrascht.

Zwar bekräftigt der Dichter das Verhältnis zwischen ihm und ihnen als das fest geregelte von Herr und Dienern. Aber auch er äußert die Bitte:

Bleibt mir getreu, und altert schneller nicht als ich!<sup>21</sup>

So ist selbst Mörike schon unterwegs zu dem Bewußtsein jener tragischen Grotesken des Surrealisten Morgenstern, wo sich die Dissoziation dann endgültig der Kontrolle auch des beschwichtigenden Humors entzieht, wenn der Dichter der *Galgenlieder* und des Zyklus *Mensch Wanderer* singt:<sup>22</sup>

<sup>18</sup> JOHN BUNYAN, *Pilgrim's Progress from this World to That which is to Come*, London 1678.

<sup>19</sup> Vgl. REINHOLD SCHNEIDER, *Eichendorffs Weltgefühl*, Würzburg 1940.

<sup>20</sup> Vgl. die Arbeiten von EVA MARIE KIENITZ, *Der Pilger als dichterische Gestalt im 19. Jahrhundert*. Diss. Münster 1952 [Masch.] und HANS JÜRGEN SKORNA, *Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit*, Diss. Köln 1961 (Masch. vervielf.). — Ferner aus dem philosophisch-religiösen Bereich JOSEF PIPER, *Bemerkungen über den „status viatoris“*; in: *Catholica*, Vierteljahresschrift für Kontroverstheologie, 4. Jg. 1935, S. 15—20, und WALTER NIGG, *Des Pilgers Wiederkehr. Drei Variationen über ein Thema*, Zürich 1954 (jetzt auch Fischer-Bücherei 202, Frankfurt 1958).

<sup>21</sup> EDUARD MÖRIKE, *Erbauliche Betrachtung* (Erstdruck 1847), *Sämtl. Werke* hrsg. v. H. G. GÖPFERT, München 1964, S. 165 f.

<sup>22</sup> CHRISTIAN MORGENSTERN, *Alle Galgenlieder*, Leipzig 1944, S. 38. — Vgl. W. HÖLLERER, *Zwischen Klassik und Moderne*, Stuttgart 1958, S. 352 f.

Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“

Ein Knie geht einsam durch die Welt.  
Es ist ein Knie, sonst nichts!  
Es ist kein Baum! Es ist kein Zelt!  
Es ist ein Knie, sonst nichts!

Diese Genealogie ist mehr als eine am Faden des Motivs gereihte Kette. Mit der Generation der verunglückten Genies beginnt vor Byron in Deutschland ein Stamm-  
baum neuer Heimatloser.

Das extreme Ende scheint die Tautologie von Weg und Ziel, die Selbstbehauptung  
des Vereinzelten. Die Linie führt über den Expressionismus bis hinein in die Mo-  
derne:

Wo meine Beine gehn und stehn, ist Weg und Steg,

spricht Graf von Ratzeburg in Barlachs nachgelassenem Drama.<sup>23</sup> Und die Not der  
aufgezwungenen Entfremdung drückt erschütternd in ihren *Gebeten für den toten*  
*Bräutigam* auch Nelly Sachs aus, wenn sie sieht:

So wurden deine Füße müde,  
Wurden wund, um dein Herz einzuholen.<sup>24</sup>

Damit sei hier nur angedeutet — im Sinn eines methodischen Prinzips —, daß  
ein Kunstwerk nicht einzig und erschöpfend aus der Vorgeschichte, sondern ebenso  
deutlich durch das Folgende, durch seine Nachgeschichte seinen Ort gewinnt.

Die deutsche Literatur hat nicht im selben Maße epochale Werke zum Thema Pil-  
gerschaft zu nennen wie die englische. *Childe Harolds Pilgrimage* von Lord Byron  
hält den Moment der schmerzhaften Bewußtwerdung der Ziel- und Ratlosigkeit  
eines Herzens in dem berühmt gewordenen Schluß-Couplet des Epos innerhalb  
der europäischen Literatur wohl am wirkungsvollsten fest:

Farewell! with him alone may rest the pain,  
If such there were — with you, the moral of his strain.

