

⁵⁹ Vgl. dazu H. R. JAUSS: *Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die « Querelle des Anciens et des Modernes »*. In: *Europ. Aufklärung*, München 1967, S. 117 ff.

⁶⁰ V. HUGO: *W. Shakespeare*, Paris 1864, S. 366 f.

⁶¹ A. DE MUSSET, ed. cit., S. 155; in der Praxis steht jedoch MUSSET der Ausdrucksschulung durch Übersetzung und Nachahmung nicht unbedingt ablehnend gegenüber (vgl. die beiden, ausdrücklich so gekennzeichneten Stücke *A Lydie*, in den *Poésies Nouvelles*: ebda, S. 380 ff.).

⁶² Abgedruckt in L. SPITZER: *Romanische Literaturstudien 1936–1956*, Tübingen 1959, S. 130 ff.

⁶³ Ed. cit., S. 193 ff., ausführlich dazu Verf.: *Literarisches Wollen* . . ., S. 209 ff.

Karl Heinz Göller

Deutscher Sturm und Drang in England: Die Aufnahme von Bürgers „Lenore“ im Jahre 1796*

I.

BÜRGERS *Lenore* fand in England ein Echo wie kaum ein anderes deutsches Gedicht zuvor und seitdem. Es erschien in den Spalten der schöngestigten Monatsschriften, wurde mehrfach übersetzt, ergänzt, verbessert, englischen Verhältnissen angepaßt und fast genauso oft parodiert. Das Jahr 1796 kann ohne Übertreibung als *Lenore*-Jahr bezeichnet werden. Die meisten wichtigen Übersetzungen erschienen während dieses einen Jahres. WILLIAM TAYLOR OF NORWICH hatte bereits um 1790 eine Übersetzung angefertigt und im Freundeskreis kursieren lassen. Sie wurde in der März-Nummer des *Monthly Magazine* von 1796 gedruckt und erschien kurze Zeit später als Separatum in Norwich-London und in Edinburgh. Weitere Übersetzungen erschienen 1796 von HENRY JAMES PYE, dem *Poeta Laureatus*, Sir WALTER SCOTT, W. R. SPENCER, und von J. T. STANLEY gleich zwei, eine am 8. 2. 1796 und eine am 15. 4. 1796. Außerdem stammt eine der interessantesten *Lenore*-Parodien aus dem Jahre 1796.¹

Daß BÜRGER gerade in den 90er Jahren in England zu so plötzlichem Ruhm gelangte, ist bisher noch nicht hinreichend erklärt worden. Einige Kritiker verweisen auf die zahlreichen literarischen Querverbindungen zwischen Deutschland und England,² etwa die Bedeutung von PERCYS *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) für die deutsche Balladendichtung. Von BÜRGER selbst hat schon A. W. SCHLEGEL gesagt, er verdanke PERCY sehr viel.³ Die Entstehung der deutschen Literaturballade wurde nicht selten auf den unmittelbaren Einfluß der englischen Volksballade zurückgeführt. Unter einem solchen Gesichtspunkt liegt der Verdacht nahe, daß *Lenore* nur deshalb in England so günstige Aufnahme fand, weil sie als vertraut, heimisch und englisch empfunden wurde.⁴

Sicherlich sind viele Faktoren für den Aufschwung der Ballade in England wie in Deutschland verantwortlich, und bestimmt darf die von PERCYS Lieder- und Balladensammlung ausgehende Anregung nicht unterschätzt werden. Es mag sogar sein, daß BÜRGER sich stofflich an *Sweet William's Ghost* anlehnte, sei es durch unmittelbare Lektüre des Gedichtes in PERCYS Sammlung, auf dem Umwege über HERDERS Übersetzung (1773), oder durch BOIES Kopien einiger Balladen aus den *Reliques*, die im Göttinger Hainbund kursierten und bei den zu Unrecht als nüchtern und prosaisch bezeichneten Göttingern ein freundliches Echo fanden.⁵ Aber solcherart können nur inhaltliche und motivliche Anregungen vermittelt worden sein. Der Ton von BÜRGERs *Lenore* hat insgesamt kaum eine Ähnlichkeit mit den englischen Balladen. Es spricht vieles dafür, daß die leidenschaftliche, ungestüme Dynamik der *Lenore*, ihre wilde dämonische Energie in England als typisch deutsch empfunden wurden.

Jedenfalls gehen die literarischen Einflußlinien auf dem Gebiet der Schauer- und Gruselgeschichte eindeutig von Deutschland nach England und nicht umgekehrt. Daß gerade die deutsche Gruselgeschichte in England ein geneigtes Publikum fand, ist keineswegs selbstverständlich, jedenfalls nicht für denjenigen, der einige dieser blutrünstigen, abgeschmackten und mysteriösen Geschichten gelesen hat. 1793 heißt es in der Zeitschrift *The Critical Review*, die deutsche Sprache gewinne in England immer mehr an Boden. Die in diesen Jahren übersetzten Bücher gehören in der Mehrheit zum Typus Geistergeschichte. Besonders beliebt war *Hermann von Unna*, der vor dem *Geisterseher* von SCHILLER übersetzt wurde. Geistererscheinungen waren in England beliebt. Man ließ sie wie starke Drogen auf sich wirken und brauchte

daher eine immer stärkere Dosis. 1805 brachte *The Critical Review* eine Rezension des *Bravo von Venedig*. Darin findet sich eine neue Gattungsbezeichnung für die aus Deutschland importierte Literatur. Der Rezensent nennt sie *the electric class: Every chapter contains a shock, and the reader not only stares but starts, at the close of every paragraph; so that we cannot think the wit of a brother-critic far fetched, when he compared that shelf in his library on which the Tales of Wonder, The Venetian Bravo, and other similar productions were piled, to a galvanic battery*.⁶ Deutschland war für den Engländer der damaligen Zeit ein *romantic rendezvous*, wie es in dem satirischen Gedicht *The Age*⁷ heißt, ein Land mit großen hervortretenden Adern, in denen der reine, unvermischte *Gothic current* fließt:

*Hail Germany! most favored who
Seems a romantic rendezvous;
Thro'out whose large and tumid veins
The unmixed Gothic current reigns.
Much thou hast giv'n of precious hosts
Of monsters, wizards, giants, ghosts:
Yet give our babes of fancy more*

...
*Till classic science dull monastic
Dissolve in flood enthusiastic!* (V. 407–416)

Diese Ströme wurden von den Engländern kräftig angezapft, allerdings wohl weniger aus Interesse an einem exotisch-fremdartigen Genre als aus altüberlieferter Zuneigung zur Gruselgeschichte, die viele hundert Jahre ein beliebtes Element der volkstümlichen Unterhaltung gewesen war, insbesondere zum Repertoire von Großmüttern und Haushälterinnen gehört hatte: *Servants, nurses, old women and others of the same standard of wisdom to pass away the tediousness of a winter's evening, please and terrify themselves and the children, who compose their audience with strange relations of these things, till they are even afraid of removing their eyes from one another, for fear of seeing a pale spectre entering the room*...⁸

II.

