



WOLFGANG BRAUNGART

**„Veredelte, lebendige, darstellende Volkspoesie“.
Bürgers Ballade „Die Entführung, oder Ritter Karl von
Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg“
und ihr Kontext**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: literatur für leser 98/1, 21. Jahrgang, S. 50–68.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/buerger/entfuehrung_braungart.pdf>

Eingestellt am 19.07.2005

Autor

Prof. Dr. Wolfgang Braungart

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Postfach 100131

33501 Bielefeld

Emailadresse: ellen.beyn@uni-bielefeld.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Wolfgang Braungart: „Veredelte, lebendige, darstellende Volkspoesie“. Bürgers Ballade „Die Entführung, oder Ritter Karl von Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg“ und ihr Kontext (19.07.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/buerger/entfuehrung_braungart.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches).

WOLFGANG BRAUNGART

**„Veredelte, lebendige, darstellende Volkspoesie“.
Bürgers Ballade „Die Entführung, oder Ritter Karl von
Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg“
und ihr Kontext^{*}**

I.

Über seine im Januar 1778 entstandene Ballade ‚Die Entführung, oder Ritter Karl von Eichenhorst und Fräulein Gertrude von Hochburg‘ schreibt Bürger in einem Brief an Boie am 5. Januar 1778, mit dem er ihm das Gedicht übersendet: *„Die Entführung kommt dem Ideal meines Geistes von veredelter, lebendiger, darstellender Volkspoesie sehr nahe. Mit wenigen von meinen Gedichten bin ich desfalls so durchaus zufrieden, als mit diesem. Indessen steht es doch nur halb auf dem Papier. Die andere Hälfte muß der Rhapsodist durch Deklamation hinzufügen.“*¹ Wir wissen von Bürger, aber auch von anderen Dichtern seiner Generation, wie sehr sie sich an der eigenen poetischen Leistung begeistern und berauschen konnten. Der junge Hölderlin z. B. hat die starken Worte im Gedicht selbst nicht vermieden. Inwieweit sich dieses Urteil Bürgers über sein Gedicht halten läßt, wird noch zu prüfen sein. Ich will aber zunächst zwei Äußerungen aus dieser Briefstelle aufnehmen, um von ihnen aus einen Zugang zu Bürgers Ballade zu entwickeln.

Zum einen bezeichnet Bürger seine Ballade als ‚lebendige, darstellende Volkspoesie‘, die zugleich ‚veredelt‘ sei. Zum andern sieht Bürger von vornherein, daß diese Ballade die Realisierung durch einen Rhapsoden, einen Balladensänger, also durch die Deklamation braucht. Sie wird demnach erst ‚lebendig‘ und ‚wirklich‘, wenn sie realisiert wird. Das meint auch das Attribut ‚darstellend‘. Der schriftliche Text muß in den mündlichen Vortrag zurückgeholt werden. Die Wirkung seiner Balladen im mündlichen Vortrag hat Bürger denn auch konsequent erprobt.

Bürger spürt offensichtlich die Herausforderung, die für die Poesie durch die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts mit Macht durchsetzende Literalität entsteht. Aus der Auseinandersetzung mit diesem grundlegenden medien- wie sozial- und kulturgeschichtlichen Prozeß bezieht die Lyrik wichtige ästhetische Impulse. Der Roman reagiert mit der Verstärkung dialogischer Erzählformen, also mit inszenierter und fingierter Mündlichkeit.² Auch die Entstehung der modernen Hermeneutik läßt sich

^{*} Etwas überarbeiteter Text eines Vortrags, den ich am 9.2.1998 an der Universität Halle gehalten habe; Bernhard Spies und den Zuhörern des Vortrags danke ich für Anregungen und Kritik.

¹ Zit. nach Gottfried August Bürger: Sämtliche Werke. Hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München / Wien 1987, S. 1221.

² Vgl. Gabriele Kalmbach: Der Dialog im Spannungsfeld von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Tübingen 1996 (Communicatio, 11).

als Versuch begreifen, das durch die Literalität sich verstärkende Problem der Vieldeutigkeit – anders als der mündliche ist der schriftlich bzw. gedruckt verbreitete Text *prinzipiell* offen für unendlich viele Deutungen in wechselnden sozialen Situationen und Konstellationen³ – einerseits zu theoretisieren, andererseits im leitenden hermeneutischen Modell des Gesprächs zwischen Autor / Text und Leser überhaupt aufzufangen.

Aber zurück zu unserer Ballade: Dieser mündliche Vortrag, den Bürger sucht und braucht, ist freilich kein einfaches Singen oder Erzählen, sondern ‚Deklamation‘, also inszeniert, theatralisch. Man könnte auch sagen: ästhetisch reflektiert. Die Mündlichkeit dieser Volkspoesie macht sich demnach nicht – sozusagen – von selber, wie es von ihr seit Herder behauptet wurde. Sie ist vielmehr eine *Kunstleistung*. Und darum ist auch die „lebendige, darstellende Volkspoesie“ in ihrer schriftlichen Gestalt des gedruckten Textes schon entsprechend eingerichtet und künstlerisch durchgearbeitet, ‚veredelt‘. Lebendigkeit und Natürlichkeit des *Schrifttextes* sind also ebenfalls *Kunstleistungen*. Oder noch etwas deutlicher: Die ganze vermeintliche Natürlichkeit der Volkspoesie ist künstlich.

Nun war es schon immer ein Wertungskriterium für Kunst, ob es ihr gelänge, Natur so darzustellen, daß diese Künstlichkeit dieser zweiten, künstlichen Natur darüber vergessen wird.⁴ Hier aber, und darauf kommt es mir an, wird solche künstliche Natürlichkeit mit dem Konzept der Volkspoesie in Verbindung gebracht. Ich möchte mich bei diesem Problem ein wenig aufhalten und Bürgers Ballade in diesen Zusammenhang – Entstehung der Kunstballade und der Volkspoesie-Konzeption – einordnen. Dann werde ich etwas genauer auf ‚Die Entführung‘ selbst eingehen.

II.

Es ist viel darüber gestritten worden, wem die Ehre zukomme, die erste deutsche Kunstballade geschrieben und damit die Gattung begründet zu haben: Gleim mit seinen Romanzen⁵ der 50er Jahre oder nicht doch Bürger mit seiner ‚Lenore‘.⁶ Diese Frage ist aber nicht entscheidbar, weil beide Balladentypen, für die Gleims wie Bürgers Balladen stehen können: die moritatenhafte, ironisch gebrochene und die ernsthafte, ‚totenmagische‘⁷ Ballade, für die Geschichte der Gattung konstitutiv

³ Einführend dazu: Walter J. Ong: Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, Opladen 1987 (zuerst 1982).

⁴ Schöne Beispiele aus der Kunstgeschichte bei Ernst Kris / Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt a. M. 1980 (es 1034, zuerst 1934).

⁵ Der Begriff wurde im 18. Jahrhundert noch weitgehend synonym zu ‚Ballade‘ gebraucht; vgl. Gottfried Weißert: Ballade, Stuttgart²1993 (SM 192), S. 1 ff.

⁶ Daß beide Autoren überhaupt stärker zusammengesehen werden sollten, nicht nur im Hinblick auf die Ballade, hat jüngst ein von Hans-Joachim Kertscher hg. Tagungsband deutlich gemacht: G. A. Bürger und J. W. L. Gleim, Tübingen 1996 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung, 3).