Was war die Moral des Byronschen Werkes? Es war der Weltschmerz, die Erfah-  
rung des Daseins als Leid ohne Ende, des Ichs im Zustand der Zerrissenheit. Der  
junge Tieck, Büchner, Grabbe, Heine, Lenau haben in deutscher Sprache, Lamar-  
tine, Vigny, Musset in französischer, Leopardi in italienischer, Puschkin und Ler-  
montow in russischer ähnlich Erfahrenes ausgesprochen.

Dieser gesamteuropäische Pessimismus, wie ihn Arthur Schopenhauer in seinem  
Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1818 philosophisch darlegt, scheint  
mir im Ansatz in Bürgers Sonett bereits auf der Lauer: Das Herz als Organ einer  
anonymen Allgewalt, die durch ihn triebhaft noch immer nach der durchaus mo-

<sup>23</sup> ERNST BARLACH, *Der Graf von Ratzeburg*, Erstes Bild. Die Dramen. In Gemeinschaft  
mit FRIEDRICH DROSS hrsg. v. KLAUS LAZAROWICZ, München 1956, S. 519.

<sup>24</sup> NELLY SACHS, *Auch dir, du mein Geliebter*; aus: In den Wohnungen des Todes. Die  
Gedichte, Frankfurt am Main 1961, S. 26.

dern erlebten erotischen Befriedigung trachtet, dieses Herz gehorcht dem Schopenhauerschen blinden Willen. Nur teilt sein Dichter nicht den Haß des Philosophen auf den Trieb, sondern vergöttlicht ihn, während es leidet. Eindrücklich sind die metaphorischen Selbstbeschreibungen des alternden Dichters, der sich in Briefen und Gedichten in immer neuen vegetativen Bildern erkennt, als „verhageltes Saatfeld“ oder als „stehenden Sumpf“.<sup>25</sup> Es sind Bekenntnisse des Menschen, der früher in einer Krankheit den „Herrn des Lebens“ bitten konnte:

Herr des Lebens, willst du mich erhalten,  
O so gib nur Eins, — Gesundheit mir!  
Dankend will ich dir die Hände falten,  
Aber bitten weiter nichts von dir.  
Kühn durch Klippen, Strudel, Ungeheuer  
Lenk' ich, allgenugsam mir, alsdann  
Auf des Lebens Ozean mein Steuer.  
Selbst sein Gott ist ein gesunder Mann.<sup>26</sup>

Wie verwundbar war ein solcher Glaube! Man hat seit Schillers harter Kritik der Gedichtausgabe von 1789 immer wieder behauptet, Bürger sei in der letzten Lebenszeit menschlich sowie künstlerisch verkommen. Das Gegenteil scheint mir der Fall. Es ist bewundernswert und groß, wie Bürger die patzigen Gebärden, geschmacklosen Bilder und oft überlauten Töne seines Sturm und Drangs in den besten späten Gedichten zurücknimmt und ersetzt durch jene anderen etwa unseres Sonetts. Der Schritt ist um so erstaunlicher, als sich die geistige Lage ja kaum ändert, als keine Aussicht, weder auf eine transzendente, noch eine immanente Hilfe, auftaucht und sich keine Hoffnung für die ihrer äußeren Jugend beraubte und des Sinns des unverminderten inneren Lebenstriebes uneinsichtige Existenz ergibt.

Das ist nun ebenfalls noch festzuhalten: Im Unterschied zu Schopenhauers Philosophie kennt Bürger keinerlei Erlösung durch absichtlichen Verzicht auf den „Willen“ und die Konzentration auf reine „Vorstellung“. Sein Gedicht ist das Bekenntnis ihrer tragischen Untrennbarkeit. Aber diese wird ein zeugender Impuls. Im Sonett entsteht so aus dem Leiden an dem Willen selbst die Vorstellung und damit ein anderer, künstlerischer „Trost“, die Form.