Der Stoff der *Lenore* von BÜRGER war in England nicht unbekannt. Es gibt eine ganze Reihe von motivlichen und stoffgeschichtlichen Vorläufern, und schon eine oberflächliche Prüfung der Gruselgeschichten vom Wiedergänger, der heimkehrt, um seine Braut ins Grab zu holen, führt uns bis zu mittelalterlichen Vorstufen. Um im Rahmen mei-

nes Themas zu bleiben, wähle ich als Ausgangspunkt die thematisch ähnliche Ballade *William and Margaret* von DAVID MALLET, die erste Kunstballade der englischen Literatur. Sie verhalf ihrem Autor zu dichterischem Ruhm – ein Novum in der Dichtungsgeschichte! Nie zuvor war ein Autor durch Leistungen auf dem Gebiet der als unliterarisch angesehenen Ballade zu Ansehen gelangt.

MALLETS Gedicht erschien zum erstenmal anonym 1723 in Edinburgh, und zwar zusammen mit ALLAN RAMSAYS *Jenny and Meggy*. MALLET bekannte sich erst als Autor, nachdem das Gedicht Anerkennung und Verbreitung gefunden hatte. Das trug ihm den Vorwurf des Plagiats ein. In der Tat stammt gleich die ganze erste Strophe aus FLETCHER'S *Knight of the Burning Pestle*:

*When it was grown to dark Midnight
And all were fast asleep
In came Margaret's grimly Ghost –
And stood at William's Feet . . . ?*

MALLET gab diese Entlehnung in einem Brief an

den *Plain Dealer* zu und wiederholte die Feststellung in der Ausgabe seiner Gedichte von 1743. AARON HILL äußerte die Vermutung, dem Gedicht von der Erscheinung der verlassenen Geliebten als Geist und dem plötzlichen Tod des untreuen Liebhabers (natürlich auf dem Grab der Geliebten) liege ein historisches Ereignis zugrunde. Diese Mutmaßung setzte MALLETS Feder aufs Neue in Bewegung: *Your conjecture that it was founded on the real history of an unhappy woman, is true*. MALLET schildert nun in epischer Breite die Geschichte der Verführung eines jungen Mädchens, das ein Kind gebiert, und, nachdem sich der Verführer weigert, sie zu heiraten, zusammen mit dem Kind in den Tod geht. Einige Zeit danach will MALLET zufällig den *Knight of the Burning Pestle* gelesen haben. Sein Blick fiel auf die eben zitierte Balladenstrophe: *When it was grown to dark Midnight*. Diese Zeilen nun erweckten die poetische Imagination MALLETS: *These lines, naked of Ornament, and simple as they are, struck my Fancy. I clos'd the Book, and bethought myself, that the unhappy Adventure, I have mentioned above, which then came fresh into my Mind, might naturally raise a Tale, upon the Appearance of this Ghost.—It was then, Midnight. All, round me, was still, and quiet. These concurring circumstances work'd my Soul to a powerful Melancholy. I could not sleep. And, at that Time, I finish'd my little Poem, such as you see it here.*¹⁰

Schon diese melodramatische Szene macht uns klar, daß MALLET seine Hand am Puls der Zeit

hatte und daß er wußte, was bei seinen Lesern ankommen würde. Tatsächlich ist er seiner Zeit voraus. Die Vortäuschung der alten, echten Ballade erinnert uns an MACPHERSON und CHATTERTON, die Wiedergängergeschichte und die Friedhofsatmosphäre deuten die in England besonders verbreitete Nacht- und Grabesdichtung voraus.¹¹ Melancholie, Gefühlsbetontheit, Gleichgültigkeit gegenüber den Regeln, Einfachheit und Schlichtheit in Ausdruck und Denkart, all dies sind Merkmale der vorromantischen Dichtung. Die Ballade von *William and Margaret* fand ein erstaunliches Echo – aber sicherlich nicht wegen ihrer Originalität. Denn fast alle Elemente stammen aus der literarischen Tradition und der Folklore, aus älteren Balladen, Geistergeschichten, elisabethanischen Dramen, Elegien und Pastoralgedichten. Sie wurde während des 18. Jahrhunderts und später vielfach gedruckt, nachgeahmt, übersetzt (selbst ins Lateinische!) und parodiert. Vor allem aber regte das Gedicht die Balladendichtung an. THOMAS TICKELL schrieb 1725 seine bekannte Ballade *Lucy and Colin* "in imitation of *William and Margaret*". V. BOSSIEGEL von Göttingen druckte 1767 eine Sammlung von englischen Balladen unter dem Titel *Ancient and Modern Songs and Ballads*. Sie enthielt TICKELLS und MALLETS Ballade. Damit ist in England wie in Deutschland der Boden für die *Lenore* vorbereitet.

Ist es in *William and Margaret* der Geist des Mädchens, der dem untreuen Liebhaber erscheint, so tauscht das *Suffolk Miracle*, 1727 in dritter Auflage gedruckt und damit sehr viel älter als *Lenore*, diese Rollen gegeneinander aus. Der aus Liebeskummer gestorbene junge Mann erscheint der Geliebten und holt sie zur Mitternacht ab. Nach langem Ritt sinkt der namenlose Reiter am Zielort ins Grab. Als das Mädchen die Wahrheit erfährt, kann auch sie nicht länger leben:

*She was thereat so terrified
And grieved, she quickly after dyed.*¹²

Schon WILLIAM TAYLOR OF NORWICH, der erste Freund und Kenner deutscher Literatur in England und auch der erste Übersetzer der *Lenore*, nennt das *Suffolk Miracle* BÜRGERS Quelle.¹³ Eindeutiger äußert sich S. WHYTE, der BÜRGERS Ballade ungerne, absurd und ganz unoriginell findet; zudem sei die *Lenore* ein bloßer Abklatsch des *Suffolk Miracle*, zwar in manchen Punkten verbessert und vor allem metrisch aufgezupft, aber dennoch der einfachen, schlichten Volkstümlichkeit der englischen Ballade nicht vergleichbar.¹⁴

S. WHYTE stellt damit fest (was danach sehr häufig in der kritischen Literatur wiederholt worden

ist), daß BÜRGERS Ballade recht wenig mit der englischen Quelle gemeinsam habe, der englische Vorläufer aber dennoch als das Original anzusehen sei. Wenn BÜRGER sich von diesem *Suffolk Miracle* hat inspirieren lassen, so ist um so mehr die Originalität seiner Fassung zu bewundern. Denn in der Tat besteht kaum eine Ähnlichkeit zur englischen Ballade, deren Ton schlicht, naiv und anspruchslos ist, durch formelhafte Fragen und Antworten zwar lebhaft und emotional ansprechend, aber niemals so leidenschaftlich und extrem wie *Lenore*.¹⁵ Man sollte daher die Möglichkeit nicht ausschließen, daß der Stoff tatsächlich (wie BÜRGER in einem Brief an BOIE vom 10. 5. 1773 angibt) einem alten Spinnstubenlied entstammt, das die Köchin Christine dem Dichter in fragmentarischer Form mitteilte. Das Mädchen hatte sich besonders gut die Verse von den schnell reitenden Toten eingeprägt:

*Der Mond, der scheint so helle,
Die Toten reiten schnelle.*

Außerdem war ihr das Gespräch auf dem Rücken des Pferdes noch in Erinnerung:

*„Graut Liebchen auch?“
„Wie sollt mir graun, ich bin ja bei dir!“*

Auch diese Vorlage zeigt den schlichten, ruhigen Ton der echten Volksballade und ist darin mit den englischen Vorläufern verwandt.

