



UTB 3348

E-3
9/116

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Böhlau Verlag · Köln · Weimar · Wien
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Farmington Hills
faulstich.wuv · Wien
Wilhelm Fink · München
A. Franke Verlag · Tübingen und Basel
Haupt Verlag · Bern · Stuttgart · Wien
Julius Klinkhardt Verlagbuchhandlung · Bad Heilbrunn
Lucius & Lucius Verlagsgesellschaft · Stuttgart
Mohr Siebeck · Tübingen
Nomos Verlagsgesellschaft · Baden-Baden
Grell Füssli Verlag · Zürich
Ernst Reinhardt Verlag · München · Basel
Ferdinand Schöningh · Paderborn · München · Wien · Zürich
Eugen Ulmer Verlag · Stuttgart
UVK Verlagsgesellschaft · Konstanz
Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen
vdf Hochschulverlag AG an der ETH Zürich

Andrea Geier / Jochen Strobel (Hg.)

Deutsche Lyrik in 30 Beispielen

Wilhelm Fink

Die Herausgeber:

Andrea Geer, geb. 1971, Professorin für Neuere deutsche Literaturwissenschaft/Gender Forschung an der Universität Trier. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartsliteratur, Gender Studies, Literalitätsforschung und Postcolonial Studies, Literatur im Medienwechsel, Literaturtheorie. Publikationen: (Hrsg. mit J. Stöckel): *Konkurrenzen, Kontinuitäten, Generationenfragen in der Literatur seit 1990* (2009); (Hrsg. mit U. Kocher): *Wider die Frau. Zu Geschichte und Funktion virgynner Rede* (2008); *Gewalt und Geschlecht. Diskurse in deutschsprachiger Prosa der 1980er und 1990er Jahre* (2005).

Jochen Strobel, geb. 1966, Privatdozent für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg und Vertretungsprofessor an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Forschungsschwerpunkte: Medialität und Narratologie des Briefs, Romantik, Wissenschaftsgeschichte, Editionslehre, Gegenwartsliteratur. Publikationen: *Die Kulturpolitik des Adels in der Romantik* (2009); (Hrsg. mit Y.-G. Ma): *Der Europäer A. W. Schlegel* (2006); (Hrsg.): *Vom Verkehr mit Dämonen und Gespenstern. Figuren der Antonschaft in der Briefkultur* (2006).



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2011 Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jochenplatz 1, D-33098 Paderborn)
Internet: www.fink.de

ISBN 978-3-7705-4852-7

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Vervielfältigung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.
Herstellung: Konrad Schödlagh, Paderborn
Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart

LTB Bestellnummern: 978-3-8252-3348-8

Inhaltsverzeichnis

Zu diesem Buch	7
Andreas Gryphius (1616–1664): <i>Menschliches Elende</i> (Urte Helduser) ...	9
Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694): <i>Über das unaussprechliche Heilige Geistes-Eingebent</i> (Burkhard Dohm)	18
Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719–1803): <i>An Gerstenberg</i> (Jochen Strobel)	26
Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803): <i>Die frühen Gräber</i> (Ulrich Fröschle)	37
Gottfried August Bürger (1747–1794): <i>Lenore</i> (Gerhard Lauer)	46
Johann Wolfgang Goethe (1749–1832): <i>Kleine Blumen, Kleine Blätter</i> (Isabelle Stauffer)	61
Friedrich Schiller (1759–1805): <i>Die Kraniche des Ibycus</i> (André Schwarz)	70
Friedrich Hölderlin (1770–1843): <i>An unsre großen Dichter</i> (Arnd Beise)	83
Clemens Brentano (1778–1842): <i>Sprich aus der Ferne</i> (Michael Herrmann)	92
Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848): <i>Der Knabe im Moor</i> (Margarete Fuchs)	103
Heinrich Heine (1797–1856): <i>Carl I.</i> (Sikander Singh)	114
Theodor Storm (1817–1888): <i>Oktoberlied</i> (Claudia Stockinger)	123
Theodor Fontane (1819–1898): <i>John Maynard</i> (Volker Mergenthaler)	133
Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898): <i>Letzte</i> (Kai Köhler)	147
Arno Holz (1863–1929): <i>Drei Tage lang</i> (Dietmar Till)	156
Stefan George (1868–1933): <i>Hyperion I-III</i> (Barbara Stiewe)	167
Else Lasker-Schüler (1869–1945): <i>Welbende</i> (Ursula Kocher)	178
Hugo von Hofmannsthal (1874–1929): <i>Vorfrühling</i> (Konrad Heumann)	187
Rainer Maria Rilke (1875–1926): <i>Rose, oh reiner Widerspruch</i> (Jörg Schuster)	197

Gottfried Benn (1886–1956): Bitte wo – (Jochen Strobel)	206
Georg Trakl (1887–1914): Helian (Julia-Karin Patrut)	216
Jakob van Hoddis (1887–1942): Weltende (Thomas Anz)	227
Bertolt Brecht (1898–1956): Über Schillers Gedicht ‚Die Glocke‘ (Imke Kimpel)	237
Paul Celan (1920–1970): HAFEN (Carolina Kapraun und Per Röcken)	245
Ernst Jandl (1925–2000): wien : heldenplatz (Nina Birkner und Jan Süselbeck)	255
Ingeborg Bachmann (1926–1973): Das Spiel ist aus (Katja Kauer)	263
Sarah Kirsch (*1935): Ausschnitt (Wolfgang Bunzel)	274
Wolf Biermann (*1936): Und als wir ans Ufer kamen (Kerstin Stüssel)	283
Volker Braun (*1939): Das Eigentum (Andrea Geier)	292
Wolfgang Hilbig (1941–2007): Saturnische Ellipsen (Michael Neumann)	302
Thomas Kling (1957–2005): RATINGER HOF, ZETTBEH (3) (Heinrich Kaulen)	312
Durs Grünbein (*1962): Biologischer Walzer (Gabriele Dürbeck)	320
Beiträgerinnen und Beiträger	330
Arbeitsbibliographie	331

Zu diesem Buch

Gedichte lesen macht Vergnügen – und das Vergnügen wächst mit der spezifischen Lektürekompetenz. Dies zu vermitteln, ist ein Anliegen dieses Bandes. Die Beiträge wollen Lust auf eine intensive Auseinandersetzung mit lyrischen Texten machen und führen in diesem Sinne in die ‚Leseregeln‘ der Literaturwissenschaft ein. Sie verstehen sich insbesondere als Anregung für alle Studierenden, die schon einmal das Gefühl beschlichen hat, Gedichte seien Texte mit ‚sieben Siegeln‘. Sie möchten die Scheu vor Gedichtanalysen nehmen und zeigen, dass auch die Interpretation von Gedichten einem regelgeleiteten Verfahren folgen kann.