Es ist dieses Letzte, von der Problemgeschichte nicht zu Trennende, mit ihr aber auch nie Erschöpfte, nun noch zu vertiefen: Der Gehalt eines Kunstwerks kann identisch sein mit der Intention seines Schöpfers, aber muß es nicht. Es gibt eine unbewußte Wahrheit, die den Horizont des Künstlers immer wieder transzendiert. Auch größere Dichter machten kaum ein Hehl daraus, daß ihre Einsicht in das eigene Werk sich durch Deutungen anderer erweitern kann.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Vgl. W. v. WURZBACH, a. a. O., S. 226.

<sup>26</sup> GOTTFRIED AUGUST BÜRGER, *Vorgefühl der Gesundheit*. An Heinrich Christian Boie, I 125.

<sup>27</sup> Vgl. Goethes Bitte an Schiller vom 7. Juli 1796.

Gerade wer Bürgers übrige, meist naivere Gedichte und Balladen kennt, wer seine Briefe liest und seine ästhetischen Schriften, entdeckt ohne Mühe und oft mit Enttäuschung, daß in diesem Dichter — losgelöst vom eigentlichen Werk — kaum ein philosophisches Problembewußtsein und im ganzen ein weit primitiveres Formbewußtsein leitend war, als wir in den besten Augenblicken der größten Gedichte zu entdecken meinen. Das ist ein den Literarhistoriker beunruhigendes, aber auch ermutigendes Paradox. Es gibt offenbar Erkenntnisweisen, die dem künstlerischen Akt allein gegeben sind.

Bürgers Sonett-Theorie etwa lobt die „kleinen“ Themen und wirbt für leicht zu rundende und zu erschöpfende Stoffe von geringerem Gewicht. So bleibt des Dichters theoretische Absicht weit hinter seiner eigenen Leistung. Und wer das Urteil über Bürgers Sonettkunst von der Reife seiner Thesen abhängig macht, wird dieser Kunst auf keinen Fall gerecht. Denn wenn in *An das Herz* Höchstes gelingt, so gerade nicht dank der Angemessenheit des Inhalts, sondern allein aufgrund der unerhörten Spannung, die zwischen der engschließenden Form und einer end- und antwortlosen Aussage entstehen muß; zwischen der strengsten Gesetzlichkeit des Baues und dem unbezwingbarsten aller Gehalte: der Unerklärlichkeit des Lebens selbst.

Bürger hat das wohl nie im eigentlichen Wortverstand erkannt, wie überhaupt viel Halbdurchdachtes, Dumpfes in seinen Briefen eine merkwürdige Reflexionsunfähigkeit auf dieser Ebene immer wieder zeigt. So begriff der Mensch sein Schicksal im Erleiden nie, nie die erfahrene Gewalt der Leidenschaft, wie etwa Schopenhauer den Eros durchschaute. Er war auch nie bewußt Rebell, sondern schmerzlich erstaunt über die Unbotmäßigkeit des Triebes. Doch dieser Verwunderung entsprangen die wichtigsten der späteren Gedichte. Schiller hat in seiner Rezension des Bandes von 1789 seinen Gegner, dem er Unreife und Zügellosigkeit vorwarf, herausgefordert, ihm ein Zeugnis seiner Kunst zu nennen, das nicht in Verletzung des Formgefühls und des Geschmacks verwildert sei. A. W. Schlegel, Bürgers Göttinger Jünger und Freund, blieb bis zuletzt der Ansicht, ein siegreiches Wort wäre in diesem Streit dem Meister möglich. Aber Bürger unterlag auf dieser diskursiven Ebene hoffnungslos. Dabei schrieb er in Krankheit, Bitternis und Not noch ein Jahr vor dem Tode als nicht 47jähriger ein Gedicht wie *An das Herz*, das in jedem Zug die Forderung Schillers mühelos erfüllt, allerdings nicht im Gewand der umstrittenen Volkstümlichkeit. Aber Schiller hatte ihn darauf festgelegt. Und so blieb die Rechnung unbeglichen.<sup>28</sup>

Konzentration und Bändigung, Distanz und Klarheit erbringt das früher dargelegte Gesetz der Gattung. Mit Bürger vollzog sich zu Beginn der dann sehr bald wild laufenden Sonetten-Wut der Romantiker noch einmal, was die Renaissance-

<sup>28</sup> Vgl. neuerdings die diesen Befund zum Ausgangspunkt nehmende Analyse von W. MÜLLER-SEIDEL, Schillers Kontroverse mit Bürger und ihr geschichtlicher Sinn. In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann, Hamburg 1964.