BÜRGER strebt eine „populäre“ Art von Dichtung an. Poesie ist für ihn eine Kunst, die zwar „von Gelehrten“, aber nicht „für Gelehrte“, sondern für das Volk geschaffen wird.¹⁶ Um solche Art von Popularität zu erzielen, muß Dichtung anschaulich sein („die nämlichen Eindrücke machen wie das Vorbild der Natur“),¹⁷ dazu lebendig, leidenschaftlich, natürlich. Sie soll „den eigentümlichsten und treffendsten, nicht den aus der toten Schrift-, sondern mitten aus der lebendigsten Mundsprache, aufgegriffenen Ausdruck“¹⁸ benutzen. Solcherart entsteht Dichtung, die auf höchst kunstvolle Weise natürlich und volkstümlich ist; in dieser Beziehung dürfen wir BÜRGERS Balladendichtung neben WORDSWORTHS *Lyrical Ballads* stellen.

III.

Vor 1795 gibt es so gut wie überhaupt keinen deutschen Einfluß auf die englische Literatur. Etwa um diese Zeit aber wird der deutsche Vetter entdeckt. Es ergießt sich eine Welle von deutscher Literatur verschiedenster Gattungen über die britische Insel. Gemeinsam ist diesen Werken nur eines: Sie gehören zum Geniekult oder zur Nacht-, Grabes- und

Gespensterdichtung. Schon allein daraus geht hervor, daß nichts grundlegend Neues, kein origineller Stoff nach England importiert wurde. Vielmehr scheinen zahlreiche deutsche Werke dieser Art unter direktem englischem Einfluß entstanden zu sein. Gerade das englische Element wurde auf dem günstigen deutschen Nährboden geläutert, emporgesteigert, angereichert und dadurch zu höchster Wirksamkeit entfaltet. Was in England als deutscher Sturm und Drang aufgenommen und verherrlicht wurde, war zum guten Teil heimisches Gewächs, das im Treibhaus der geistesverwandten deutschen Imagination zu voller Blüte entfaltet worden war.

Das neue gehaltliche Moment der *Lenore* sowie verwandter englischer Dichtung wird uns vor allem aus dem Tenor der Kritik klar, die sich bald in Deutschland wie in England zu Wort meldete. Der Consistorialrath Professor REINHARDT aus Hamburg bezeichnete 1774 die *Lenore* als verabscheuungswürdiges Elaborat, das mit den ehrwürdigsten Dingen der christlichen Religion Spott treibe, biblische Ausdrücke und Lehren mißbrauche und als Ganzes ärgerlich und gottlos wirke.¹⁹ Man müsse sich wundern, daß solch anstößige Liedersammlung die Zensur passiere, ohne gerügt oder verboten zu werden. Ausgerechnet in Wien setzte man die Vorstellungen des bigotten Eiferers in die Tat um: Der *Göttinger Musenalmanach* wurde dort wegen der *Lenore* beschlagnahmt und verboten. Die deutschsprachige Kritik stieß sich in erster Linie am Mißbrauch des biblischen Idioms.²⁰ In England dagegen kritisierte man, wie am Beispiel STANLEYS zu zeigen sein wird, die dem Gedicht zugrundeliegende Gottesvorstellung und Moral. Die Ereignisse der Ballade lassen, so heißt es, eine diffuse und chaotische Welt erkennen und widersprechen damit der Vorstellung einer gütigen und gerechten Gottheit. Ansatzpunkt der Kritik war vor allem die dem Vergehen, nämlich der im Affekt geäußerten Gotteslästerung keineswegs angemessene Bestrafung der armen Lenore, die von dem Wiedergänger-Bräutigam abgeholt wird und schließlich auf dem Friedhof, vor dem geöffneten Grab, tot zusammenbricht. Darin aber zeigt sich keine Gerechtigkeit und Ordnung; vielmehr hat sich das Magische, der Schrecken verselbständigt; er kann nicht mehr in die Rechtsordnung der Welt eingebaut werden.²¹

Wilhelms Geist spielt als Wiedergänger eine fast bössartige Rolle. Die arglistige Täuschung der ohnedies schon schwer geprüften Braut erhält dadurch noch besondere Akzente, daß die Sprache des Gedichtes an religiöse Lieder erinnert und statt Wil-

helm vom Leser teilweise Christus assoziiert wird. Man kann also keineswegs sagen, daß der Geist der Frömmigkeit dieses Gedicht beherrscht. Es zeigt sich nicht mehr eine ethische Ordnung, die sich letztlich trotz aller Anfechtungen durchsetzt. Vor allem aber wird nicht mehr erklärt, gedeutet, rational erhellt, was nur *scheinbar* außerhalb der natürlichen Ordnung steht, was sich als irrationaler Aberglaube des ungebildeten Volkes oder als Betrug enthüllt.

Wir erkennen in der *Lenore* das Eingreifen von jenseitigen Mächten, die wir nicht mehr als gut und gerecht bezeichnen können. Es geht nicht um Wiederherstellung einer gestörten Ordnung, sondern eher um den Verlust dieser Ordnung, die in Wortschatz und Idiom des lutherischen Kirchenliedes noch nachklingt, aber durch die Kontrafaktur zu einem blasphemischen Gegenbild umgewandelt worden ist. Zwar spricht der Dichter in der letzten Zeile von der göttlichen Gnade, aber als Vertreter und Wortführer der Frömmigkeit und damit der *religio* tritt die naive Mutter auf, deren stereotypformelhafte und der Situation unangemessene Frömmigkeit die Sicherheit der einstigen Verwurzelung im Glauben nur noch gebrochen spiegelt. Zusammen mit der Verweltlichung der religiösen Sprache sind auch die Inhalte der Religion disproportioniert, verzerrt, verrätselt worden. Die Strafe steht nicht mehr im logischen Zusammenhang mit der sündigen Tat, das Eingreifen dämonischer Mächte führt zum unverdienten Tod zumindest des Leibes – wenn auch die Hoffnung besteht, daß Gott der Seele gnädig sein wird. *Lenore* scheitert also tragisch. Sie hat ihr Schicksal nicht durch eigene Schuld verdient, und wenn dies auch nur ein Nebenaspekt der Ballade ist, so wird darin schon etwas Neues sichtbar: die Auflösung des aufklärerischen Schuld-Sühne-Nexus, die wenig optimistische Auffassung von der Gefährdung des Menschen durch Kräfte, denen er hilflos ausgeliefert ist.

Die *Lenore* BÜRGERS wurde u. a. auch deshalb in England so günstig aufgenommen, weil eine parallele Entwicklung auf dem Gebiet der stofflich verwandten *Gothic Tale* vorausgegangen war. Die bis 1795 in England herrschende Tradition des Schauerromans geht von einer festen, göttlich gelenkten Weltordnung aus. Das Eingreifen übernatürlicher Kräfte trägt letztlich zur Bestätigung oder Wiederherstellung dieser Ordnung bei. Erst durch LEWIS' *Monk* wird der Teufel wieder in die Literatur eingeführt. Der Mönch läßt grausame Schuld auf sich, aber er tut es erst, nachdem ihm die Freiheit zum Handeln und Entscheiden genommen ist. LEWIS' Auffassung von Gott und Welt ist pessimistisch. Der

Mensch ist nach seiner Philosophie unfrei zum Guten, statt dessen aber ständig dem Zugriff böser Mächte ausgesetzt. Er ist zum Irren geboren und durch wesentliche Eigenschaften des Menschseins für Enttäuschung, Schmerz und damit zum Versagen bestimmt.