⁷ Zur schwierigen Balladentypologie vgl. Weißert, Ballade (Anm. 5), S. 20 ff.

sind.⁸ Allerdings gibt es auch unter den tatsächlichen Volksballaden, den zahllosen ‚schönen neuen Liedern‘ der Heftchen-Literatur die ganze Breite von ernsthaften und witzigen, ja auch derben und in sexueller Hinsicht teilweise überaus deutlichen Texten. Die jüngere Volksballadenforschung hat darauf nachdrücklich hingewiesen, daß als Volksballade keineswegs nur romantisierend ein sanft-melancholischer, spätmittelalterlicher Text wie der von den beiden Königskindern gelten darf.⁹

Gleims Romanzen ‚Der neue Jonas‘ oder seine ‚Marianne‘ sind scherzhaft-ironische Gedichte. Gerade der ‚Marianne‘ läßt sich ablesen, wie ein bestimmtes Konzept von Poesie in den 50er Jahren allmählich in eine Krise gerät: Die ‚Marianne‘ erzählt eine Moritat. Sie ist offenkundig inspiriert von den Straßenballaden der Bänkelsänger. Zugleich ironisiert sie den lehrhaften Zug der Straßenmoritaten; sie macht aus ihm ein ästhetisches Spiel. Einerseits also überschreitet Gleim mit seiner Zuwendung zur Straßenballade den relativ engen, von ihm und anderen längst ausgeschrittenen Horizont des anakreontischen lyrischen Paradigmas, das sich vor allem um den thematisch-motivischen Komplex von ‚Wein, Weib und Gesang‘ entwickelt hat. Gleim sieht also, daß dieses Paradigma poetisch unproduktiv geworden ist; das lehrt schon die Lektüre eines Dutzend der anakreontischen Gedichte Gleims und seines Kreises. Andererseits aber macht er aus diesen doch durchaus ernst gemeinten, ästhetisch oft mehr als problematischen Straßenmoritaten mit seiner Adaption ein intellektuelles, scherzhaftes Spiel und verbleibt damit eben doch im Rahmen seiner anakreontischen Geselligkeitslyrik, bei der sich durch die Poesie und an ihr Freundschaft und Geselligkeit entwickeln sollen. Das konnte nur eine Interims-Lösung sein, und so war es denn auch. Gerade durch die Aufnahme einer Kunstform des Jahrmarkts, durch die Anlehnung also an die tatsächliche Literatur des Volkes,¹⁰ zog Gleim die Grenze zwischen der Poesie der Gebildeten und der populären Literatur noch einmal neu. Die populäre Literatur des Jahrmarkts war ihm nur Spielmaterial; und dies wollte er in seinen Romanzen auch zeigen:

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 Ritter-Guth;
Es helfen zarte keusche Triebe,
Und frisches Blut.¹¹

⁸ Darum braucht man eine bewegliche Gattungstheorie und -definition, um die sich vor allem Hartmut Laufhütte verdient gemacht hat: Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte, Heidelberg 1979.

⁹ Materialreich dazu bes. die neueren Bände der Balladenedition des Deutschen Volkslied-archivs (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen, Bde. 6 – 10, 1974 ff.)

¹⁰ Grundlegend dazu die Arbeiten Rudolf Schendas, bes.: Volk ohne Buch. Die Lesestoffe der kleinen Leute 1770–1910, München 1977 (zuerst 1970).

¹¹ Johann Wilhelm Ludwig Gleim: Gedichte. Hg. von Jürgen Stenzel, Stuttgart 1969 (Reclam 2138/39), S. 51.

Läßt schon diese Eingangsstrophe von Gleims ‚Marianne‘ kaum einen Zweifel an der Intention der Romanze zurück, so wird die Schlußstrophe von Gleims ‚Marianne‘ nun vollends deutlich:

Beym Hören dieser Mordgeschichte
Sieht jeder Mann
Mit liebeich freundlichem Gesichte
Sein Weibchen an,
Und denkt: Wenn ich es einst so fände,
So dächt ich dis:
Sie geben sich ja nur die Hände,
Das ist gewiß!¹²

Wenn Gleim diese moritatenhafte Romanze gerne von den „rühmlichen Virtuosen mit Stäben in der Hand“ auf dem Jahrmarkt hätte aufgeführt gesehen,¹³ so ist dies kein Argument dagegen, daß hier populäre poetische Muster zum ironischen Spiel für die Gebildeten werden. Gleims Bemerkung gehört vielmehr selbst zur literarischen Inszenierung. Der Weg seiner Ballade auf den Jahrmarkt wäre ihm Beleg dafür, „daß er die *rechte Sprache dieser Dicht-Art*, getroffen habe“,¹⁴ daß ihm das ästhetische Rollenspiel also gelungen sei.

Diese literarische Tradition des scherzhaften, moritatenhaften, erzählenden Liedes, die hier begründet wird, dauert in der Geschichte der Lyrik bis in unsere Gegenwartsliteratur hinein an. Man braucht sich nur der Chanson- und Kabarettlyrik Wedekinds, Brechts, Biermanns und Degenhardts zu erinnern.¹⁵ Der ironische und parodistische Ton der Moritaten und Romanzen der bürgerlichen Autoren, der sich in der Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert findet, zeigt auch, daß man mit den Jahrmarkts- und Straßensängern doch nicht verwechselt werden will. In der bildenden Kunst des 18. Jahrhunderts gibt es viele Beispiele dafür, wie diese populäre Straßenkunst früh idyllisiert und zum Gegenstand eines ästhetischen Interesses wurde, das das Elend der in der Regel aus den untersten sozialen Schichten stammenden Sänger behaglich-pittoresk auslegt (s. Abb. 1). So läßt sich diese Zuwendung zur populären Kultur der Straße auch als Ausdruck kultureller Differenzierung verstehen.¹⁶

Auch Bürgers Balladen, und selbst die uns vorliegende ‚Entführung‘, sind diesem romanzenhaften, von Gleim begründeten Typus der Ballade verpflichtet. Zum einen wendet sich das Geschehen in den letzten Strophen in Richtung Komödienschluß: Die Liebenden kriegen sich doch. Zum andern schließt Bürger mit einer

¹² Gleim, ebd., S. 61.

¹³ So Gleim in der ‚Nachricht‘ zu seinen Romanzen; ebd., S. 71.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. dazu Karl Riha: Moritat, Bänkelsong, Protestballade. Kabarett-Lyrik und engagiertes Lied in Deutschland, Königstein/Ts. ²1979.

¹⁶ Vgl. dazu meine Anthologie ‚Bänkelsang. Texte – Bilder – Kommentare‘, Stuttgart 1985 (Reclam 8041), bes. das Nachwort, S. 389 ff.; Hartmut Laufhütte: Volkslied und Ballade. In: Goethe-Jahrbuch 108, 1991, S. 85–100, bes. S. 97.

halb verlegenen, halb ironischen Wendung, die deutlich macht: Es ist ein Lied, ein Gedicht, Poesie; es ist eben keine wahre Geschichte:

Auf! Wechselt Ring' und Hände!
Und hiermit Lied am Ende! –

Noch deutlicher ist dies in den balladesk-scherzhaften Liedern wie ‚Frau Schnips. Ein Märlein, halb lustig, halb ernsthaft, samt angehängter Apologie‘, in der Romanze ‚Robert‘, in ‚Der Ritter und sein Liebchen‘. Dennoch ist es wohl ein Mißverständnis, wenn man, wie August Wilhelm Schlegel, in der ‚Entführung‘ eine „durchaus vergrößernde gewaltsame Parodie“ sieht.¹⁷

Diese schon bei Gleim sich abzeichnende Zuwendung zur Volkspoesie ist für die ästhetische Diskussion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts überhaupt zentral. Nestor der Volkspoesie-Diskussion und des Volkspoesie-Programms war Herder, der die Begriffe Volkspoesie und Volkslied um 1770 geprägt hat. Damit wurde aber auch die Gattung des Volkslieds erst eigentlich konstituiert.¹⁸ Solche Volkspoesie sollte gewissermaßen Naturpoesie sein, Poesie, die sich „von selbst macht“.¹⁹ Ihr sollte man also gerade nicht anmerken, was A. W. Schlegel und vor allem Schiller Bürger vorwarfen: das Schielen „auf den Effekt“.²⁰ Sie ist in einem Zusammenhang mit der anticlassizistischen Öffnung der Literatur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und mit der Ablösung des Modells der Dichtung aus Gelehrsamkeit zu sehen. Bis Lessing und noch über ihn hinaus verstanden sich die Autoren der frühen Neuzeit als gelehrte Dichter, die auch keine Scheu trugen, ihre Gelehrsamkeit zu zeigen.²¹ Davon legen die Anmerkungsapparate z. B. zu den barocken Trauerspielen unübersehbar Zeugnis ab. Noch Lessing wollte Dichter und Gelehrter zugleich sein. Seine Laokoon-Abhandlung, seine Abhandlung ‚Wie die Alten den Tod gebildet‘ waren auch Versuche, auf der Höhe des gelehrten Diskurses in ihn einzugreifen und ihren Autor als vertraut mit den Standards gelehrter Wissenschaft zu zeigen. Die Ablösung dieses Selbstverständnisses des Dichters als Gelehrter ging einher mit einer allmählichen Auflösung des für die frühe Neuzeit grundlegenden rhetorischen Textmodells. Im rhetorischen Textmodell, das für die Poesie des 18. Jahrhunderts noch lange seine