Für Lehrveranstaltungen zur deutschen Lyrik von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart fehlte bislang eine Sammlung, die epochenübergreifend Modellanalysen bündelt und zugleich beispielhaft verschiedene methodische Zugänge zur Gedichtanalyse vermittelt, wie sie hier von unterschiedlich profilierten Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern vertreten werden. Eine solche Sammlung liegt mit diesem Buch nun vor. Unsere Zusammenstellung ergänzt klassische Einführungen in die Analyse lyrischer Texte, die methodisches Wissen vermittelt und literarische Texte vorwiegend zur Veranschaulichung von Einzelaspekten heranziehen, ebenso wie die mehrtändigen Kompilationen von Interpretationen nach Epochen oder zu einzelnen Autoren. Zudem flankiert das Werk Lehrbücher, die mit literaturwissenschaftlichen Arbeitstechniken am Beispiel einer Gattung und einer Epoche vertraut machen. In diesem Sinne grenzt sich der Band nicht zuletzt von Einführungen in die Lyrikgeschichte ab, die dem einzelnen Text nur wenig Raum zubilligen können. Der Fokus liegt in unserem Buch auf dem einzelnen Gedicht, das den Ausgangspunkt der Modellinterpretationen bildet.

Die Konzeption des Bandes Deutsche Lyrik in 30 Beispielen knüpft an die konkrete Lehrsituation an, aus der er entwickelt wurde: Er vermittelt Grundlagen für die Arbeit in seminaristischen Lehrveranstaltungen und ist zugleich für ein vertiefendes Selbststudium geeignet. Die epochenübergreifende Zusammenstellung von Analysen soll es den Studierenden ermöglichen, ihre Interpretationsfähigkeit zu schulen und gleichzeitig literaturgeschichtliches Basiswissen zu erwerben. Daher versammelt der Band Analysen, die textnah und zugleich fachlich versiert, d. h. auf der Höhe der Forschungsdiskussion, entwickelt werden und anhand des jeweiligen Gedichts ihr methodisches Vorgehen reflektieren. Die einzelnen Beiträge folgen einem einheitlichen Schema:

1. Abdruck des Gedichttextes, beruhend auf einer zuverlässigen Textgrundlage
2. ggf. ein kurzer Stellenkommentar, der sich auf notwendige sachliche Erläuterungen beschränkt
3. kurze Informationen zu Entstehung und Wirkung
4. die Interpretation
5. eine Auswahlbibliographie mit bis zu fünf Titeln zum jeweils untersuchten Gedicht

Gottfried August Bürger (1747–1794): Lenore

von Gerhard Lauer

I. Gedicht

Lenore

Lenore fuhr um's Morgenrot:
Empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?“ –
Er war mit König Friedrichs Macht
5 Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben:
Ob er gesund geliebet.

Der König und die Kaiserin,
Des langen Haders müde,
10 Erweichten ihren harten Sinn,
Und machten endlich Friede:
Und jedes Heer, mit Sing und Sang,
Mit Paukenschlag und Kling und Klang,
Geschmückt mit grünen Reifern,
Zog heim zu seinen Häusern.

Und überall all Oberall,
Auf Wegen und auf Stegen,
Zog Alt und Jung dem Jubelschall
Der Kommenden entgegen.
20 Gottlob! rief Kind und Gattin laut,
Willkommen! manche frohe Braut.
Ach! aber für Lenoren
War Gruß und Kuß verloren.

Sie frug den Zug wohl auf und ab,
Und frug nach allen Namen;
Doch keiner war, der Kundschaft gab,
Von allen, so da kamen.
30 Als nun das Heer vorüber war,
Zerhaßte sie ihr Rabenhaar,
Und warf sich hin zur Erde,
Mit wütiger Geberde.

Die Mutter tief wohl hin zu ihr: –
„Ach, daß sich Gott erbarme!
Du trautes Kind, was ist mit dir?“ –
Und schloß sie in die Arme. –

„O Mutter, Mutter! hin ist hin!
Nun fahre Welt und alles hin!
Bei Gott ist kein Erbarmen,
O weh, o weh mir Armen!“ –

40

„Hilf Gott, hilf! Sieh uns gnädig an!
Kind, bet' ein Vateruns'!
Was Gott tut, das ist wohlgetan.
Gott, Gott erbarmt sich Unser!“ –
„O Mutter, Mutter! Eitler Wahn!
Gott hat an mir nicht wohlgetan!
Was half, was half me'n Beten?
Nun ist's nicht mehr vonnöten.“ –

45

„Hilf Gott, hilf! wer den Vater kennt,
Der weiß, er hilft den Kindern.
Das hochgelobte Sakrament
Wird deinen Jammer lindern.“ –
„O Mutter, Mutter! was mich brennt,
Das lindert mir kein Sakrament!
Kein Sakrament mag Leben
Den Toten wiedergeben.“ –

50

55

„Hör, Kind! wie, wenn der falsche Mann,
Im fernen Ungerände,
Sich seines Glaubens abgetan,
Zum neuen Ehebande?
60 Laß fahren, Kind, sein Herz dahin!
Er hat es nimmermehr Gewinn!
Wann Seel' und Leib sich trennen,
Wird ihn sein Meineid brennen.“

60

„O Mutter, Mutter! Hin ist hin!
Verloren ist verloren!
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn!
O wär' ich nie geboren!
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Bei Gott ist kein Erbarmen,
O weh, o weh mir Armen!“ –

65

70

„Hilf Gott, hilf! Geh nicht ins Gericht
Mit deinem armen Kinde!
Sie weiß nicht, was die Zunge spricht.
Behalt ihr nicht die Sündel!
75 Ach, Kind, vergiß dein ird'sch Leid,
Und denk an Gott und Seligkeit!
So wird doch deiner Seelen
Der Bräutigam nicht fehlen.“ –

80

35

„O Mutter! Was ist Seligkeit?
O Mutter! Was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit,
Und ohne Wilhelm Hölle! —
Lisch aus, mein Licht, auf ewig aus!
Stirb hin, stirb hin in Nacht und Graus!
Ohn' ihn mag ich auf Erden,
Mag dort nicht selig werden.“ — —

So wüdete Verzweiflung
Ihr in Gehirn und Adern.
Sie fuhr mit Gottes Vorschung
Vermessen fort zu hadern;
Zerschlug den Busen, und zerrang
Die Hand, bis Sonneuntergang,
Bis auf am Himmelsbogen
Die goldnen Sterne zogen.