In England (wie vorher schon in Deutschland) bahnte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein neues Lebensgefühl an, das nicht mehr vom Gedanken der Theodizee beherrscht war. SHAFTESBURY und POPE hatten ihre Aufgabe darin gesehen, das vermeintliche Übel dieser Welt als *bonum* zu erklären, das der Mensch nicht verstehe, für das ihm das aufnehmende Organ fehle. BÜRGER und LEWIS führen uns einen schwachen, gefährdeten, dem Übernatürlichen hilflos ausgesetzten Menschen vor Augen.

IV.

BÜRGERS *Lenore* entstand 1773 und wurde im *Göttinger Musenalmanach* auf das Jahr 1774 veröffentlicht. Die ersten englischen Übersetzungen erschienen im Jahre 1796 – also 23 Jahre nach Entstehen der *Lenore*. WILLIAM TAYLOR hatte seine Übersetzung zwar schon 1790 abgeschlossen und im Freundeskreis kursieren lassen – auch Sir WALTER SCOTT hatte etwa 1794 die *Lenore* in TAYLORS Übersetzung kennengelernt – aber die Veröffentlichung erfolgte erst, nachdem bereits zwei weitere Übersetzungen erschienen waren, die von STANLEY und SCOTT.

Von WILLIAM TAYLORS Übersetzung sind der englischen Kritik zwei Ausgaben des Jahres 1796 bekannt, die des *Monthly Magazine* vom März 1796 sowie die in Norwich erschienene Separatausgabe desselben Jahres. BRANDL berichtet in einem Beitrag zu ERICH SCHMIDTS *Charakteristiken*²² von einer weiteren Londoner Edition desselben Jahres, jedoch wurde deren Existenz von englischen Philologen in Frage gestellt. GREG z. B. sagt: "*I have not been able to find any trace of such an edition*",²³ was bei GREG nichts anderes heißt als: *There isn't such an edition, and there never was*. Spätere Kritiker waren vorsichtiger in ihren Aussagen über diese Londoner Edition. COLWELL stellt anhand eines späten Nachdrucks fest, daß TAYLOR tatsächlich einen Vers aus SPENCERS Übertragung (nicht eine Strophe, wie GREG mißverstanden) in seine Übersetzung übernahm. Aber auch er konnte nur erschließen, daß es die von BRANDL erwähnte Edition gegeben haben muß: *Unfortunately this edition . . . is not in the British Museum and possibly not in existence to-day*.²⁴ Nun, sie ist noch in exist-

ence, und zwar in der Universitätsbibliothek Göttingen, und dort hat sie BRANDL, der 1888–1892 Ordinarius für englische Philologie in Göttingen war, auch gefunden.²⁵ Außer dieser Rarität gibt es in der Göttinger Universitätsbibliothek noch eine weitere Ausgabe von TAYLORS *Lenore*, die bisher nirgends erwähnt worden ist, ebenfalls aus dem Jahre 1796, gedruckt in Edinburgh bei Schaw and Pillans. Dieser Druck folgt dem Text des *Monthly Magazine*. Die Titelheldin heißt Lenora, nicht Ellenore, wie in den von TAYLOR überarbeiteten späteren Versionen.

Was den englischen Leser außer der Geister- und Märchenatmosphäre an BÜRGERS *Lenore* anzog, wird von verschiedenen Autoren deutlich gesagt, nämlich der sprachliche Stil des Werkes. Der anonyme Herausgeber des Edinburgher Separatums z. B. sagt: "*BÜRGER is everywhere distinguished for manly sentiment and force of style. His extraordinary powers of language are founded on a rejection of the conventional phraseology of regular poetry, in favour of popular forms of expression, caught by the listening artist from the voice of agitated nature.*"²⁶ In diesem kurzen Satz finden wir das programmatische Manifest der englischen Romantik, das *Preface* zu den *Lyrical Ballads* (1800) vorgebildet. Die konventionelle Dichtersprache der *regular poetry*, d. h. der klassizistischen Dichtung, wird verworfen, die sogenannte *poetic diction* des 18. Jahrhunderts zugunsten einer natürlichen Ausdrucksweise abgewertet. THOMAS GRAY hatte festgestellt: *The language of the age is never the language of poetry*,²⁷ d. h. die Sprache der Dichtung habe nichts mit der Sprache des Lebens und des Alltags zu tun. Jetzt aber wird für die Dichtung die Stimme der Natur verlangt. Ebenso sollte WORDSWORTH vier Jahre später die Sprache der einfachen Fischer und Bauern als ideales Medium der Dichtung bezeichnen.

Auch TAYLOR scheint das Gedicht BÜRGERS unter diesem Aspekt gesehen zu haben.²⁸ Er versucht jedenfalls, den volkstümlichen schlichten Stil nachzubilden und verfällt dabei in Idiom und Rhythmus der englisch-schottischen Volksballade. Dadurch entsteht ein ganz neues, eigenartiges Gedicht, das sich vor allem durch den Charakter einer innigen, schlichten Volkstümlichkeit von dem Original unterscheidet; die meisten rhetorischen Figuren und Kunstgriffe BÜRGERS werden nicht übernommen bzw. nachgebildet. Die Subtilität der dreifachen Frage: „Graut Liebchen auch vor Todten?“ sowie die Steigerung der drei in immer größerer Angst und Abwehr hervorgepreßten Antworten hat TAYLOR nicht erkannt. Seine künstleri-

schen Mittel sind einfacher und anspruchsloser, es fehlen die extremen, leidenschaftlichen Ausbrüche und die emotionalen Nebentöne. Das ganze Gedicht ist auf die schlichte Volkstümlichkeit der Ballade gestimmt, in deren traditionelle vierzeilige Strophe TAYLOR das Gedicht umgießt. Um noch ein übriges zu tun, verlegt er die Handlung in das Zeitalter von RICHARD LÖWENHERZ. Die Krieger kehren nicht mehr von einem Feldzug gegen Böhmen, sondern von einem Kreuzzug zurück. Ihre Helme sind mit *Eichenzweigen* geschmückt,²⁹ was m. E. wohl kaum ein historisches Requisit aus der Zeit der Kreuzzüge ist, sondern an den Göttinger Bardenbund erinnert, dessen Mitglieder sich im Eichenhain bei Weende trafen und dabei eichenlaubgeschmückte *Hüte* trugen. Diese zeitliche Verlagerung des Gedichtes hat schwerwiegende Folgen. Lenores „Gotteslästerung“, die den dramatischen Kern des Werkes bildet, hätte sich vor dem ideologischen Hintergrund der Kreuzzüge wunderlich ausgenommen. Die trotzigte Auflehnung gegen die Tröstungen der Mutter – und wenn es sich dabei auch nur um „versteifte Gesangsbuchfrömmigkeit“³⁰ handelt –, diese Kontrafaktur der religiösen Klagen HIONS, paßt besonders gut zum deutschen Sturm und Drang, nicht aber zu der durch *ordo* und *potentia oboedientialis* geprägten Zeit um 1200.