¹⁷ August Wilhelm Schlegel: Über Bürgers Werke. Abgedruckt in: Bürger, Sämtliche Werke (Anm. 1), S. 1346–1391, hier S. 1359. Schlegel bezieht sich freilich auf die von Bürger frei verwendete Ballade Percys ‚The Child of Elle‘.

¹⁸ Ausführlicher hierzu und mit weiterführenden Literaturhinweisen mein Aufsatz: „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“. Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 41, 1996, S. 11–32. Neupublikation im Goethezeitportal, URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/braungart_volksballade.pdf>

¹⁹ Hermann Bausinger: Formen der ‚Volkspoesie‘, Berlin 1968 (Grundlagen der Germanistik), S. 53.

²⁰ Schlegel, Über Bürgers Werke (Anm. 17), S. 1355. Vgl. auch: Walter Hinderer: Schiller und Bürger. Die ästhetische Kontroverse als Paradigma. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1986, S. 130–154.

²¹ Vgl. Gunter E. Grimm: Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung, Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur, 75).

Gültigkeit hatte, wurden bestimmten sprachlichen Äußerungsformen gezielt bestimmte Affekte beim Leser bzw. Hörer zugeordnet. Durch bestimmte sprachliche Formen sollten gezielt bestimmte Affekte hervorgerufen und so Einstellungsänderungen veranlaßt werden.²² Im Rahmen dieses Textmodells werden ästhetische Mittel und ästhetische Wirkungen also noch nicht grundsätzlich zum Problem. Die Poesie kann aber erst dann frei und natürlich werden, wie es Herders Volkspoesie-Programm (und mit ihm Bürger) und der Sturm und Drang generell forderten, wenn sie nicht mehr dem rhetorischen Textmodell unterworfen ist. Welche Bedeutung dieser Prozeß hat, läßt sich an einzelnen Entwicklungen ablesen: Mit der Verabschiedung des rhetorischen Textmodells wird auch die Allegorie als grundlegendes Strukturierungsprinzip von Texten kritisiert und schließlich durch die ästhetische Basis-Kategorie des Symbols ersetzt.²³ Was ein Symbol bedeutet, inwiefern ein Text symbolische Bedeutung hat: das läßt sich nun nicht mehr aus Bedeutungssystemen ableiten, die dem poetischen Text vorausliegen. Die Bedeutung muß vielmehr im ästhetischen Erfahrungszusammenhang selbst entwickelt werden; und sie läßt sich nie wirklich festhalten. Das nachrhetorische und nachallegorische, moderne Kunstwerk ist grundsätzlich vieldeutig und deutungsoffen; es ist grundsätzlich symbolisch. Das symbolische Kunstwerk verspricht aber auch ‚wesenhafte‘ Tiefe.²⁴

Damit stellt sich aber auch schon für die Programmatiker der Volkspoesie und des Sturm und Drang überhaupt die Frage, mit welchen ästhetischen Mitteln ein ästhetisches Programm denn realisiert werden soll bzw. umgekehrt, ob denn in der Rezeption des populären, volkstümlichen Kunstwerks, das nicht mehr den Regeln der Regelästhetik und -poetik folgt, die ästhetischen Intentionen überhaupt realisiert werden können. Wie soll die natürliche Sprache des Gefühls erreicht werden, wie sind die einzelnen ästhetischen Mittel zu bewerten, wenn die rhetorische Verbindung von Affekt und sprachlichen Zeichen aufgelöst wird?²⁵ Von dieser ästhetischen Unsicherheit ist auch der Programmatiker der Volkspoesie, Herder, nicht frei. Was ‚volkstümliches‘ poetisches Schreiben sein soll, bleibt umstritten bis ins 20. Jahrhundert hinein und ist z. B. für Brecht zentral.

Schon Herders Volkspoesie ist nicht weniger inszeniert als die gelehrte Kunstpoesie, gegen die er sie postuliert. Die Zuwendung zu ihr dient auch und vor allem der ästhetischen Erneuerung einer stagnierenden gelehrten Poesie, wie sich schon bei Gleim gezeigt hat. Das macht eine solche Volkspoesie aber zu einer

²² Vgl. als Einführung und Überblick: Gert Ueding / Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart / Weimar ³1994; Clemens Ottmers: Rhetorik, Stuttgart / Weimar 1996 (SM 283).

²³ Peter-André Alt: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller, Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur, 131).

²⁴ Auf die Implikationen dieses symbolischen Kunstbegriffs hat schon Walter Benjamin kritisch hingewiesen: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften. Bd. I.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1980, S. 336.

²⁵ Zur weiteren Problematik der Popularität bei Bürger vgl. Günter Häntzschel: Demokratisch, patriotisch, kosmopolitisch. Aspekte der Popularität bei Gottfried August Bürger. In: Hans-Joachim Kertscher (Hg.), Bürger und Gleim (Anm. 6), S. 184–194; ders.: Gottfried August Bürger, München 1988 (Beck'sche Reihe, 608; Autorenbücher), bes. S. 34 ff.

schwierigen Gratwanderung. Ist schon der Begriff des Volkes nicht unproblematisch, weil er eine überständische und utopische Dimension hat und scharf von dem des ‚Pöbels‘ unterschieden wird, so ist es erst recht der der Volkspoesie. Sie muß, wie gesagt, so erscheinen, als sei sie ganz natürlich. In der Terminologie Herders: Sie soll rau und wild sein, voller ‚kühner Sprünge und Würfe‘. Das bedeutet aber keinen ästhetischen Freibrief.

In seinem ‚Herzensausguß über Volks-Poesie‘, erschienen im Deutschen Museum 1776, formuliert Bürger genau dieses Problem, das er ganz deutlich sieht: „Von der Muse der Romanze und Ballade ganz allein mag unser Volk noch einmal die allgemeine Lieblingsepopee *aller Stände* von Pharaon an, bis zum Sohn der Magd hinter der Mühle hoffen! Unbegreiflich ist mir’s daher, wie einige Leute diese Muse zu einer Aftermuse, oder zur Zofe einer von den neuen Pierinnen [Musen] machen, und ihr kein ander Instrument, als den Dudelsack in die Hand geben mögen.“²⁶ Volkstümlich also soll sie sein, aber bloß keine Dudelsackskunst! Entsprechend stellt sich Bürger kritisch zu der von Gleim begründeten deutschen Romanzen-Tradition, in dieser Hinsicht wohl auch zu Gleim selbst. Dieser Tradition ist nämlich allzu deutlich ablesbar, daß es allein um ein ironisches, distanzierendes Spiel der gelehrten Dichter geht:

Daß Volkspoesie bisher vernachlässigt, daß Ballade und Romanze schier verächtlich und poetisches Spielwerk worden, daran sind wohl hauptsächlich mit die nacklichen Poetenknaben Schuld, die sich einbilden, sie könnten auch wohl Balladen und Romanzen machen, und diese Dichtart gleichsam für das poetische A.B.C. halten. Da nehmen sie das erste das beste Histörchen, ohne allen Endzweck und Interesse, leiern es in langweiligen, gottsjämmerlichen Strophen, hier und da mit alten Wörtchen und Phrasen läppisch durchspickt, auf eine drollig sein sollende Art, mit allen unerheblichen Nebenumständen des Histörchens, von Kopf bis zu Schwanz herab, und schreiben drüber Ballade, Romanze. Da regt sich kein Leben! Kein Odem! Da ist *kein glücklicher Wurf! Kein kühner Sprung*, so wenig der Bilder als Empfindungen! Nirgends was Aufrührendes, so wenig für den Kopf, als für’s Herz! – Oh ihr guten Poetenknaben, nehmt’s von nun an zu Ohren und Herzen, daß Volkspoesie, eben deswegen weil sie das non plus ultra der Kunst ist, die allerschwerste sei.²⁷

Bürger spricht hier ganz in der Terminologie Herders. Aber was also sind nun konkret die ästhetischen Mittel, mit denen diese neubegründete Volkspoesie, der sich Bürger verpflichtet weiß und als deren ersten Protagonisten er sich sieht, realisiert werden soll? Das bleibt die ästhetische Herausforderung für Bürgers Balladen, der er sich mit seiner ‚Lenore‘ so eindrucksvoll gewachsen zeigt. Aber diesen Standard hat Bürger nicht durchhalten können, so wenig wie Herder, dem in seiner eigenen lyrischen Produktion durchaus Musterbeispiele sentimentalen Kitsches unterlaufen

²⁶ Bürger, Sämtliche Werke (Anm. 1), S. 692.

²⁷ Ebd., S. 692 f.; die erste Kursivierung von mir.

können,²⁸ und so wenig wie die Sturm und Drang-Dichtung überhaupt im Zeichen Homers, Shakespeares und im Zeichen von Macphersons ‚Ossian‘.

Genau an diesem Punkt wird sich die Kritik entzünden, an die eingangs vielleicht schon das Prädikat ‚veredelt‘ erinnert haben mag, das Bürger selbst seiner Ballade verliehen hat: die Kritik Schillers von 1791.²⁹ In dieser seiner rabiaten und auch überzogenen Kritik an den Gedichten Bürgers (der Ausgabe von 1789) spielt der Gedanke der Veredelung, der Idealisierung eine zentrale Rolle. Schiller mußte sich durch Bürger und durch das Programm der Volkspoesie überhaupt, in dem er seine eigene poetische Jugend wiederfinden konnte, provoziert fühlen. Ging es Bürger um ein *ästhetisches* Programm mit dem Ziel *ästhetischer* Innovation, so ging es Schiller bekanntlich um ein *ethisch-ästhetisches* Programm. Mit seiner Bürger-Kritik vollzieht er einen grundlegenden Schritt auf dem Weg zu seiner eigenen ästhetischen Konzeption. Bürgers Gedichte sind ihm dafür ein willkommenes Vehikel.

Ich will mich bei dieser Rezension nicht zu lange aufhalten, weil sie zu sehr vom konkreten Text wegführt, und begnüge mich nur mit zwei Hinweisen: „Bei der Vereinzelung und getrennten Wirksamkeit unserer Geisteskräfte,“ so Schiller, „die der erweiterte Kreis des Wissens und die Absonderung der Berufsgeschäfte notwendig macht, ist es die Dichtkunst beinahe allein, welche die getrennten Kräfte der Seele wieder in Vereinigung bringt, welche Kopf und Herz, Scharfsinn und Witz, Vernunft und Einbildungskraft in harmonischem Bunde beschäftigt, welche gleichsam den ganzen Menschen in uns wieder herstellt.“³⁰ Schiller verbindet hier Politik, Ethik, Ästhetik und Anthropologie; in Umrissen zeichnet sich sein Konzept der ästhetischen Erziehung ab. Wenn der Dichter all dies leisten soll und muß, muß von ihm auch das Höchste gefordert werden: „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine *Individualität*. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.“³¹ Eine solche ‚Veredelung‘ als Hinaufklärung aber hatte Bürger nicht im Sinn; ihm ging es allenfalls um *ästhetische* Veredelung, nicht um Objektivierung seiner Individualität. So definieren beide, Bürger wie Schiller, die postulierte Volkstümlichkeit, die aus der literaturgeschichtlichen Situation heraus tatsächlich als Lücke und Desiderat erscheint, ganz unterschiedlich. Wie schwer Schillers eigenes Konzept der ästhetischen Erziehung zu realisieren ist und welche problematische, durchaus deutsche Geschichte es hat, sei aber wenigstens am Rande vermerkt. Für die Geschichte von Bildung und Erziehung in Deutschland, ja, für die deutsche Geschichte überhaupt sind die Schwierigkeiten mit der Frage, was denn ästhetische Erziehung sei und was aus ästhetischer Sensibili-

²⁸ Vgl. Verf., „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“ (Anm. 18).

²⁹ Friedrich Schiller: Über Bürgers Gedichte. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. 22. Bd. Vermischte Schriften. Hg. von Herbert Meyer, Weimar²1991, S. 245–264.

³⁰ Ebd., S. 245.

³¹ Ebd., S. 246.

sierung resultieren bzw. wie sie in Praxis münden soll, nicht nebensächlich. Die Emphase, mit der das Kunstwerk seit dem Ende des 18. Jahrhunderts belegt wird, korreliert mit der Überanstrengung des Konzepts der ästhetischen Erziehung. Nach der Auflösung des rhetorischen Textmodells wird die ästhetische Darstellung und Anmutung, also die Art und Weise, wie sich das Kunstwerk zeigt, in jedem Fall zu einer Herausforderung und zum Problem. Was die ästhetische Anmutung ist, wird jetzt eine Sache ohne Begriff. Und auch hier läßt sich die Verbindung zur entstehenden modernen Hermeneutik ziehen. Sie ist das theoretische Komplement dieser Ästhetik, die Verstehen als Prozeß und Progreß denkt.

Ich breche diese Überlegungen hier ab und komme jetzt konkreter zu unserer Ballade und damit zum letzten Teil meiner Überlegungen.

III.

Mit seiner ‚Lenore‘ von 1774 hatte Bürger ästhetische Standards gesetzt, denen er nun selbst zu entsprechen hatte. Die Ballade ist vielfach interpretiert worden.³² Es ist bekannt, wie sehr diese Ballade Bürger Kunstarbeit abverlangte. Sie ist nicht einfach ein genialer Wurf. Bekannt ist auch, daß er bei der Arbeit an dieser Ballade von Herders Ossian-Briefwechsel (1773) beeinflusst worden ist.³³ Selbstbewußt verkündet Bürger in den Briefen immer wieder, daß er wohl wisse, was er mit dieser Ballade geleistet habe. Diese Ballade diene dem jungen Dichter auch zur sozialen Positionsfindung in der Dichtergruppe des Göttinger Freundeskreises, der er sie vorgelesen hat. Bürgers eigene Äußerungen zu dieser Ballade machen ganz deutlich, daß es ihm in der Tat um den ästhetischen Effekt in dem soeben skizzierten Sinne geht: Es sei eine „rührende Romanze“, bei der es „jedem eiskalt über die Haut laufen“ müsse.³⁴ Auch Bürger hält die für die Volkspoesie-Konzeption und dann für das romantische Verständnis von Volkslied und Volkspoesie so wichtige Fiktion vom „alten Spinnstubenlied“, das eine Quelle gewesen sei, aufrecht.³⁵ Die ‚Lenore‘ ist also mit äußerstem *Kunstabewußtsein* gestaltete *Volkspoesie*; am ästhetischen Standard dieser Großballade mußte sich Bürger mit seinen späteren Balladen immer messen, und er mußte sich an ihr messen lassen. Und diesem Vergleich hält die ‚Entführung‘ gewiß nicht stand.