Und außen, horch! ging's trap trap trap,
Als wie von Rosseslaufem;
Und klirrend stieg ein Reiter an,
An des Geländers Stufen;
Und hirsch und horch! den Pfortenring
Ganz lose, leise klinglingling!
Dann kamen durch die Pforte
Vernehmlich diese Worte:

„Holla, holla! Tu auf mein Kind!
Schläfst, Liebchen, oder wachst du?
Wie bist noch gegen mich gesinnt?
Und weinst oder lachst du?“ —
„Ach, Wilhelm, du? — So spät bei Nacht? —
Geweinet hab' ich und gewacht
Ach, großes Leid erlitten!
Wo kommst du hergeritten?“ —

„Wir satteln nur um Mitternacht.
Weit rit ich her von Böhmen,
Ich habe spät mich aufgemacht,
Und will dich mit mir nehmen.“ —
„Ach, Wilhelm, erst herein geschwind!
Den Hagedorn durchsaust der Wind,
Herein, in meinen Armen,
Herzlichster, zu erwärmen!“ —

„Laß sausen durch den Hagedorn,
Laß sausen, Kind, laß sausen!
Der Rappe scharrt; es klirrt der Sporn,
Ich darf alhier nicht hausen.
Komm, schürze, spring' und schwinge dich

85

90

55

100

105

110

115

120

125

Auf meinen Rappen Finter mich!
Muß heut noch Hundert Meilen
Mit dir in's Brautbett^o eilen.“ —

„Ach! woltest hundert Meilen noch
Mich heut ins Brautbett^o tragen?
Und horc! es brummt die Glocke noch,
Die elf schon angeschlagen.“ — —
„Sieh hin, sieh her! der Mond scheint hell.
Wir und die Toten reiten schnell.
Ich bringe dich, zur Wette,
Noch heut ins Hochzeitbette.“ —

„Sag an, wo ist dein Kämmerlein?
Wo? Wie dein Hochzeitbetchen?“ —
„Weit, weit von hier! — Still, kühl und klein! — —
Sechs Bretter und zwei Brettchen!“ —
„Hat's Raum für mich?“ — „Für dich und mich!
Komm, schürze, spring' und schwinge dich!
Die Hochzeitsgäste hoffen;
Die Kammer steht uns offen.“ —

Schön Liebchen schürzte, sprang und schwang
Sich auf das Roß behende;
Wohl um den trauten Reiter schlang
Sie ihre Lilienhände;
Und hurra, hurra, hop hop hop!
Ging's fort in sausendem Galopp,
Daß Roß und Reiter schnoben,
Und Kies und Funken stoben.

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!
Hurrah! Die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten?“ —
„Ach nein! — Doch laß die Toten!“ —

Was klang dort für Gesang und Klang?
Was flatterten die Raben? — —
Horch Glockenklang! horch Totensang:
„Laßt uns den Leib begraben!“
Und näher zog ein Leichenzug,
Der Sarg und Totenbahre trug.
Das Lied war zu vergleichen
Dem Unkenruf in Teichen.

„Nach Mitternacht begrabt den Leib,
Mit Klang und Sang und Klage!

130

135

140

145

150

155

160

165

170

Jetzt führ' ich heim mein junges Weib,
 Mit, mit zum Brautgelage!
 Komm, Küster, hier! Komm mit dem Chor,
 Und gurgle mir das Brautlied vor!
 Komm, Pfaff', und sprich den Segen,
 Eh wir zu Bett' uns legen!" –

Still Klang und Sang. – Die Bahre schwand. – –
 Gehorsam seinem Rufen,
 Kam's, Irre hure! nachgerannt,
 Hart hinter's Rappen Hufen.
 Und immer weiter, hop hop hop!
 Ging's fort in sausendem Galopp,
 Daß Roß und Reiter schnoben,
 Und Kies und Funken stoben.

Wie flogen rechts, wie flogen links,
 Gebirge, Bäum' und Hecken!
 Wie flogen links, und rechts, und links
 Die Dörfer, Städ' und Flecken! –
 „Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
 Hurrah! Die Toten reiten schnell!
 Graut Liebchen auch vor Toten?" –
 „Ach! Laß sie ruhn, die Toten.“ –

Sieh da! sieh da! Am Hochgericht
 Tanzt' um des Rades Spindel
 Halb sichtbarlich bei Mondenlicht,
 Ein lustiges Gesindel. –
 „Sasal Gesindel, hier! Komm hier!
 Gesindel, komm und folge mir!
 Tanz' uns den Hochzeitreigen,
 Wann wir zu Bette steigen!" –

Und das Gesindel husch husch husch!
 Kam hinten nachgeprasselt,
 Wie Wirbelwind am Haselbusch
 Durch dürre Blätter rasselt.
 Und weiter, weiter, hop hop hop!
 Ging's fort in sausendem Galopp,
 Daß Roß und Reiter schnoben,
 Und Kies und Funken stoben.

Wie flog, was rund der Mond beschien,
 Wie flog es in die Ferne!
 Wie flogen oben über hin
 Der Himmel und die Sterne! –
 „Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint hell!
 Hurrah! die Toten reiten schnell!
 Graut Liebchen auch vor Toten?" –

„O weh! Laß ruhn die Toten!" – – –

„Rapp! Rapp! Mich dünkt der Hahn schon ruft – –
 Bald wird der Sand verrinnen – –
 Rapp! Rapp! Ich wittre Morgenluft – –
 Rapp! Tummle dich von hinnen! – – – – – 220
 Vollbracht, vollbracht ist unser Lauf!
 Das Hochzeitsbette tut sich auf!
 Die Toten reiten schnell.e!
 Wir sind, wir sind zur Stelle." – – – –

Rasch auf ein eisern Gittertor
 Ging's mit verhängtem Zügel. 225
 Mit schwanker Gert' ein Schlag davor
 Zersprengte Schloß und Riegel.
 Die Flügel flogen klirrend auf,
 Und über Gräber ging der Lauf. 230
 Es blinkten Leichensteine
 Rundum im Mondenshelne.

Ha sich! Ha sieh! im Augenblick,
 Huhu! ein gräßlich Wunder!
 Des Reiters Kolter, Stück für Stück,
 Fiel ab, wie mürber Zunder. 235
 Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
 Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
 Sein Körper zum Gerippe,
 Mit Stundenglas und Hippe. 240

Hoch bäumte sich, wild schnob der Rapp',
 Und sprühte Feuerfunken;
 Und hui! war's unter ihr hinab
 Verschwunden und versunken. 245
 Geheu! Geheu aus hoher Luft,
 Gewinsel kam aus tiefer Gruft,
 Lerrens Herz, mit Beben,
 Rang zwischen Tod und Leben.

Nun tanzten wohl bei Mondenglanz,
 Rund um herum Im Kreise, 250
 Die Geister einen Kettenanz,
 Und heu'ten diese Weise:
 „Geduld! Geduld! Wenn's Herz auch bricht!
 Mit Gott im Himmel hadre nicht!
 Des Leibes bist du ledig, 255
 Gott sei der Seele gnädig!"

Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. v. Günther und Hiltnud Häntzschel. München, Wien 1927. S. 178–186. [Im Folgenden zitiert unter Verwendung der Sigle SW.]