TAYLOR verband mit der zeitlichen Verlagerung des Schauplatzes offenbar die Absicht, die nach Auffassung seiner Zeitgenossen „gotischen“ Bestandteile des Gedichtes, etwa die gespenstische Atmosphäre, zu intensivieren. Dem wirkten aber die weiteren Änderungen entgegen. Die Aneinanderreihung homogener *Chevy-Chase*-Strophen etwa nivelliert die der BÜRGERSchen Strophe immanente Dynamik und Zuspitzung auf ein gleichmäßiges Ebenmaß. TAYLORS Strophen sind in sich geschlossene epische Sinneinheiten und damit äußere Entsprechung zur Rationalisierung des Geschehens.

Die schwebende Ungewißheit von BÜRGERS *Lenore* wird an mehreren Stellen in eindeutige Aussagen umgemünzt. Bei BÜRGER antwortet Wilhelm auf die Frage nach der Beschaffenheit des „Hochzeitsbettchens“: „Weit, weit von hier! Still, kühl und klein! Sechs Bretter und zwey Brettchen!“ (Str. 18). Bei TAYLOR dagegen hält der Wiedergänger solche Geheimnistuerei nicht für erforderlich. Er antwortet: "*Six planks, one shrouding sheet*" (Str. 33). Das aber kann selbst die leichtgläubige Ellenore nur auf Sarg und Leichentuch beziehen.

Statt eines Liedes vom Verfall des Gottesglaubens oder von der Unbedingtheit der Liebe haben

wir es nun mit einem Exemplum für die Tugend der Geduld zu tun. TAYLOR schließt mit einer durchaus ernst gemeinten Moral. Bei BÜRGER heult das Gesindel vom Hochgericht die Mahnung, die dadurch ein gut Teil ihrer Überzeugungskraft und ihrer didaktischen Funktion einbüßt. TAYLOR aber läßt *a ghostly crew* (Str. 64) die Seele der Toten zum himmlischen Richterstuhl geleiten. Die christliche Warnung und Mahnung ist damit direktes Resumée und Quintessenz der Ballade. Ähnliche Beobachtungen kann man auch bei den weiteren Übersetzungen machen, die hier nicht alle in derselben Breite untersucht werden können.

Sir WALTER SCOTTS Übersetzung³¹ ist deswegen von besonderem Interesse, weil sie als das erste gedruckte Werk des Autors am Anfang seiner dichterischen Laufbahn steht: Durch die Übersetzung von BÜRGERs Ballade wurde sich SCOTT seiner dichterischen Begabung und seiner Aufgabe bewußt. Die Heldin heißt nun Helen ein in Schottland und England recht gebräuchlicher Name. Die Romantisierung der Ballade ist im Vergleich zu TAYLOR weiter fortgeschritten. Die bei BÜRGER noch recht einfache und offenbar bürgerliche Lenore hat sich zur hochgeborenen Edeldame gewandelt. Sie wohnt nicht mehr in einem bescheidenen Haus am Hagedorn, sondern in einem stolzen Schloß mit Burggraben und Zugbrücke. Die Übersetzung ist im übrigen recht frei. Das Gespräch mit der Mutter hat der Autor gekürzt, verschiedene Strophen umgestellt, sich aber bei einigen Formulierungen an den Wortlaut von TAYLORs Übersetzung angeschlossen.

Von nicht geringem Interesse sind die beiden Versionen STANLEYs, die ebenfalls im Jahre 1796 erschienen, die erste am 8. Februar, die zweite am 15. April. Wie MALLET, SCOTT und AMBROSE PHILIPS versteckt sich STANLEY bei der ersten Ausgabe hinter dem Schild der Anonymität, bekennt sich aber als Autor, nachdem das Gedicht mit großem Erfolg verkauft worden war und läßt sich zu einer Bearbeitung und Neufassung bestimmen. Da diese zweite Version die Vorzüge und Nachteile der ersten Fassung deutlicher hervortreten läßt, im übrigen aber nichts Neues bringt, können wir unsere Aufmerksamkeit auf sie beschränken.

STANLEY selbst meint, daß er sein Gedicht kaum als Übersetzung bezeichnen könne: *for I have so altered and added to the original, that the story in its English dress, has acquired a character, altogether new and peculiarly its own.*³² In die Augen fällt vor allem der strenge Rhythmus der Schweifreimstrophe, die dem englischen Leser seit CHAUCERS *Sir Thopaz* geläufig ist und ganz bestimmte Assozia-

tionen auslöst, und zwar an literarisch anspruchsvolle, volkstümliche und nicht gerade hochrangige Dichtung. Da die Schweifreimstrophe nur sechs Verszeilen hat, BÜRGERs Strophen aber acht, muß STANLEY die Aussage der einzelnen Strophen ganz beträchtlich komprimieren und kürzen. Teilweise bleibt nur noch das Gerüst des Originals ohne jede poetische Verbrämung übrig. Daraus ergibt sich eine knappe, männliche, teilweise sogar kalte Ausdrucksweise, die dem Sturm- und Drangstil des Originals wenig angemessen erscheint, wenn sie auch streckenweise einen herben Reiz auszuüben vermag.

Schwerwiegender als die formale aber ist die inhaltliche Änderung der *Lenore*. STANLEY zeigt sich darüber bekümmert, daß das Gedicht BÜRGERs der Sache der Religion und Moral schadet, da es einen willkürlichen, übernatürlichen Eingriff in die Belange des Menschen darstellt. Das von uns verehrte höchste Wesen sollte gerecht und gütig dargestellt werden, nicht aber unbeständig und launisch; der Gehorsam des Menschen gegenüber Gott sollte Ergebnis von Liebe und Achtung sein, nicht aber von Furcht. BÜRGER führt uns (nach Meinung STANLEYs) eine grausame Vorsehung vor Augen. Nur weil Lenore in der ersten Verzweiflung sich den Tod wünscht und an der Vorsehung Gottes zweifelt, wird sie grausam bestraft und den Teufeln der Hölle überantwortet. Kritische Angriffe dieser Art erfolgten, wie bereits dargestellt, auch in Deutschland und Österreich.³³ STANLEY entschließt sich jedenfalls zu einer einschneidenden Änderung des Schlußteiles: Leonora sinkt auf dem Friedhof nieder, Geister aus der Hölle tanzen um das Grab und erheben Anspruch auf ihre Seele, denn:

*She asks no mercy for her soul;
Her earthly course is done.
When mortals, rash and impious! dare
Contend with God, and court despair,
We claim them as our own!* (Str. 13)

Aber außer dieser teuflischen Gesellschaft hat sich auch noch ein guter Engel eingefunden, der sich mit den Höllengeistern in ein Streitgespräch einläßt und von Leonora Reue und Ergebung in Gottes Willen verlangt. Gehorsam haucht Leonora: *Thy will be done. Lord let thy anger cease* (Str. 14), und schon verschwinden die Nachtgespenster, Leonora hört plötzlich eine Stimme: *Wake Leonora! wake to Love!* Sie richtet sich gehorsam auf und erblickt Wilhelm, der heimgekehrt ist und freundlich auf sie einspricht – sie hatte alles Vorausgehende nur geträumt.