Das war ja das Dilemma, in dem die Volkspoesie-Konzeption steckte, stecken mußte: Einerseits sollte sie authentisch klingen, als sei sie gleichsam von selbst entstanden, aus dem idealen Volkskörper hervorgegangen, nicht von einem Autor-subjekt gemacht. Über die Problematik dieser Vorstellung ist schon viel gesagt

³² Zuletzt: Gunter E. Grimm: Bestrafte Hybris? Zum Normenkonflikt in Gottfried August Bürgers *Lenore*. In: Ders. (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Balladen*, Stuttgart 1988 (Reclam 8457), S. 77-91 (mit Bibliographie).

³³ Bürger, *Sämtliche Werke* (Anm.1), Kommentar, S. 1211.

³⁴ Ebd., S. 1210. Im Kommentar der Werkausgabe wird die Entstehungsgeschichte der ‚Lenore‘ ausführlich dargestellt.

³⁵ Ebd., S. 1211.

worden;³⁶ sie liegt auf der Hand. Wie gut Bürger dieser populäre Ton gelingen konnte, zeigt sich daran, daß seine ‚Lenore‘ und seine ‚Pfarrerstochter‘ tatsächlich den Weg auf den Jahrmarkt und in das Repertoire der Straßen- und Moritatensänger gefunden haben.³⁷ Andererseits war aber, wie schon gesagt, die Volkspoesie-Konzeption ein höchst artifizielles Konstrukt und Ausdruck eher der kulturellen und sozialen Differenzierung, die sich im 18. Jahrhundert vielfach abzeichnet, denn einer wirklichen Zuwendung zum sogenannten Volk.

Wie schwierig das Unternehmen war, populäre Balladen zu schreiben, die den Volkston treffen und dennoch nicht mit der trivialen Straßenmoritat verwechselt werden sollten, kann man an Bürgers schärfstem Kritiker Schiller selbst sehen: Seine Kindsmörderin-Ballade traf den populären Ton und die Trivialmoral der Straßenmoritat vorzüglich, so gut, daß sie ebenfalls den Weg auf den Jahrmarkt fand.

Die ‚Lenore‘ nun hat gegen eine nur einsinnige Lektüre Sperren eingebaut: so z. B. die historische Situierung im Kontext des Siebenjährigen Krieges, der so lange noch nicht zurücklag; die vielfachen Bezugnahmen auf das protestantische Kirchenlied, mit denen das kollektive Gedächtnis der Leser / Hörer angesprochen wurde; schließlich der für Lenore unauflösbare Konflikt zwischen Mutter-Instanz und religiöser Verpflichtung einerseits und der Liebe zu Wilhelm, die ebenfalls absoluten Anspruch hat, andererseits. Die poetischen Schauereffekte sind also eingelassen in einen wirklich tragischen Konflikt, in dem Lenore unweigerlich schuldig wird. Diese Qualität der Ballade, die ich hier nur andeuten kann, hat auch Schiller in seiner Rezension zugegeben.

Anders dagegen die ‚Entführung‘. Das Rittermilieu, in dem die Ballade spielt, wird zur bloßen historistischen Kulisse. So hat es auch die Balladenillustration des 19. Jahrhunderts gesehen (s. Abb. 2); solche Illustrationen haben unser ‚Bild‘ der Gattung der Ballade entscheidend geprägt. Die Balladenanthologie avancierte im 19. Jahrhundert zum bürgerlichen Hausbuch, Bürgers Balladen waren nun überaus populär.

Das Balladengeschehen der ‚Entführung‘ hat keinen historischen Bezug mehr. Zwar gibt die vorletzte Strophe einen Hinweis auf die Ursache des Konfliktes:

Dein Vater, einst mein Ehrenfeind,
Der's nimmer hold mit mir gemeint,
Tat vieles mir zu Hohne.
Ihn haßt' ich noch im Sohne.
(Vers 293–296)

Ein alter Konflikt also zwischen verfeindeten Familien, wie ihn z. B. Kleist in seiner ‚Familie Schroffenstein‘ so gnadenlos analysiert und zum katastrophalen Ende führt.

³⁶ Vgl. Ernst Klusen: Volkslied. Fund und Erfindung, Köln 1969; Bausinger, Formen der ‚Volkspoesie‘ (Anm. 19), S. 9 ff.

³⁷ Zwei Jahrmarktsfassungen der ‚Pfarrerstochter von Taubenhain‘ bei Leander Petzoldt (Hg.): Die freudlose Muse. Text, Lieder und Bilder zum historischen Bänkelsang, Stuttgart 1978, S. 79–86.

Aber auch bei Kleist ist die Ritterwelt eher Kulisse; sie dient ihm freilich zur anschaulichen Formulierung des Konfliktes zwischen *zwei Familien* als Konflikt zwischen *zwei Häusern*.

Was heißt nun in der ‚Entführung‘ „Der’s nimmer hold mit mir gemeint“? Warum „hold“? Was meint eigentlich „Tat *vieles* mir zu Hohne“? Der Konflikt, auf den Gertrudes Vater hinweist, bleibt vollkommen abstrakt; er interessiert hier überhaupt nicht. ‚Die Entführung‘ formuliert keine wirklich ernstzunehmende Kritik an der Willkür des Adels, wie sie Bürger in anderen Balladen und auch sonst (das berühmteste Beispiel: ‚Der Bauer. An seinen Durchlauchtigen Tyrannen‘, 1776) so scharf vorgetragen hat, z. B. in ‚Der wilde Jäger‘ (1786) oder eben in der ‚Pfarrerstochter‘.³⁸ – Durch den Hinweis auf einen alten Ehrenkonflikt ist die Versöhnungsleistung, die der Sohn des Feindes in der Eheschließung mit Gertrude vollbringen soll, nicht wirklich motiviert (s. die Schlußstrophe).

Diese Form der Mittelalterrezeption, in der die Ritterwelt zur Theaterkulisse wird, deutet sich in der Literatur des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts vielfach an. Bürger war, wie er selbst sagte, von Goethes ‚Götz von Berlichingen‘ beeindruckt.³⁹ Im Göttinger Hain und im schwäbischen Dichterkreis diente die Erinnerung an das Mittelalter und damit an die heroische Vorzeit, an vergangene Größe, an ‚deutsche Biedersitte‘, wie es beim jungen Hölderlin heißt,⁴⁰ zur sozialen und nationalen Identitätsbildung. Sie diente zur Vergewisserung einer eigenen deutschen historischen Tradition, auf die kulturkritisch die eigene Gegenwart hingewiesen wird und an die sie anzuknüpfen hat. Auch davon ist in Bürgers ‚Entführung‘ nichts zu spüren. Selbst der für seine ‚Pfarrerstochter‘ oder die melodramatische Romanze ‚Lenardo und Blandine‘⁴¹ so entscheidende Standesunterschied spielt hier keine Rolle. Im Grunde geht es nur um eine Liebesgeschichte, die einfach da ist, gesetzt wird, nicht entsteht und sich entwickelt. Zu dieser Liebe zwischen Karl und Gertrude will der Vater seine Zustimmung nicht geben. Wie oft hat das die Literatur und besonders die

³⁸ Zu Bürgers kritischer Zeitgenossenschaft vgl. Wolfgang Beutin / Thomas Bütow (Hg.): Gottfried August Bürger (1747–1794). Beiträge der Tagung zu seinem 200. Geburtstag, vom 7. bis 9. Juni 1994 in Bad Segeberg, Frankfurt a. M. 1994 (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Bd. 13).

³⁹ Bürger, Sämtliche Werke (Anm.1), Kommentar, S. 1303 ff.

⁴⁰ Vgl. meine Interpretation von Hölderlins Elegie ‚Die Teck‘ in: Gerhard Kurz (Hg.): Gedichte von Friedrich Hölderlin, Stuttgart 1996 (Reclam 9472), S. 12–30.