II. Stellenkommentar

- V. 6: Prager Schlacht: Die verlustreiche Schlacht bei Prag am 6. Mai 1757 zwischen den Truppen Preußens unter Friedrich II. gegen die Truppen Habsburgs zu Beginn des Siebenjährigen Krieges (1756–1763).
- V. 9: Der König und die Kaiserin: König Friedrich II. und Kaiserin Maria Theresia.
- V. 12: Friede: Der Frieden von Hubertusburg am 15. Februar 1763 markiert das Ende des Siebenjährigen Krieges.
- V. 21: Im Erstdruck (Musen Almanach A MDCCCLXXIV, Göttingen, hrsg. v. C. Dissenich [1774], S. 214–226): „Gottfrieds Kind und Mutter laut“ (http://www.gwfried-august-buerger.molmerswende.de/musenalmanach_1774.pdf).
- V. 23: Was Gott hat, das ist wohlgetan: Wörtliches Zitat der Anfangszeile aus dem populären Kirchenlied von Samuel Rodigast (vermutlich um 1675), wofür sich ähnlich um 1680 vertont von Severus Castorius, während der Teil mit derselben Anfangszeile von Benjamin Schunke k. 1721; seit Ende des 17. Jahrhunderts im Evangelischen Kirchengesangbuch zu finden, vielfach vertont u. a. durch Johann Pachelbel und Johann Sebastian Bach.
- V. 30: Das hochgelobte Sakrament: Das Abendmahl, das nach lutherischem Verständnis den Gläubigen im Glauben an die Auferstehung stärkt.
- V. 38: Im fernem Ungarlande, Ungarn, das zu dieser Zeit an das Osmanische Reich grenzte.
- V. 39: Müdigen: Jesus als der wahre Bräutigam der Seele.
- V. 113: Wir saßeln mit um Mitternacht: Die Totenheere reiten um Mitternacht los.
- V. 114: Weit tut ich her von Böhmen: Die böhmischen Wälder gelten typisch als undurchdringlicher Ort.
- V. 118: Hagelkörn: Weißbrot-Strauch, gilt nach dem damaligen Aberglauben als Abwehr gegen Geister, die hier durchbrochen wird.
- V. 138–140: Hochreitsbrühen ... Sechs Bretter und zwei Brettlchen: Sarg.
- V. 194: Tanz und des Rades Spindel: Erhöhter Platz zum Vollzug von Leibesstrafen, hier der radförmigen Galgen, an dem die Geheulien oft zur Abschreckung hängen gelassen wurden.
- V. 196: Ein lustiges Gesindel: Geister; im Erstdruck 1774 noch richtig: Ein lustiges Gesindel.
- V. 203: Hirschbock: Gilt nach dem damaligen Aberglauben ebenfalls als Abwehr gegen Geister.
- V. 236: Des Reiters Koller: Uniformrock der preußischen Kurassiere.
- V. 240–241: Sein Körper vom Gerippe, / Mit Strohenglas und H. ppel: Allegorie des Todes mit der Sanduhr und der Sense.

III. Entstehung, Vorbilder und ästhetische Muster der Lenore-Ballade

Am 22. April 1773 erwähnt Bürger zum ersten Mal in einem Brief an seinen Freund und Förderer Heinrich Christian Boie eine „rührende Romanze“¹, an der er gerade schreibe. Zu dieser Zeit hatte Bürger als Amtmann in Celliehausen bei Göttingen ein kleines, ihn aber eher bedrückendes Auskommen gefunden. Sein Wunsch war es allein, sich als Dichter zu etablieren. Zwei Wochen später, am 6. Mai, schickt er Boie erste Abschnitte aus seiner Ballade zusammen mit weiteren Abschnitten anderer Gedichte wie dem *Minnelied*. Der Begleitbrief schlägt den neuen hohen Ton des dichterischen Selbstverständnisses an: „Herr, das ist nicht eine Ballade! das ist ein Minnelied, die sich gewaschen haben! Und ganz original! Ganz von eigener Erfindung! Wahrlich! es sind Kinder, welche von Herzen kommen, und zu Herzen gehen. Wenn[s] bei der Ballade nicht jedem eiskalt über die Haut laufen muß, so will ich mein Leben lang Hans Casper heißen“.² Hier ruft

Bürger alle Vokabeln der damals neuen Originalitätsästhetik auf: Dichtung müsse eine originale Schöpfung sein, eine eigene Erfindung und überwältigend unmittelbar zum Herzen sprechen. Später wird man dies Autonomieästhetik nennen, eine Kunstauffassung, die besagt, dass Kunst nur ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten zu folgen habe. Bürger versteht seine Ballade als ein Werk in diesem neuen autonomieästhetischen Sinn, das seine Gesetze aus sich selbst heraus entwickelt und eine so überwältigende Wirkung entfalten würde, „daß Frau Holstihinn des Nachts davon im Bette auffährt“.³ Für den Vortrag seiner Ballade empfiehlt er zur Staffage einen Totenkopf und eine trübe Lampe.⁴

Die Zeugnisse aus der Entstehungszeit der Ballade geben einen ersten Eindruck des Anspruchs, der sich für Bürger mit seiner *Lenore* verbunden hat. Um diese Ballade noch genauer in ihrem historischen Bedeutungszusammenhang zu verstehen, muss man die individuellen Erwartungen, die literarischen Vorlagen und ästhetischen Debatten der Zeit in den Blick nehmen, die für Bürger wie für seine damaligen Leser maßgeblich waren und das Verstehen damals angeleitet haben. Dabei ist vorausgesetzt, dass eine gelingende Interpretation Regeln zu folgen hat. Diese Regeln orientieren sich an Annahmen der historischen Angemessenheit, der Berücksichtigung der individuellen wie der sozialen und kulturellen Besonderheit der literarischen Kommunikation, durch die Bürgers *Lenore* erst ihre spezifische Bedeutung gewonnen hat. Man erkennt dann, dass Bürgers Ballade an einem literaturhistorischen Umbruch von der älteren Verbesserungsästhetik hin zur neuen Autonomieästhetik steht und die thematische Provokation der Ballade weit geringer ist, als es einem heutigen Leser erscheint.