Ein Autor, der zu so schrecklicher Banalisierung seiner Vorlage imstande ist, hat keinen Anspruch auf unsere Bewunderung. Eine genauere Untersuchung der von ihm eingefügten Strophen ergibt, daß sie sich auch in der Diktion deutlich von allem Vorausgehenden abheben. Im besten Stil des 18. Jahrhunderts finden wir die personifizierte Liebe mit ihrem *smiling train* (Str. 15), wir begegnen blumenstreuenden Engeln, die den Pfad der Jugend schmücken und das Hochzeitsbett richten, wo sich Wahrheit und Schönheit vereinen. Mit anderen Worten: Wir finden die konventionellen Mittel der *poetic diction* des 18. Jahrhunderts, deren Überwindung man in England als größte Leistung BÜRGERS bezeichnet hatte.

Die Übersetzung des *Poeta Laureatus* HENRY JAMES PYE macht im Vergleich zu der STANLEYS einen ganz klassizistischen Eindruck. Sie wirkt sorgfältig und akkurat, und das ist sicherlich das Beste, was man über die Fleißarbeit des heute zu Recht vergessenen *Laureatus* sagen kann. Metrisch-rhythmisch ergibt sich aus der durchgängig trochäischen Form der einzelnen Verszeile sowie durch den regelmäßigen Wechsel von Hebung und Senkung eine vom Original weit entfernte Monotonie und Feierlichkeit:

*Won by fond affection's charm
On the horse she lightly sprung
Round her love, her lilly arm
Close the love-sick virgin flung.
On they press their rapid flight
Swifter than the whirlwind's force
Struck from flints a sparkling light
Marks the steed's unceasing course.*³⁴

Als letzter englischer Streiter auf dem *Lenore*-Schlachtfeld des Jahres 1796 erscheint W. R. SPENCER. Er mißt sich nicht gern mit dem berühmten PYE, dem er viel lieber ohne Kampf die Palme des Sieges überlassen möchte. Nicht ohne Rührung nimmt der moderne Leser zur Kenntnis, daß SPENCER in den kitschig-kindlichen Radierungen der DIANA BEAULIERK *the brightest ornament . . . of this Poem*³⁵ sieht. Die Illustrationen zeigen Wilhelm in einem ritterlichen Gewand, so daß wir also schließen dürfen, daß Lady DIANA und SPENCER (wie vorher TAYLOR) die Szene in das feudale Zeitalter verlegt sehen möchten. Das bleibt nicht ohne Auswirkungen für die Interpretation des Gedichtes, wie sich schon am Beispiel der Übersetzung TAYLORS gezeigt hat.

Auch SPENCERS Version ist vom Original weit entfernt. Zwar ist die Sprache ausgefeilt und glatt, der Rhythmus gleichmäßig, der Reim rein und die

Übersetzung fast wörtlich, aber alles poetische Feuer der BÜRGERSchen *Lenore* ist verschwunden, das leidenschaftliche, affektisch bewegte, deklamatorische deutsche Gedicht hat sich zu einem regelmäßigen, eleganten, klassizistischen Gedicht zurückentwickelt.

V.

1796, also im selben Jahr wie die wichtigsten Übersetzungen, entstand auch die erste Parodie der *Lenore*. Das Werk (viele würden sagen: das Machwerk) ist noch heute nicht veröffentlicht. Das Manuskript befindet sich in der Universitätsbibliothek Göttingen. Der Autor zeichnet mit I. H. DArunter verbirgt sich vielleicht der Engländer JOHAN HOLLOND, Student der Naturwissenschaften aus Cambridge, der sich am 22. November 1796 in Göttingen immatrikulierte (und wegen allzu späten Anmeldens zum Einschreiben doppelt bezahlte). Da das Manuskript aber erst in den dreißiger Jahren durch die Universitätsbibliothek von zwei Hannoveraner Rechtsanwälten gekauft wurde und wir nicht wissen, wie es nach Hannover kam, bleibt die Verbindung des Autors mit Göttingen zweifelhaft. Literarisches Verdienst werden wir dem Stück wohl kaum zubilligen können, dennoch ist es für den Literaturhistoriker und Freund BÜRGERS nicht ohne Interesse.

Parodien sind deshalb von Bedeutung für die Geschichte der Literatur, weil sie immer an Brennpunkten der historischen Entwicklung auftreten. Mit Parodien beginnt oft eine neue Gattung, durch Parodien setzt sich ein Autor von der vorausgehenden Epoche ab, macht ein bestimmtes Genre lächerlich oder führt es *ad absurdum*. Anhand von Parodien kann man Bedeutung und Stoßrichtung von Revolutionen der literarischen Geschmacksbildung erkennen. Sie zeigen uns das Heraufziehen eines neuen Bildungsideals, eine soziologische Umschichtung der literaturtragenden Schicht oder die Preisgabe alter Stil- und Formideale. Ähnliches gilt sicher auch für die Göttinger *Lenore*-Parodie. Bemerkenswert ist, daß sie schon im Jahre 1796 erscheint, was uns anzeigt, daß die Zeit der größten Verbreitung der *Lenore* gleichzeitig den Keim des Absterbens dieser literarischen Mode und Manier enthielt: Höchste Bewunderung und Wertschätzung forderten Satire und Parodie heraus, *Lenore*-Begeisterung führte zur *Lenore*-Verspottung.³⁶

Der aufgeklärte, der *diablerie tudesque* abholde Teil der englischen Bevölkerung hält die *Lenore*

bald für eine *Blue Beard story for the nursery* und schämt sich der Vorliebe für *ghosts, rattling bones and German nonsense*. Einer solchen Einstellung verdanken wir auch die Entstehung der Göttinger *Lenore*-Parodie, wie ich das Gedicht nach dem Fundort des Manuskripts nennen möchte.

Schon das Vorwort enthält zahlreiche interessante Angaben.³⁷ Dem Autor waren acht verschiedene Übersetzungen der *Lenore* bekannt – genauso viel, wie ich bei meinen Forschungen bisher festgestellt habe, wobei ich aber die drei Versionen TAYLORS mitgezählt habe. Der Übersetzer – so bezeichnet er sich mit ironischem Nebenton – beklagt, daß alle englischen Versionen dem Stil des deutschen Originals nicht gerecht werden. Vor allem vermitteln sie keinen Eindruck von der *simplicity of style* und der *coolness of manners*, die in allen Werken BÜRGERs so sehr ins Auge fallen. Hier erkennen wir den Ansatzpunkt der Parodie und der Travestie, denn gerade diese Eigenschaften können der *Lenore* und den weiteren Werken BÜRGERs nicht nachgesagt werden. Der Autor will sich streng und verantwortungsbewußt dem Buchstaben und der Bedeutung des Originals anschließen. Aber schon aus der Länge des Gedichtes, das mit 91 Strophen fast doppelt so umfangreich ist wie *Lenore*, können wir die Ironie dieser Beteuerung erkennen.

Die Eigenart des Verfassers kann am besten klar gemacht werden anhand seines Verhältnisses zum Kostüm der beteiligten Personen – ein für die meisten Übersetzer unwichtiges und daher austauschbares Requisit. Nicht so für den Göttinger Parodisten. Er bemängelt die Illustrationen der schon vorliegenden Übersetzungen wegen ihrer historischen Ungenauigkeit bzw. wegen ihrer Absurdität.