⁴¹ J. F. von Götz hat 1783 aus der Romanze tatsächlich ein „Melodram“ gemacht (Lenardo und Blandine ein Melodram nach Bürger in 160 leidenschaftlichen Entwürfen erfunden u. auf Kupfer gezeichnet von J. F. v. Götz 1783); vgl. Bürgers Gedichte in zwei Teilen. Hg. von Ernst Consentius, Berlin / Leipzig / Wien / Stuttgart, o.J., Bd. 2, S. 304. – Der Brief an Boie vom 15. April 1776, mit dem Bürger ihm die Romanze schickt, ist ein drastischer Beleg für ein forciertes, ostentatives Selbstbewußtsein, zugleich für das Metaphernfeld von Sexualität, Zeugung, Geburt usw., das bei der Beschreibung des poetischen Aktes überhaupt und bis in die Gegenwartsliteratur hinein eine große Bedeutung hat: Die Romanze sei „der stärkste Ausdruck meiner poetischen Lendenkraft! Die ersten zwei oder drei Strophen ausgenommen, die schon lange fertig waren, hab ich diese Romanze schier, wie sie da ist, in einem Athem und in einem Tage ausgegossen. Aber, Herr Boie, Herz und Kniee bebten mir auch von der gewaltigen Ejaculation, als ich fertig war.“ (Zit. nach ebd., S. 303.) Solche verbale Kraftmeierei verbindet Bürger mit der Ästhetik des Sturm und Drang und läßt auch seine kritischen und rebellischen Texte als theatralisch und inszeniert erscheinen; zugleich ahnt man die lebensweltliche Bedrängnis, in der sich Bürger befindet.

Trivilliteratur bis in unsere Tage hinein durchgespielt! Aber ob Tragödien- oder am Ende doch Komödienschluß: das ist in der ‚Entführung‘ völlig egal. Es geht nicht um die grundsätzliche Ambivalenz, daß in der Tragödie eine Komödie stecken kann und in der Komödie eine Tragödie, wie das Lessing in seinen Dramen vorgeführt hat. Bürgers ‚Entführung‘ ist dagegen allenfalls eine Ballade mit dem Zeug zur Moritat.

Was also in der Geschichte, im epischen Substrat der Ballade nicht entwickelt wird, das müssen schaurige Effekte kompensieren. Daß der Rivale Karls von Eichenhorst mit ihm nicht wirklich konkurrieren kann, das sagt allein sein Name: Junker Plump von Pommerland. So plump tappt er schon in der Alliteration seines Namens daher. Der Vater wütet wie ein Berserker:

‚Mord!‘ – flucht er laut, ‚bei Schwert und Speiß, –
Wo Karl dir noch gelüftet,
So sollst du tief ins Burgverlies,
Wo Molch und Unke nistet.
Nicht rasten will ich Tag und Nacht,
Bis daß ich nieder ihn gemacht,
Das Herz ihm ausgerissen,
Und das dir nachgeschmissen.‘
(Vierte Strophe)

Bürger hat dies in seinem eingangs zitierten Brief an Boie ganz richtig gesehen: Diese Schauereffekte brauchen die theatralische Inszenierung durch die Mündlichkeit. Nur so, in der situativen, auf den momentanen Effekt setzenden Realisierung können sie wirken. An ihr, der Lautlichkeit, der sinnlichen Erfahrbarkeit, liegt es auch, ob aus der Ballade nicht eine unfreiwillige Parodie wird. Weil hier alles auf die Realisierung ankommt, unterläuft Bürgers ‚sinnliches‘, darstellende⁴² Konzept von Volkspoesie ein symbolisches Kunstverständnis, wie es sich am Ende des 18. Jahrhunderts durchsetzt. Genau dies macht unter anderem die Provokation aus, die für die klassische Ästhetik von diesen Balladen ausgehen mußte. ‚Die Entführung‘ verläßt sich nun ganz auf diese darstellende, lebendige Sinnlichkeit und verweigert eine symbolische Vertiefung fast völlig. Deshalb ist sie auch gerade nicht ‚veredelt‘ und ‚geläutert‘ im Sinne Schillers.

Die ästhetischen Mittel, die Bürger einsetzt, kennen wir schon aus der ‚Lenore‘: die Wiederholungen („Bis wohlgenut und tummle dich! / Flugs tummle dich zurück und sprich“; Vers 61 f.; „Geschwind, geschwind herab zu mir!“; Vers 102); die Binnenreime; die Ausrufepartikel ‚Ha‘, ‚Hui‘, ‚Hallo‘, ‚da‘ usw. Hin und wieder klingt es geradezu nach Zitaten aus der ‚Lenore‘, z. B. in Vers 37 f.: „Ach! Gott der Herr muß ihre Pein, / Bald muß und wird er gnädig sein.“ Dagegen die Schlußverse der ‚Lenore‘: „Des Leibes bist du ledig; / Gott sei der Seele gnädig!“

⁴² ‚Darstellend‘ meint wohl beides: verlebendigend, nicht primär nachahmend, und auch selbstdarstellend. Vgl. zuletzt (mit weiterer Literatur): Inka Müller-Bach: Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der „Darstellung“ im 18. Jahrhundert, München 1998, bes. S 149 ff. (zu Klopstock und seiner Abhandlung ‚Von der Darstellung‘).

Aber finden sich in der ‚Lenore‘ so gezwungene Stellen wie hier? „Das Fräulein zage – stand – und stand – / Es graust’ ihr durch die Glieder.“ (Vers 137 f.). Oder: „Und ließ, zu Trudchens Grausen, / Vorbei die Lanze sausen –“ (Vers 183 f.).⁴³ Oder: „Von ihrer Fersen stampfen / Begann der Grund zu dampfen.“ (Vers 207 f.). Dergleichen Stellen ließen sich leicht weitere finden. Der religiöse Konflikt, der in der ‚Lenore‘ so wichtig ist (die nicht legitimierte Hochzeit mit Wilhelm wird der Hochzeit mit dem Himmelsbräutigam geradezu vorgezogen), wird hier völlig depotenziert. Karl hat nur das Ziel, ihr Verhältnis so rasch wie möglich zu legitimieren, wie es sich gehört. Wie naiv hört sich eine solche Strophe an, vergleicht man sie mit der ‚Lenore‘!

„Ha Kind! Auf meine Rittertreu
Kannst du die Erde bauen.
Du kannst, beim Himmel! froh und frei
Mir Ehr’ und Leib vertrauen.
Risch geht’s nach meiner Mutter fort.
Das Sakrament vereint uns dort.
Komm, komm! Du bist geborgen.
Laß Gott und mich nur sorgen!
(Vers 113 ff.)

Der Schluß der Ballade restituiert die Familie. Haben die Dramen des 18. Jahrhunderts so oft gezeigt, daß sie im Kern Tragödien der *Familie* sind (Lessing, Gerstenberg, Leisewitz, Schiller), so nimmt die ‚Entführung‘ die kritische Schärfe solcher Analysen des familialen Sozialmodells völlig zurück.⁴⁴

Was Bürgers Ballade zeigt, das ist auch das Problem eines Epigontums seiner selbst und, darüber hinaus, der inneren Widersprüche der Volkspoesie-Konzeption. Diese Volkspoesie konnte so lange gelingen, wie sie in ihrer inszenierten Mündlichkeit und Popularität noch frisch und originell war und so mit den Maßstäben der Genie-Ästhetik vereinbar. Das Problem der Epigonalität stellte sich freilich erst mit der Verpflichtung auf Originalität und Innovation durch die Genie-Ästhetik, deren Opfer hier Bürger wird. Vielleicht war Bürger von der Kritik

⁴³ Kritisch hierzu schon A. W. Schlegel, Über Bürgers Werke (Anm. 17), S. 1360: „Die Lanze gehörte zur vollständigen schweren Rüstung, in der wir zwar die fabelhaften mit Riesenkräften begabten Ritter in den alten Romanen weite Reisen machen sehen, die aber zum flüchtigen Nachsetzen gar nicht taugte. Überdies, wenn Plump eine Lanze bei sich hat, so sieht man nicht ein, warum er bei seiner unritterlichen Gesinnung nicht gleich unversehens auf seinen Feind damit einrennt, warum er sich bequem vom Pferde zu steigen, um mit den Schwertern zu fechten, die nachher gegen alles Kostüm sogar Säbel genannt werden.“

⁴⁴ Vgl. etwa Bengt Algot Sørensen: Herrschaft und Zärtlichkeit. Der Patriarchalismus und das Drama im 18. Jahrhundert, München 1984; Günter Saße: Die aufgeklärte Familie. Untersuchungen zur Genese, Funktion und Realitätsbezogenheit des familialen Wertsystems im Drama der Aufklärung, Tübingen 1988 (Studien zur deutschen Literatur, 95); auch: Jutta Greis: Drama Liebe. Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Liebe im Drama des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1991 (Germanistische Abhandlungen, 69); Elena Vogt: Die bürgerliche Familie zwischen Tradition und Aufklärung. Perspektiven des ‚bürgerlichen Trauerspiels‘ von 1755 – 1800. In: Helmut Koopmann (Hg.): Bürgerlichkeit im Umbruch. Studien zum deutschsprachigen Drama 1750 – 1800, Tübingen 1993 (Studia Augustana, Bd. 3), S. 53–92.