In die Zeit der Abfassung der Ballade fallen drei, für Bürger wesentliche Anregungen. Zum einen liest Bürger die Balladensammlung *Reliques of Ancient English Poetry* von Thomas Percy aus dem Jahr 1765. Sie folgt einer Mode und einer Bewegung unter den schreibenden und lesenden Köpfen Europas: die Poesie des ‚Volkes‘ als eine originale Kunst zu entdecken. Johann Gottfried Herder, der Vordenker der literarischen Bewegung der Jungen in diesen siebenziger Jahren des 18. Jahrhunderts, die spätere Literaturhistoriker den Sturm und Drang nennen werden, verstärkt diese neue Auffassung der Poesie in programmatischen Schriften wie *Von deutscher Art und Kunst* von 1773. „Lenore soll Herders Lehre einiger Maßen entsprechen“⁵, war dann erklärte Absicht Bürgers. Ihr entspricht es, dass seine Ballade ein Spinnstubchenlied zur Vorlage haben soll und dass sie wiederholt Kirchenlieder zitiert, auch wenn bei näherem Hinsehen vor allem literarische Vorlagen wie Hölty's Romanzen oder Shakespeares Geisterszenen maßgebliche Anregungen für Bürger sind. Und drittens liest er in diesem Sommer 1773 Goethes Schauspiel *Götz von Berlichingen*, eine Textlirerfahrung, die Bürger ganz nach den ästhetischen Überzeugungen der Sturm und Drang-Bewegung stilisiert: „Edel und frey, wie sein Held, tritt der Ver-

¹ Ebd., S. 120.

² Ebd.

³ Ebd., S. 122.

¹ Studemann 1874, S. 105.

² Ebd., S. 111.

fasser den elenden Regeln Coxes unter die Füße und stellt uns ein ganzes evenement, mit Leben und Odem bis in seine kleinsten Adern beehrt, vor Augen. Erschütterung, wie sie Shakesp. nur immer hervorbringen kann, habe ich in meinem innersten Mark gefühlt. Mitleid! Schrecken! – Grausen, kaltes Grausen, wie wenn einen kalter Nordwind anweht“.⁶ Das umreißt auch die Wirkungsabsicht seiner eigenen Ballade.

Der Anspruch an Dichtung ist bei Bürger also programmatisch hoch gespannt und zugleich mit persönlichen Erwartungen an eine mögliche Etablierung als Dichter aufgeladen. Am 12. August 1773 meldet Bürger an Boie: „Gottlob nun bin ich mit meiner unsterblichen Lenora fertig! ruf auch ich in dem Taumel meiner noch wahlenden Begrißung Ihnen zu. Das ist Dir ein Stück, Brüderle! – Keiner, der mir nicht erst seinen Batzen giebt, solls hören. Ist's möglich, daß Menschen Sinne so was köstliches erdenken können?“⁷ Doch bei näherem Hinsehen ist Bürger nicht nur der Dichter der neuen Autonomiästhetik und der Sturm und Drang-Bewegung, sondern zugleich noch ein Vertreter der älteren Verbesserungsästhetik. Noch immer unzufrieden mit der Wirkung seiner Ballade bittet er Boie und die anderen jungen Dichter des Göttinger Hain am 9. September 1773 um Kritik: „Fragen Sie auch die andern [Dichter des Göttinger Hainbundes] um Rath. Ich wollte Sie convociren [rufen zusammen] ein Concilium; und nähmen das Stück recht fleißig und collegialiter in Untersuchung. Aber die Untersuchung muß nicht allgemein seyn, sondern ins Detail gehn“.⁸ Im nun einsetzenden Briefwechsel werden detailliert Fragen des Metrums, der angemessenen Wortwahl, der Figurencharakterisierung und Handlungsführung und auch der vermuteten Wirkung auf die Leser diskutiert. Das alles entspricht der Verbesserungsästhetik, die Bürger mit den Mitgliedern des Hainbunds teilt und die aus den Traditionen einer lehrbaren Regelpoetik stammt. Eine eigenständige und über ihre Mittel sicher verfügende deutsche Literatur ist um diese Zeit noch keine Selbstverständlichkeit. Mit der Leitmetapher des ‚Feilens‘ an den Versen wird über Monate hinweg darüber disputiert, ob „gurgle“ (V. 174) zu prässlich klinge, die Daktylen zur Verlehdigung des nächtlichen Ritts geeignet seien, ob „Kind und Gattin“ nicht besser durch „Kind und Mutter“ (V. 21) zu ersetzen, „Hah!“ (V. 149) ein authentischer Ausruf unter Fuhrmannsleuten sei oder nicht etwa die Länge des Ritts durch Nennung verschiedener Stationen stärker hervorgehoben werden müsste. Erreicht werden solle durch diese gemeinsame Arbeit am Gedicht eine „rechte gute expressive Volkssprache“.⁹

IV. Die Ballade, ihre Leser und ihre Kritiker

Zwischen den Auffassungen der neuen genialischen Inspirationsästhetik und der älteren Verbesserungsästhetik kommt es in der Folge zu Konflikten, die zugleich

auch etwas mit den Konkurrenzden der jungen Autoren untereinander zu tun haben, die teils spielerisch, teils verbissen ausgetragen werden. Schließlich erscheint im *Musenabmach* auf das Jahr 1774 Bürgers Ballade zwischen Gedichten der jungen Autorengeneration wie Goethe oder auch Klopstock und den schon länger etablierten Autoren der älteren Generation wie etwa Gleim. Im Rückblick der Literaturgeschichte erscheint so die *Lenore*-Ballade als ein Dokument des Übergangs zwischen der Poesieauffassung der Empfindsamkeit und der Aufklärung einerseits und dem neuen kunstautonomen Programm der Sturm und Drang-Bewegung andererseits.

Der besondere Rang der Ballade Bürgers wird schon unmittelbar nach ihrem Erscheinen wahrgenommen. Herder, sonst Bürgers allzu forciertes Lyrik skeptisch gegenüberstehend, lobt in seiner von 1777 datierenden Vorrede zu seinem Aufsatz *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst* Bürger als denjenigen, „der die Sprache und das Herz dieser Volksrührung tief kenner“,¹⁰ und stellt ihn noch über Klopstock. Die zahlreichen Wiederabdrücke in rascher Folge, darunter auch aufwendig illustrierte Ausgaben der Gedichte Bürgers wie die von Daniel Chodowicki aus dem Jahr 1788, die Aufnahme 1806 in populäre Reichen wie *Lieb- lingslieder Deutschlands*, oder auch der Abdruck in den bildungsgeschichtlich so wichtigen Anthologien wie dem *Eckermeyer*, ja sogar Übernahmen seiner Balladen in den *Bänkelsang*,¹¹ dann auch die zahllosen Liedvertonungen zeigen eine rasche und hohe Akzeptanz der *Lenore*-Ballade.¹² Von der ästhetischen Neuartigkeit ihres ursprünglichen Selbstanspruchs lässt die Rezeptionsgeschichte bald nichts mehr erkennen, gerade weil die Ballade einerseits auf ältere rhetorische Muster zurückgreift und andererseits die Autonomiästhetik nach 1800 in den lesenden Schichten weitgehend akzeptiert ist. Dass es vereinzelt zu Eingriffen der Zensur gekommen war, so etwa bei der Konfiszierung des Göttinger Almanachs wegen der als gotteslästerlich betrachteten Verse durch die Zensur in Wien, hat dagegen nur mit dem Urstand zu tun, dass die neue Ästhetik und ihr Anspruch auf Autonomie von gesellschaftlichen Ordnungsansprüchen noch nicht überall geteilt wurden.¹³ Das aber verlor sich bald. Bürgers Ballade wurde zum Erfolgsstück.