Klassiker in ihren nationalen Literaturen durch die Einführung des Petrarkischen Modells in hohem Maß verwirklicht hatten: die Bekräftigung eines Willens zur totalen Form. Und war nicht der alle überragende italienische Erfinder und Meister selbst so etwas wie der früheste moderne Mensch, der erste Zerrissene, von Sinnlichkeit und Reflexionsdrang gleichermaßen umtriebene Märtyrer des Weltschmerzes gewesen, der nur in dieser Gestalt 365 Male gleichsam den innerlichen Streit zu parzellieren und so zu bewältigen vermochte? Allerdings erschöpfte sich Petrarca's Bedeutung keineswegs darin.<sup>29</sup>

Wo das Erlebnis, wie so oft bei Petrarca, Ronsard, Shakespeare und hier auch bei Bürger, alle Finalität verweigert, ist, wenn der Dichter trotzdem diese gesetzlichste der lyrischen Formen ergreift, die Möglichkeit der Größe angelegt. Und dann hat die von Bürger sehr genau skizzierte Idee der totalen Komposition Evidenz. Er schreibt:<sup>30</sup>

Wenn man versuchte, das gute und vollkommene Sonett in Prose aufzulösen, so müßte es einem schwer werden, eine Sylbe, ein Wort, einen Satz aufzugeben, oder anders zu stellen, als alles das im Verse stehet. Ja sogar die überall äußerst richtig, voll und wohl tönenden Reimwörter müssen nicht nur irgendwo im Ganzen, sondern auch gerade an ihren Stellen, um des Inhalts willen, unentbehrlich scheinen.

Das besagt sehr viel und bleibt als Formalismus dennoch unaufschließbar, wenn wir die nun erworbene Erfahrung nicht damit verbinden können: Die totale Komposition — die Bürger fordert — ist in seinem höchsten Fall darum notwendig, weil der Gedanke selbst auf Sprengung abzielt, weil ein nicht in der Form bezwungenes Gedicht über der Unbezwinglichkeit des Fragens sonst gänzlich aus den Fugen ginge.

Liegt eine Hoffnung nicht in dieser Dialektik, in dem Umstand, daß dem Geist auch in dem äußersten Augenblick seiner Einsicht in die eigene Ratlosigkeit durch deren Formulierung die Form selbst gelingt? Oder müssen wir sagen: über Jahrhunderte gelang?

Die moderne Literatur hat sich mit ihrem Streben nach dem direkten Ausdruck weitgehend dieses Mittels selbst begeben, aus der Spannung von Form und Gehalt Kunst zu erzeugen. Sie erzeugt deren technische Identität. Und damit geht wohl das höchste Paradox verloren, worin ein großes Gedicht ein Doppeltes, ein Erlebnis oder Denken im Vollzug und zugleich etwas zu Ende Erlebtes und zu Ende Gedachtes darstellt.

---

<sup>29</sup> Vgl. zur Wirkung in Deutschland: LIDIA PACINI, *Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik*, Köln 1936. — Und zur Phänomenologie der Form: WALTER NAUMANN, *Traum und Tradition in der deutschen Lyrik (= Sprache und Literatur, Bd. 32)*, Stuttgart u. a. 1966.

<sup>30</sup> Vorrede der Gedichte von 1789, I 10.

<sup>31</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Socrates und Alcibiades*, Große Stuttgarter Ausgabe, Bd. 1/1, S. 260.

*Gottfried August Bürgers Sonett „An das Herz“*

Ich glaube, das muß einmal wieder sichtbar werden. Wenn Hölderlins Wort berechtigt ist, wer das Tiefste gedacht, der liebt das Lebendigste<sup>31</sup>, dann wird sich unser Augenmerk vermehrt wieder auf die Literatur der Spannung zwischen Form und Aussage richten, wo die Schicksale des Geistes in der Zeit zu lesen sind, wo je und je Stücke vergänglicher Existenz aufbewahrt werden für die Zukunft aller Hörenden.