Schillers so getroffen, weil er ahnte, daß sie in ästhetischer Hinsicht doch nicht völlig verfehlt war. Vielleicht erinnert die Epigonalität der ‚Entführung‘ aber auch daran, daß es die so desolaten Lebensumstände Bürgers waren, die eine kontinuierliche poetische Entwicklung nicht zuließen.⁴⁵

Die Entführung,
oder Ritter Karl von Eichenhorst
und Fräulein Gertrude von Hochburg

»Knapp‘, satt‘le 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 Ahndung, sonder Rast.
Es schien ihn fast zu plagen,
Als hätt‘ er wen erschlagen.

Er sprengte, daß es Funken stob,
Hinunter von dem Hofe;
Und als er kaum den Blick erhob,
Sieh da! Gertrudens Zofe!
Zusammenschrak der Rittersmann;
Es packt‘ ihn, wie mit Krallen an,
Und schüttelt‘ ihn, wie Fieber,
Hinüber und herüber.

»Gott grüß‘ Euch, edler junger Herr!
Gott geb‘ Euch Heil und Frieden!
Mein armes Fräulein hat mich her
Zum letztenmal beschieden.
Verloren ist Euch Trudchens Hand!
Dem Junker Plump von Pommerland
Hat sie, vor aller Ohren,
Ihr Vater zugeschworen.

›Mord!« – flucht er laut, ›bei Schwert und Spieß, –
Wo Karl dir noch gelüftet,
So sollst du tief ins Burgverlies,
Wo Molch und Unke nistet.
Nicht rasten will ich Tag und Nacht,
Bis daß ich nieder ihn gemacht,
Das Herz ihm ausgerissen,
Und das dir nachgeschmissen.«

Jetzt in der Kammer zagt die Braut,
Und zuckt vor Herzenswehen,
Und ächzet tief, und weinet laut,
Und wünschet zu vergehen.

⁴⁵ Zur Biographie zuletzt: Helmut Scherer: Lange schon in manchem Sturm und Drange. Gottfried August Bürger. Der Dichter des Münchhausen. Eine Biographie, Berlin 1995; ders.: Die soziale Herkunft des Dichters Gottfried August Bürger. In: Kertscher (Hg.), G. A. Bürger und J. W. L. Gleim (Anm. 6), S. 97–136 (kritisch zur Forschungslage).

Ach! Gott der Herr muß ihrer Pein,
Bald muß und wird er gnädig sein.
Hört ihr zur Trauer läuten,
So wißt ihr's auszudeuten. –

›Geh, meld' ihm, daß ich sterben muß‹ –
Rief sie mit tausend Zähren –
›Geh, bring ihm ach! den letzten Gruß,
Den er von mir wird hören!
Geh, unter Gottes Schutz, und bring'
Von mir ihm diesen goldnen Ring
Und dieses Wehrgehenke,
Wobei er mein gedenke!‹« –

Zu Ohren braust' ihm, wie ein Meer,
Die Schreckenspost der Dirne.
Die Berge wankten um ihn her.
Es flirt' ihm vor der Stirne.
Doch jach, wie Windeswirbel fährt,
Und rührig Laub und Staub empört,
Ward seiner Lebensgeister
Verzweiflungsmut nun Meister.

›Gottslohn! Gottslohn! du treue Magd,
Kann ich's dir nicht bezahlen.
Gottslohn! daß du mir's angesagt,
Zu hunderttausendmalen.
Bis wohlgemut und tummle dich!
Flugs tummle dich zurück und sprich:
Wär's auch aus tausend Ketten,
So wollt' ich sie erretten!

Bis wohlgemut und tummle dich!
Flugs tummle dich von hinnen!
Ha! Riesen, gegen Hieb und Stich,
Wollt' ich sie abgewinnen.
Sprich: Mitternachts, bei Sternenschein,
Wollt' ich vor ihrem Fenster sein,
Mir geh' es, wie es gehe!
Wohl, oder ewig wehe!

Risch auf und fort!« – Wie Sporen trieb
Des Ritters Wort die Dirne.
Tief holt' er wieder Luft und rieb
Sich's klar vor Aug und Stirne.
Dann schwenkt' er hin und her sein Roß,
Daß ihm der Schweiß vom Buge floß,
Bis er sich Rat ersonnen
Und den Entschluß gewonnen.

D'rauf ließ er heim sein Silberhorn
Von Dach und Zinnen schallen.
Herangesprengt, durch Korn und Dorn,
Kam stracks ein Heer Vasallen.
D'raus zog er Mann bei Mann hervor,
Und raunt' ihm heimlich Ding ins Ohr: –
›Wohlauf! Wohlan! Seid fertig,

Und meines Horns gewärtig!« –

Als nun die Nacht Gebirg' und Tal
Vermummt in Rabenschatten,
Und Hochburgs Lampen überall
Schon ausgeflimmert hatten,
Und alles tief entschlafen war;
Doch nur das Fräulein immerdar,
Voll Fieberangst, noch wachte,
Und seinen Ritter dachte:

Da horch! Ein süßer Liebeston
Kam leis' empor geflogen.
»Ho, Trudchen, ho! Da bin ich schon!
Risch auf! Dich angezogen!
Ich, ich, dein Ritter, rufe dir;
Geschwind, geschwind herab zu mir!
Schon wartet dein die Leiter.
Mein Klepper bringt dich weiter.« –

»Ach nein, du Herzens-Karl, ach nein!
Still, daß ich nichts mehr höre!
Entränn' ich ach! mit dir allein,
Dann wehe meiner Ehre!
Nur noch ein letzter Liebeskuß
Sei, Liebster, dein und mein Genuß,
Eh ich im Totenkleide
Auf ewig von dir scheide.« –

»Ha Kind! Auf meine Rittertreu
Kannst du die Erde bauen.
Du kannst, beim Himmel! froh und frei
Mir Ehr' und Leib vertrauen.
Risch geht's nach meiner Mutter fort.
Das Sakrament vereint uns dort.
Komm, komm! Du bist geborgen.
Laß Gott und mich nur sorgen!« –

»Mein Vater! – – Ach! ein Reichsbaron! – – –
So stolz von Ehrenstamme! – – –
Laß ab! Laß ab! Wie beb' ich schon,
Vor seines Zornes Flamme!
Nicht rasten wird er Tag und Nacht,
Bis daß er nieder dich gemacht,
Das Herz dir ausgerissen
Und das mir vorgeschmissen.« –

»Ha, Kind! Sei nur erst sattelfest,
So ist mir nicht mehr bange. –
Dann steht uns offen Ost und West. –
O zaudre nicht zu lange!
Horch, Liebchen, horch! – Was rührte sich? –
Um Gotteswillen! tummle dich!
Komm, komm! Die Nacht hat Ohren;
Sonst sind wir ganz verloren.« –

Das Fräulein zagte – stand – und stand –

Es graust' ihr durch die Glieder. –
Da griff er nach der Schwänenhand,
Und zog sie flink hernieder.
Ach! Was ein Herzen, Mund und Brust,
Mit Rang und Drang, voll Angst und Lust,
Belauschten jetzt die Sterne,
Aus hoher Himmelsferne! –

Er nahm sein Lieb, mit einem Schwung,
Und schwang's auf den Polacken.
Hui! saß er selber auf und schlung
Sein Heerhorn um den Nacken.
Der Ritter hinten, Trudchen vorn.
Den Dänen trieb des Ritters Sporn;
Die Peitsche den Polacken;
Und Hochburg blieb im Nacken. –

Ach! leise hört die Mitternacht!
Kein Wörtchen ging verloren.
Im nächsten Bett' war aufgewacht
Ein Paar Verräterohren.
Des Fräuleins Sittenmeisterin,
Voll Gier nach schnödem Goldgewinn,
Sprang hurtig auf, die Taten
Dem Alten zu verraten.