Widerspruch gegen Bürgers Ballade kam bezeichnenderweise nicht von außen, sondern von innen, aus der sich konsolidierenden deutschen Literatur um 1800 und ihrer wachsenden programmatischen Ausrichtung auf eine idealistisch verstandene Autonomie der Kunst. Sie begann Bürgers Kunstkonzept zu überbieten. Als 1791 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* eine anonyme Kritik der Gedichte

⁶ Johann Gottfried Herder: *Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst*, nebst Verschiednem, das daraus folgt. In: *Ders.: Werke in zehn Bänden*. Hg. v. Günter Arnold u. a. Bd. 2: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781*. Frankfurt/B. 1993, S. 550–562, hier S. 559.

⁷ Leander Psilzoldt (Hg.): *Die fremdlose Muse. Texte, Lieder und Bilder zum historischen Bänkelsang*. Stuttgart 1987, S. 79–86.

⁸ Eine Übersicht hierzu in SW, S. 1214–1216.

⁹ Strodtmann I 1874, S. 145.

¹ Ebd., S. 129 f.

² Ebd., S. 137.

³ Ebd., S. 141.

⁴ Ebd., S. 162.

Bürgers erschien, konnte Bürger lange nicht glauben, dass Schiller der Verfasser dieser Rezension war. Schiller urteilt scharf von der neu gewonnenen klassizistischen Ästhetik über die der Empfindsamkeit und dem Sturm und Drang verpflichteten Gedichte Bürgers. Ihnen fehle die Idealisierung und moralische Vollkommenheit, die das Ziel einer reinen Poesie sei, so Schillers Urteil. Stattdessen biedere sich Bürgers Dichtung dem Volk an, das hier eher ein Pöbel sei. Statt einer idealisch-gedämpften Wirkung überwältige Bürger mit seinen literarischen Mitteln die Leser. Dass Bürger die Stimmigkeit seiner Dichtung tatsächlich etwa an seiner Hausmagd Christine erproben wollte, wäre Schiller völlig fremd gewesen. Schiller wirft Bürgers Ballade apodiktisch vor, er passe sich der „Fassungskraft des großen Haufens“ an, statt um den „Beifall der gebildeten Klasse“ zu ringen, eine Ansicht, die sich allerdings schon durch die Subskribentenlisten, so weit sie bekannt ist, als unzutreffend erweist. In Schillers Kritik an Bürger treffen nur allzu deutlich die Ästhetik des Sturm und Drang und die der Klassik unveröhnlich aufeinander. Bürger wird nach einer Ästhetik beurteilt, die nicht die seine war und ihn als Dichter wie als Menschen fast verächtet hat. Literaturgeschichtliche Folge der Rezension Schillers ist die hochkulturelle Abwertung seiner Ballade, ja seines Werkes in der Geschichte der Literatur und Ästhetik um 1800 und die Trennung von der ganz anderen, ungebrochenen kulturgeschichtlichen Bedeutung der Lenore-Ballade, die Bürger einen Platz in der Walhalla eingetragen hat. So wurde Bürgers Ballade gelesen, aber die ästhetische Kritik hat sie verurteilt.

V. Zur Interpretation der Ballade

Literaturwissenschaftliche Interpretationen zielen anders als alltagsweltliche auf die Rekonstruktion der jeweiligen historischen literarischen Kommunikation. Literaturhistorisch gilt es zu verstehen, wie Autor, Text und Leser zu einem gegebenen Zeitpunkt idealtypisch miteinander kommuniziert haben. Tatsächliche Rezeptionsgeschichten unterscheiden sich von einer solchen idealtypischen Rekonstruktion. Ein idealtypischer Leser von 1774 gehört einer kleinen, gut vernetzten Bildungselite an, der auch der Autor Bürger zuzurechnen ist, wie sie sich in Universitäts- und Residenzstädten und den wenigen größeren Städten wie Frankfurt, Hamburg oder Nürnberg, aber auch in vielen Pfarrhäusern auf dem Land fand. Diese Leser und manchmal auch Leserinnen werden schon bei der Überschrift der Ballade an Gedichte wie Johann Christian Günthers Abschiedsgedicht *An Lenore* und Hölty's elegische Romanzen *Adekta* und *Röschen* von 1771 oder auch *Die Nonne* von 1773 erinnert, die ähnliche Strophenformen und dasselbe Thema der tragisch-unbedingten Liebe einführen. Die einfache Rhythmik der

¹⁴ Schillers Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte von Blumenthal, Tenna von Wiese und Siegfried Seidel. Weimar 1913 ff., Bd. 22, S. 248.

kurzen, drei- und vierhebigen, jambischen, achtzeiligen Strophen mit ihren betont-schlichten Reimformen, den Kreuz- und Paarreimen, den kalkulierten unreimen, weil naiv klingenden Reimen wie „Geschmückt mit grünen Reiserz, / Zog heim zu seinen Häusern“ (V. 15 f.) werden ihn an Muster der englischen Balladen erinnern, wie sie im Gefolge der Ossian-Mode auch in Übersetzungen in Deutschland zu finden waren. Alles soll hier einfach sein und verlebendigend wirken. Das schaurige Thema gehört zu den shakespeareisierenden Geisterstücken und Wiedergänger-Stücken, wie sie in Sweet William's Ghost etwa in Herders Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker in deutscher Übersetzung vorlagen. Das alles sind keine direkten Vorbilder, sondern sie geben das Schreckna ab, nach dem ein Leser um 1774 eine solche Ballade zu lesen beginnt. ‚Schauer-Ballade‘ ist der spätere Begriff dafür. Der in den ersten Strophen naiv erzählte historische Hintergrund des Siebenjährigen Krieges ist einem Leser dieser Jahre noch schmerzlich in Erinnerung, denn die Nachwirkungen der katastrophalen Verheerung dieses Krieges waren in vielen deutschen Territorien noch allenthalben zu spüren. Doch ist der Krieg in dieser Ballade Kulisse. Die Ballade nimmt ihren Ausgang von der Verstorbenheit der Lenore.