STANLEYS Titelbild, das für uns von besonderem Interesse ist, weil es von WILLIAM BLAKE stammt, wird kritisiert, weil es Wilhelm in der Luft reitend darstellt *with nothing on his body but a pair of stockings*. Die Liebe zum Detail prägt den Charakter des Gedichtes, das sich nur in wenigen Strophen zu geistreicher, parodistischer Pointe aufschwingt. Der straffe Aufbau von BÜRGERs Gedicht wird jedenfalls zerstört, die Proportion der Teile verschiebt sich, die dramatischen Höhepunkte werden episch gestreckt, die Blickrichtung verengt sich auf das groteske Detail oder das Einzelattribut. Im Gegensatz zu BÜRGER steht der Autor mit dem Zuhörer in einem ständigen Dialog. Die Schlußmoral z. B. wird mit erhobenem Zeigefinger an *damsels and spinsters* mitgeteilt:

*Now I've done; and I think that my story
A very good Moral will bear;
Ye Damsels take heed by Lenore,
And on no account learn to swear,
And you Single Spinsters so gay,
If you wish to be thought to act right,
And to gain each a Husband by Day,
You must not ride Double by Night.*

Der letzte Vers läßt erkennen, daß die Parodie auch noch obszöne Unter- und Nebentöne hat. Aber selbst diese Anspielungen sind matt und ohne *appeal*. Dem Gedicht fehlt das attische Salz der Begeisterung, des Schwungs, des glücklichen Ausdrucks und auch der einheitlichen Intention. Der Parodist verliert die *Lenore* BÜRGERs bald aus den Augen und verirrt sich in der skurrilen Landschaft seiner abwegigen Phantasie.

Dennoch stand diese Parodie am Anfang einer Serie von ähnlichen Werken, die das Interesse an BÜRGER wachhielten und gleichzeitig die englische Vorliebe für Geister- und Gruselgeschichten ironisch belächelten. Die eigentliche BÜRGER-Mode aber war von kurzer Dauer. Ähnlich wie KOTZBUE war dem Göttinger Barden nur eine Herrschaftszeit von zwei Jahren vergönnt.

Dennoch aber wirkte *Lenore* auch weiterhin befruchtend auf die romantische Imagination der englischen Dichter. M. G. LEWIS, S. T. COLERIDGE, W. WORDSWORTH und MARIA EDGORTH sind durch *Lenore* zu bedeutenden eigenen Werken angeregt worden. KLOPSTOCK, der Seher und Prophet, sagte:

*Erblickt' ich Zukunft? mit der britannischen
Sah ich in Streillauf Deutschlands Muse
Heiß zu den krönenden Zielen fliegen.*³⁸

Anmerkungen

* Vortrag, gehalten auf dem Deutschen Neuphilologentag in Regensburg am 4. 6. 1968.

¹ Das Ms. dieser noch nicht gedruckten Parodie befindet sich in der Göttinger Universitätsbibliothek.

² Vgl. dazu VALENTIN BEYER: *Die Begründung der ersten Ballade durch G. A. Bürger*. Quellen und Forschungen, Heft 97 (Straßburg, 1905); FRITZ KIESEL: *Bürger als Balladendichter*. Beiträge zur Literaturgeschichte, Heft 35 (Leipzig, 1905); FRIEDRICH BLÖMKER: *Das Verhältnis von Bürger's Lyrischer und Episch-Lyrischer Dichtung zur Englischen Literatur*, diss. phil. Münster, 1930 (Emsdetten, 1930). Auf S. 11–14 zählt BLÖMKER die Reihe der Kritiker auf, die PERCY großen Einfluß auf BÜRGER zuschreiben, und nimmt Stellung dazu. Vor 1773 kannte BÜRGER die *Reliques* nicht, wohl aber einige englische Balladen. Schon BEYER wies nach (S. 10), daß BÜRGER erst nach der Abfassung der *Lenore* in engere Berührung mit der Sammlung PERCYs gekommen ist.

³ A. W. SCHLEGEL: *Bürger*. In: *Charakteristiken und Kritiken*, II (1800). In: *Sämtliche Werke*, ed. EDUARD BÖCKING (Leipzig, 1846), VIII (S. 64–139), S. 84. Der Aufsatz SCHLEGELS ist ebenfalls abgedruckt in *Bürgers sämtliche Werke*, ed. AUGUST WILHELM BOHTZ (Göttingen, 1835), S. 503–524. Dort S. 508: „Es ist wahr, BÜRGER verdankt den englischen Balladensängern und besonders der PERCYschen Sammlung sehr viel. Ohne diese Anregung wäre er wohl schwerlich seinen Beruf innegeworden, da das Deutsche, zum Teil schätzbare, was sich in dieser Art erhalten hat, beim Anfange seiner Laufbahn ganz unbekannt war ...“

⁴ Vgl. GASTON BONET MAURY: *G. A. Bürger et les origines anglaises de la ballade littéraire en Allemagne* (Paris, 1889).

⁵ Zum Beweise der Abhängigkeit sind folgende Strophen miteinander verglichen worden: BÜRGER: *Lenore*. Text nach *Gottfried August Bürger's sämtliche Werke*, Neue Original-Ausgabe (Göttingen, 1844), I, S. 55–64, Str. 18:

„Sag' an, wo ist dein Kämmerlein?

Wo? Wie dein Hochzeitbettchen?“

„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 schwinde dich!“

Die Hochzeitsgäste hoffen;

Die Kammer steht uns offen.“ –

Sweet William's Ghost, aus THOMAS PERCY: *Reliques of Ancient English Poetry*, ed. HENRY B. WHEATLEY (London, 1885), III, S. 130–133, Vv. 45–52:

Is there any room at your head, Willie?

Or any room at your feet?

Or any room at your side, Willie,

Wherein that I may creep?

There's nae room at my head, Margret,

There's nae room at my feet,

There's nae room at my side, Margret,

My coffin is made so meet.

BLÖMKER (S. 20 f.) weist vor allem auch den Einfluß der Sprache SHAKESPEARES nach, der sowohl in wörtlichen Anklängen wie in der Komposition spürbar ist. Er vergleicht folgende Stellen

Lenore Str. 15, Zeile 6: *Den Hagedorn durchsaust der Wind*

King Lear III. 4, 47: *Through the sharp hawthorn blows the cold wind*

Lenore, 14, 2: *Schläfst, Liebchen, oder wachst du?*

King Lear III. 6, 43: *Sleepest or wakest thou, jolly shepherd?*

Lenore, 28, 3: *Ich wittre Morgenluft*

Hamlet, I. 5, 58: *But soft! me thinks I scent the morning air*

Daß BÜRGER sich stark mit SHAKESPEARE beschäftigte, geht aus einem Brief hervor, den er am 23. Januar 1777 (*Lenore* allerdings schon 1773) an BOIE schrieb: „An eine Bearbeitung des König Lear habe ich schon oft gedacht. Allein SHAKESPEARE was zu nehmen scheint mir beynahe Kirchenraub; und meine Zusätze würden Kupfer zu seinem Golde seyn“. (Abgedruckt in: *Briefe von und an Gottfried August Bürger, Ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit*, ed. ADOLF STRODTMANN, 4 vols. [Berlin, 1874], II, S. 14.)

⁶ *The Critical Review (or Annals of Literature)*,

Series the Third, Bd. 5, S. 225 (London, 1805).

⁷ *The Age; a Poem: Moral, Political, and Metaphysical. With Illustrative Annotations ...* In: *Ten Books* (London, 1810), Bk. VII, S. 407–416, zitiert bei MONTAGUE SUMMERS: *The Gothic Quest. A History of the Gothic Novel* (London, 1938), S. 106.