»Halloh! Halloh! Herr Reichsbaron! –
Hervor aus Bett' und Kammer! –
Eu'r Fräulein Trudchen ist entflohn,
Entflohn zu Schand' und Jammer!
Schon reitet Karl von Eichenhorst,
Und jagt mit ihr durch Feld und Forst.
Geschwind! Ihr dürft nicht weilen,
Wollt ihr sie noch ereilen.«

Hui auf der Freiherr, hui heraus,
Bewehrte sich zum Streite,
Und donnerte durch Hof und Haus
Und weckte seine Leute. –
»Heraus, mein Sohn von Pommerland!
Sitz' auf! Nimm Lanz' und Schwert zur Hand!
Die Braut ist dir gestohlen;
Fort, Fort! sie einzuholen!« –

Rasch ritt das Paar im Zwielight schon,
Da horch! – ein dumpfes Rufen –
Und horch! – erscholl ein Donnerton,
Von Hochburgs Pferdehufen;
Und wild kam Plump, den Zaum verhängt,
Weit weit voran, dahergesprengt,
Und ließ, zu Trudchens Grausen,
Vorbei die Lanze sausen. –

»Halt an! halt an! du Ehrendieb!
Mit deiner losen Beute.
Herbei vor meinen Klingshieb!
Dann raube wieder Bräute!

Halt an, verlaufne Buhlerin,
Daß neben deinen Schurken hin
Dich meine Rache strecke,
Und Schimpf und Schand' euch decke!« –

»Das leugst du, Plump von Pommerland,
Bei Gott und Ritterehre!
Herab! Herab! daß Schwert und Hand
Dich andre Sitte lehre. –
Halt, Trudchen, halt den Dänen an! –
Herunter, Junker Grobian,
Herunter von der Mähre,
Daß ich dich Sitte lehre!« –

Ach! Trudchen, wie voll Angst und Not!
Sah hoch die Säbel schwingen.
Hell funkelten im Morgenrot
Die Damaszener Klingen.
Von Kling und Klang, von Ach und Krach,
Ward rund umher das Echo wach.
Von ihrer Fersen Stampfen
Begann der Grund zu dampfen.

Wie Wetter schlug des Liebsten Schwert
Den Ungeschliffnen nieder.
Gertrudens Held blieb unversehrt,
Und Plump erstand nicht wieder. –
Nun weh, o weh! Erbarm' es Gott!
Kam fürchterlich, Galopp und Trott,
Als Karl kaum ausgestritten,
Der Nachtrab angeritten. –

Trarah! Trarah! durch Flur und Wald
Ließ Karl sein Horn nun schallen.
Sieh da! Hervor vom Hinterhalt,
Hop hop! sein Heer Vasallen. –
»Nun halt, Baron, und hör' ein Wort!
Schau auf! Erblickst du jene dort?
Die sind zum Schlagen fertig,
Und meines Winks gewärtig.

Halt an! Halt an! Und hör' ein Wort,
Damit dich nichts gereue!
Dein Kind gab längst mir Treu und Wort,
Und ich ihm Wort und Treue.
Willst du zerreißen Herz und Herz?
Soll dich ihr Blut, soll dich ihr Schmerz
Vor Gott und Welt verklagen?
Wohlan! so laß uns schlagen!

Noch halt! Bei Gott beschwör' ich dich!
Bevor's dein Herz gereuet.
In Ehr' und Züchten hab' ich mich
Dem Fräulein stets geweiht.
Gib – – Vater! – – gib mir Trudchens Hand! –
Der Himmel gab mir Gold und Land.
Mein Ritterruhm und Adel,

Gottlob! trotz jedem Tadel. –«

Ach! Trudchen, wie voll Angst und Not!
Verblüht' in Todesblässe.
Vor Zorn der Freiherr heiß und rot,
Glich einer Feueresse. –
Und Trudchen warf sich auf den Grund;
Sie rang die schönen Hände wund,
Und suchte baß, mit Tränen,
Den Eifrer zu versöhnen.

»Oh Vater, habt Barmherzigkeit,
Mit euerm armen Kinde!
Verzeih' euch, wie ihr uns verzeiht,
Der Himmel auch die Sünde!
Glaubt, bester Vater, diese Flucht,
Ich hätte nimmer sie versucht,
Wenn vor des Junkers Bette
Mich nicht geekelt hätte. –

Wie oft habt ihr, auf Knie und Hand,
Gewiegt mich und getragen!
Wie oft: du Herzenskind! genannt!
Du Trost in alten Tagen!
O Vater, Vater! Denkt zurück!
Ermordet nicht mein ganzes Glück!
Ihr tötet sonst daneben
Auch eures Kindes Leben.« –

Der Freiherr warf sein Haupt herum,
Und wies den krausen Nacken.
Der Freiherr rieb, wie taub und stumm,
Die dunkelrauhnen Backen. –
Vor Wehmut brach ihm Herz und Blick;
Doch schlang er stolz den Strom zurück,
Um nicht durch Vatertränen
Den Rittersinn zu höhnen. –

Bald sanken Zorn und Ungestüm.
Das Vaterherz wuchs über.
Von hellen Zähren strömten ihm
Die stolzen Augen über. –
Er hob sein Kind vom Boden auf,
Er ließ der Herzensflut den Lauf,
Und wollte schier vergehen,
Vor wunderschönen Wehen. –

»Nun wohl! Verzeih' mir Gott die Schuld,
So wie ich dir verzeihe!
Empfange meine Vaterhuld,
Empfange sie auf's neue!
In Gottes Namen, sei es d'rum! –
Hier wandt' er sich zum Ritter um, –
Da! Nimm sie meinetwegen,
Und meinen ganzen Segen!

Komm, nimm sie hin, und sei mein Sohn,

Wie ich dein Vater werde!
Vergeben und vergessen schon
Ist jegliche Beschwerde.
Dein Vater, einst mein Ehrenfeind,
Der's nimmer hold mit mir gemeint,
Tat vieles mir zu Hohne.
Ihn haßt' ich noch im Sohne.

Mach's wieder gut! Mach's gut, mein Sohn,
An mir und meinem Kinde!
Auf daß ich meiner Güte Lohn
In deiner Güte finde.
So segne dann, der auf uns sieht,
Euch segne Gott, von Glied zu Glied!
Auf! Wechselt Ring' und Hände!
Und hiermit Lied am Ende!« –

Gottfried August Bürger, Sämtliche Werke. Hg. von Günter
und Hiltrud Häntzschel, München/Wien 1987, S. 230–241.



Abb. 1: Christian Wilhelm Ernst Dietrich, gen. Dietricy (1712–1774), Der Bänkelsänger, Radierung, 1740. Entnommen aus: Ulrike Eichler: Bänkelsang und Moritat, Stuttgart 1975 (Ausstellungskatalog der Staatsgalerie Stuttgart), S. 93.



Abb. 2: Adolf Ehrhardt (1813–1899), Die Entführung, Holzstich. Entnommen aus: Deutsches Balladenbuch. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Adolf Ehrhardt, Theobald von Oer, Hermann Plüddemann, Ludwig Richter und Carl Schurig, Wiesbaden 1977 (Repr. der Originalausg. von 1852), S. 73.