Nach den ersten vier, vom Erzähler bestimmten Strophen wechselt die fünfte Strophe dann in einen dramatischen Dialog zwischen Mutter und Tochter. Bis zur elften Strophe reicht dieser zweite, für den Leser deutlich abgesetzte Abschnitt der Ballade und kumuliert in dem balladentypischen Fluch „Ohn' ihn mag ich auf Erden, / Mag dort nicht selig werden.“ (V. 87 f.) Hier wird ein gängiges Thema in Szene gesetzt, der Gegensatz von Glaubensgewissheit und Glaubenszweifel, zwischen vernünftiger Lebensklugheit und unbedingter Liebe, den das Zeitalter vielfach bearbeitet hat. Solche bis zur Unvernunft Liebenden gehören zum festen Inventar der Balladen. Umgekehrt gehört auch die in schlichten Kirchenlied-Zitaten sprechende Mutter dazu: „Laß fahren, Kind, sein Herz dahin! / Fr hat es nimmermehr Gewinn!“ (V. 61 f.) ist eine fast wörtliche Wiedergabe aus Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott*: „Laß fahren dahin, sie habe es kein Gewinn“. Die meist als Lesedramen kursierenden Schauspiele der Sturm und Drang-Autoren stellen solche generationellen Konfliktsituationen bevorzugt auch anhand der Kindsmord-Thematik heraus. Der hochgespannte Ton der Tochter mit ihren Ausrufen, Wortwiederholungen, abgehackten Sätzen und Verkürzungen von Glaubenswahrheiten in ihr Gegenteil in Versen wie „Bei Gott ist kein Erbarmen“ (V. 39) gehören zum Sprachhabitus des Sturm und Drang. Auch hier weiß der zeitgenössische Leser, dass es sich um topisch regulierte Motive und Themen handelt und daher die Geste der Rebellion nicht mit der Revolution zu verwechseln ist. Nur wenige Leser haben sich daher an solchen Strophen gestoßen, auch wenn sie teilweise wörtliche Verkürzungen vertrauter Kirchenlieder sind. Ein Skandal war die Ballade zu keinem Zeitpunkt, dazu war die Religionskritik der Aufklärung auch und gerade an den Kirchenliedern und ihrer Frömmigkeit zu gängig. Leser der Erfolgsromane wie etwa Christian Fürchtegott Gellerts *Leben der Schwedischen Gräfin von G**** (1747/48) werden an die reine, aber unvernünftige und in der

Katastrophe endende unbedingte Liebe der beiden Nebenfiguren Marianne und Carlsson erinnert sein. Auch hier geht die Ballade in den Spuren anderer Texte der Zeit, die Liebe und Schauer empföhren. Nicht Rebellion ist das bestimmende Thema der Ballade, sondern das der unbedingten Liebe. Ästhetisch ist das Motiv schließlich auch durch die Theorie der vermissten Empfindung abgesichert, wie sie Moses Mendelssohn und andere in Auseinandersetzung mit der europäischen Ästhetik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ausformuliert haben. Wirkungsmächtig ist danach nicht die Darstellung nur eines Gefühls, sondern gerade die Vermischung der Affekte wie etwa Liebes- und Todesschmerz. Der Abschnitt endet dann auch mit der Bereitschaft zum Liebestod, der diese einzige Liebe noch über das Seelenheil stellt.

Der dritte Abschnitt wird wieder durch einen für den Leser leicht erkennbaren Wechsel vom dramatischen in den erzählerischen Duktus in der zwölften Strophe übergeleitet. Der Erzähler, der im ersten Abschnitt dicht bei seiner Figur blieb, ja mit seinem Ausruf „Ach!“ (V. 23) andeutet, mit Lenore mitzuleiden, wechselt ab der zwölften Strophe zu einer Außensicht seiner Figur, die sogar Wertungen anderer übernimmt, wie etwa in Vers 91 f. „Sie fuhr mit Gottes Vorsehung / Vermessen fort zu hadern“. Solche Perspektivwechsel sind typisch für die Ballade und gehen mit einem Wechsel der Wertungsinstanzen einher. Mal folgt der Leser Lenore, teilt ihre Ängste und ihre Liebe, mal steht er auf der Seite der Mutter und der Gesellschaft mit ihrem Urteil über die Tochter. Weil sich beide Rollenzuweisungen an den Leser gegenseitig ausschließen, die der Liebe Lenores und die der gesellschaftlich vermittelten Tröstungen, muss der Leser auf eine beide Sichtweisen integrierende Interpretation schließen. Diese wechselt von der Figurenebene auf die Ebene des impliziten Autors. Erst auf dieser Ebene beginnt der Leser zu verstehen, dass die Ballade Sinnbild für ein Streben nach Individualität ist, das keine Grenzen mehr des Herkommens und der Vernunft anerkennt und damit einem zentralen Thema des Sturm und Drang entspricht. Die nun folgenden Strophen machen einen für den damaligen Leser auffälligen Gebrauch von all jenen Figuren, die mit dem Konzept der Volkspoesie einhergehen und damit auf den Unbedingtheitsanspruch dieser Dichtung verweisen. Geradezu exzessiv reihen sich in den folgenden Strophen die rhetorischen Mittel einer suggestiven Mündlichkeit aneinander, die Leser-Anreden und Ausrufe, Wortwiederholungen und Lautmalerei „Und außen, horch! ging's trap trap trap“ (V. 97). Die dramatischen Sprecherwechsel und Gedankenstriche kennen fast nur Fragen und Ausrufe, Verswiederholungen und typisierte, oft als Hendiadion gedoppelte, spruchähnliche Formulierungen wie „Daß Roß und Reiter schnoben / Und Kies und Funken stoben“ (V. 151 f.). Der Erzähler folgt wieder dicht seiner Figur und ihrer Perspektive „Was klang dort für Gesang und Klang? / Was flatterten die Raben? — / Horch Glockenklang! horch Totensang“ (V. 161-163) und lässt dabei offen, ob es seine Sicht von außen auf das Geschehen ist oder die Wahrnehmung der Lenore selbst. Die Verse sind deshalb nicht mehrdeutig. Der Leser weiß von Beginn an, dass dies ein Gespensterritt ist, und folgt doch zugleich der schönen Braut, ihrer Hoffnung

auf den Bräutigam und ihrem gleichzeitig vorhandenen Figurenwissen um dessen Tod. Mit diesen Mitteln erreicht der Autor den ästhetischen Zustand der vermissten Gefühle und stellt eine Mündlichkeit, Einfachheit und Unmittelbarkeit für Leser her, die längst wissen, dass sie nicht mehr in Spinnstuben sitzen und dort gesungene Lieder hören und doch gebannt bleiben. Die aufgerufenen Motive aus der frühneuzeitlichen Welt des Aberglaubens wie das bei Mitternacht ausbreitende Totenheer oder der Geister abwehrende Hagedorn und die steigende Abfolge unheimlicher Orte, einer nächtlichen Geister-Beerdigung, gefolgt von der Toten-Hochzeit, einem Hochgericht, dann die hinterher jagenden Geister und schließlich der Friedhof sind auf eine Vergegenwärtigung schauriger Gefühle von Liebe und Tod angelegt. Der Leser wird in eine Dramatisierung des Geschehens mitgenommen und weiß doch in jedem Moment, dass dies Kunst ist und Bürger die Mittel der Balladendichtung virtuos beherrscht.