⁸ JOSEPH TAYLOR (of Newington Butts; so Brit. Mus. Katalog): *Apparitions; or the Mysterie of Ghosts, Hobgoblins and Haunted Houses, Developed. Being a collection of entertaining stories, founded on fact*. 2nd edition, enlarged. (London, 1815), zitiert bei JAKOB BRAUCHLI: *Der Englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher*, diss. phil., Zürich, 1928 (Weida, 1928), S. 164. (BRAUCHLI gibt dem Verfasser fälschlich den Vornamen „Jeremy“. Die Stelle wird ohne Seitenangaben zitiert.)

⁹ Brief MALLETS an AARON HILL: *Plain Dealer* No. 46 (1724).

¹⁰ Brief MALLETS an AARON HILL: *Plain Dealer*, No. 46.

¹¹ Vgl. AMY LOUISE REED: *The Background of Gray's Elegy* (New York, 1924, repr. 1962).

¹² *The Suffolk Miracle*, Nr. 272 (Str. 27, Z. 3–4). In: *English and Scottish Popular Ballads*, ed. FRANCIS JAMES CHILD, 5 Bde. (repr. New York, 1965), V, S. 66 f.

¹³ ALOIS BRANDL: *Lenore in England*, S. 2. In: ERICH SCHMIDT: *Charakteristiken*.

¹⁴ *Miscellanea Nova* (Dublin, 1801), S. 189: *On the Origin of Bürger's Lenora*. From the *Monthly Magazine*, 1799.

¹⁵ Vgl. F. BLÖMKER: *Verhältnis ...* (Vgl. Anm. 2), S. 13 ff.

¹⁶ Vorrede zur zweiten Ausgabe der Gedichte im Jahre 1789. Bei BOHTZ: *Bürgers sämtliche Werke*, S. 328, Spalte 2.

¹⁷ Zitiert bei WOLFGANG KAYSER: *Geschichte der deutschen Ballade* (Berlin, 1936), S. 92.

¹⁸ BOHTZ, S. 328, Spalte 1.

¹⁹ Vgl. ALBRECHT SCHÖNE: *Bürgers „Lenore“*, DVjS, 28 (1954), 325–44, und *Säkularisation als sprachbildende Kraft*, Palaestra 226 (Göttingen, 1958), S. 173 ff.

²⁰ *Säkularisation*, S. 179. Der Einfluß von Lutherbibel und evangelischem Gesangbuch reicht weit über das Einzelwort hinaus. Ebd., S. 180: „Schon in den rhetorischen Figuren werden Anregungen der Kirchenlieder deutlich, und ganz unverkennbar wird dieser Tatbestand in den Trostworten der Mutter, die Bürger nicht nur aus verschieden stark abgewandelten, sondern auch aus wörtlich aufgenommenen Gesangbuchversen zusammengesetzt hat. Drei solcher Entsprechungen hat HERBERT SCHÖFFLER entdeckt („Bürgers Lenore“, *Die Sammlung*, 2 (1946), S. 6 ff., sie können soweit vervollständigt werden, daß ein lückenloses Geflecht kontrafaktischer Beziehungen zwischen den Reden der Mutter und den lutherischen Kirchenliedern sichtbar wird.“ SCHÖNE verweist für weitere Beispiele auf seinen Aufsatz in der DVjS 28, 331 ff.

²¹ Vgl. hierzu und zum folgenden KARL S. GUTHKE: *Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang*. Palaestra 223 (Göttingen, 1958), vor allem S. 219–21.

²² ERICH SCHMIDT: *Charakteristiken* (Berlin, 1902), *Lenore in England*, S. 235 ff.

²³ WALTER WILSON GREG: *English Translations of Lenore. The Modern Quarterly of Language and Literature*, 2 (1899), 18.

²⁴ W. A. COLWELL. *On an Eighteenth Century Translation of Bürger's Lenore*, MLN, 24 (1909), 255.

²⁵ Vgl. FICK: *Bürger's „Lenore“ und die Göttinger Universitätsbibliothek*, Universitätsbund Göttingen. *Mitteilungen*, 6 (1925), 7–8. FICK spricht hier nur von der Hs. der *Lenore* BÜRGERs, die in diesem Jahr der Universitätsbibl. Göttingen von dem Buchhändler ZENTNER in Prag (aus dem Nachlaß des Bankiers AHRWEILER) angeboten wurde.

²⁶ *Lenora, a Ballad from the German of Bürger* (Edinburgh, 1796), Vorwort.

²⁷ *Ellenore, A Ballad Originally Written in German by G. A. Bürger*, ed. WILLIAM TAYLOR OF NORWICH (Norwich und London, 1796).

²⁸ Brief GRAYS an WEST vom 8. 4. 1742. In: *Correspondence of Thomas Gray*, edd. PAGET TOYNBEE und LEONARD WHIBLEY, 3 vols. (Oxford, 1935), I, S. 192 (Brief Nr. 103).

²⁹ BÜRGER: *jedes Heer . . . geschmückt mit grünen Reisern* (2. Str.).

³⁰ SCHÖNE: *Säkularisation*, S. 181.

³¹ *The Chase, and William and Helen: Two Ballads From the German of Gottfried Augustus Bürger*, ed. WALTER SCOTT (Edinburgh, 1796).

³² *Leonora. A Tale, Translated and Altered From the German of Gottfried August Bürger*, ed. J. T. STANLEY (London, 1796), *Advertisement*, S. VI.

³³ Vgl. dazu SCHÖNE: *Säkularisation*, S. 180.

³⁴ *Lenore, a Tale From the German of Gottfried Augustus Bürger*, ed. HENRY JAMES PYE (London, 1796), S. 10, Str. 19.

³⁵ *Leonora. Translated From the German of Gottfried August Bürger*, ed. W. R. SPENCER (London, 1796), *Preface*, ohne Paginierung.

³⁶ Vgl. die Aufnahme der *Lenore* in Deutschland, etwa den Brief CRAMERS an BÜRGER vom 12. 9. 1773 (ed. STRODTMANN, I, S. 144 ff.), S. 146 f: „Deine Ballade wird den Juden ein Ärgernis und den Griechen eine Thorheit seyn, Aber da Du nun einmal gesetzt bist zu einem Zeichen, dem widersprochen wird, so steh fest wie ein Fels des Anstoßes thun muß . . . Wiland Jakobi und Geschlängel wird sagen: Il n'y a point de grace à cela! Manche Mutter wird ihr Töchterlein warnen:
Betrübt! daß der bethörte Mann

In Gelliehausens Lande

Sich seines Amors abgethan

Zum neuen Musenbände.

Laß fahren, Kind, sein Lied dahin,

Deß hat er nimmermehr Gewinn;

Wenn Seel und Leib sich trennen,

Wird die Ballad' ihn brennen.

(S. 147): Aber hör' auf mein Wort und merk auf meine Rede. Wenn Dich auch alle verlassen, so werde ich Dich nicht verlassen. Fürchte Dich nicht . . . Denn Du hast des Haynes Beifall und meinen . . .

Populus te sibi let at EGO plaudo!

Amen! . . .“

³⁷ *Advertisement*, ohne Paginierung.

³⁸ Aus der Ode: *Die beiden Musen*, Klopstocks *sämtliche Werke*, ed. nicht genannt (Leipzig, 1854), III, S. 86.