In den letzten vier Strophen, wiederum durch einen Wechsel vom dramatischen in den erzählenden Modus für den Leser unmittelbar zu erkennen, ist der Höhepunkt des schaurigen Geschehens erreicht: der Geisterreiter wird zum Gerippe, einer Allegorie des Todes, das Pferd verschwindet gespenstisch und die Ballade kehrt wieder zu der verzweiflungsvoll Liebenden zurück. Das letzte Wort haben die Geister. Doch klingt ihre Tröstung wie der Hohn auf diese unbedingte Liebe der Lenore. Die Geister „heulen“ (V. 244) nunmehr den Trost, wie es bezeichnenderweise heißt. Für den Leser ist dies ein wiederum leicht erkennbarer ironischer Fingerzeig, dass nicht mehr geglaubt werden kann, was hier ausgesagt wird. Am Ende bleibt nicht die Moral übrig, sondern die unbedingte Liebe der Lenore.

VI. Die ästhetische Erfahrung um 1774 und die literaturgeschichtliche Bedeutung der Lenore-Ballade

Literaturgeschichtlich gilt die Lenore-Ballade als Beginn der ersten Kunstballade in Deutschland. Sie ist ein Beleg für den Übergang von der aufgeklärt-empfindsamen Ästhetik hin zur Autonomieästhetik des Sturm und Drang und darf unter die ersten Zeugnisse für die beginnende Sprachmächtigkeit einer neuen Lyrik in deutscher Sprache zählen. Doch ist das nur rückblickend geurteilt. Für einen Leser um die Mitte der 70er Jahre des 18. Jahrhunderts mag sich anderes ergeben haben. Im glücklichen, aber schon damals eher seltenen Fall wird er „das gräßliche der Stürme“⁵ deklariert bekommen haben, statt die Ballade still gelesen zu haben, auf dass „allen die Haare, wie im Macbeth, zu Berge stehen“.⁶ Er wird sich in geselliger Runde an der schaurig-schönen Form erfreut haben und dabei einer betont einfachen und scheinbar volkstümlichen Geschichte gefolgt sein, die

⁵ Strophenart I 1874, S. 132.

⁶ Strophenart I 1874, S. 120.

keinen wirklichen Skandal zur Vorlage hat, sondern aus Zitate von Kirchenliedern, eingeübten Spinnstubenvorträgen und literarischen Mustern der Zeit besteht und daraus ihre Sprachgewalt gewinnt. Stimmt ein damaliger Leser diese Muster und Zitate nur dann zusammen verstehen können, wenn er das dahinter stehende neue Konzept der Autonomieästhetik kennt. Kennt er es nicht, so missversteht er die Ballade wie jener Konsistorialrat, der die Ballade beim Wort genommen hat und daher das „[Ä]rgerliche und [G]ottlose“ dieses Textes wahrnehmen musste. Erst im Kontext der Sturm und Drang-Bewegung und ihrer ästhetischen Leitvorstellungen ist verständlich, wie die galoppierenden Verse, die sich steigenden Bildern und wechselnden Erzählperspektiven zusammengesetzen werden können, dass das Höchste, was von einem Menschen gesagt werden kann, gerade darin besteht, die nicht legitimierte Hochzeit mit Wilhelm der Hochzeit mit dem Himmelsbräutigam vorzuziehen. Die Ballade ist dann dem Leser um 1774 eine Einübung in eine überwältigende ästhetische Erfahrung, in der der Mensch ganz bei sich ist. Nur in Gedichten wie diesen, in der Kunst eröffnet sich dem Individuum ein Korrespondenzraum, in der die Unbedingtheit des Einzelnen vor allen Traditionen und gesellschaftlichen Zumutungen ausgesprochen werden kann. Lenores Liebe ist ihm Sinnbild jener Unbedingtheit, die nur die Literatur zu sagen weiß. Die Ballade handelt von der Unbedingtheit, die zugleich die ihres eigenen ästhetischen Anspruchs ist. Dem Autor Gottfried August Bürger freilich war auch mit dem Erfolg seiner Ballade nicht zu helfen. Er blieb glücklich als Dichter und unglücklich in der Liebe.

VII. Auswahlbibliographie

1. Gunter E. Grimm: *Letternkultur, Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang*. Tübingen 1998, S. 318–330.
2. Paul Kahl: *Das Bundesbuch des Göttinger Hains. Edition – Historische Untersuchung – Kommentar*. Tübingen 2006, S. 342–346.
3. Hartmut Taufnitter: *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*. Heidelberg 1979.
4. Albrecht Schöne: *Bürgers Lenore*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 28 (1954), S. 324–344.
5. Adolf Strodtmann (Hg.): *Briefe von und an Gottfried August Bürger. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*. 4 Bde., Berlin 1875.

* Freywillige Beiträge zu den *Hamburgischen Nachrichten aus dem Reiche der Gelehrsamkeit* vom 11. 3. 1774. Zitiert nach Schöne 1954, S. 333.

Johann Wolfgang Goethe (1749–1832): Kleine Blumen, Kleine Blätter

von Isabelle Stauffer

I. Gedicht

Kleine Blumen, Kleine Blätter
Streuen mir mit leichter Hand
Gute junge FrühlingsGötter
Tandlent auf ein luftig Band

Zephier nimms auf deine Flügel
Schlings um meiner Liebsten Kleid
Und dan tritt sie für den Spiegel
Mit zufriedener Munterkeit

Sieht mit Rosen sich umgeben
Sie wie eine Kasse lung
– einen Kuß geliebtes Leben
Und ich bin belohnt genug.

Schicksal Segne diese trieben
Laß mich ihr und laß Sie mein
Laß das Leben unsrer Liebe
Doch kein Rossen Leben sein

Mädgen das wie ich Empfindet
Reig mir deine Liebe Hand
Und das Band daß uns verbindet
sey kein schwages Rossen Band.

Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Hendrik Birn u. a., I. Abt., Bd. 1: *Gedichte 1756–1793*. Hg. v. Karl Eibl. Frankfurt/M. 1987, S. 127, S. 225, S. 289.

II. Stellenkommentar

Abgedruckt ist die erste von drei Fassungen des Texts. Der Stellenkommentar weist die wichtigsten Varianten von der ersten bis zur dritten Fassung des Gedichtes nach und beinhaltet Erläuterungen zu nicht in der gebräuchlichen Ausdrücken.

I = erste Fassung, II = 2. Fassung, III = 3. Fassung
1, 4 Tandlent, II, 4/III, 4 Tänzleind, spielend

* Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*. 4 Bde. Wien 1811. Bd. 4, S. 529 f.