

Andrea Polaschegg

## „Da wär's auf einmal still“

Letale Finale romantischer Gedichte

### Aufriss: Romantische Todespassion

„Ich möcht' am liebsten sterben, / Da wär's auf einmal still.“<sup>1</sup> Mit diesen Versen endet Joseph von Eichendorffs berühmtes *Lied* („In einem kühlen Grunde“) und vollzieht eine jener letalen Schlusswendungen, denen sich dieser Beitrag widmet. Dabei soll der Versuch unternommen werden, die epochengeschichtliche und gattungspoetische Symptomatik des literarischen Kalküls auszuloten, das faktische Gedichtende mit dem thematischen Lebensende kurzzuschließen. Geleitet wird dieses Unterfangen von der Annahme, dass es sich bei einer solchen Finalisierungsstrategie nicht um eine bloße kompositorische Spielerei handelt, sondern ihr eine Signifikanz innewohnt, die über den einzelnen Text hinausweist und auf größere poetologische oder weltanschauliche Zusammenhänge hindeutet. Und diese Annahme wiederum fußt auf der Einsicht, dass mit dem Einsatz tödlicher Textschlüsse eine medienpoetische Synchronisation ins Werk gesetzt wird, die ebenso voraussetzungsreich wie weitreichend ist.

Für das individuelle Leben wie für den individuellen Text gilt schließlich gleichermaßen, dass sie – einmal begonnen – auch irgendwann bzw. irgendwo enden, und zwar ohne einen (prä)determinierten Zeitpunkt oder Modus ihres prinzipiell unvermeidlichen Endes mitzuführen. Wo Textende und Tod *de facto* zusammenfallen, da potenzieren sich mithin die Schließungseffekte im Schwerefeld einer Kontingenz, die den literarischen Textverlauf nicht weniger bestimmt als den Gang des Lebens. Denn entgegen anders lautender Gerüchte, die in der medienbedingten ‚Linearität‘ sprachlicher Äußerungen die Anlage zu einer determinierten Abfolge erkennen wollen, stellt sich die Frage ‚What next?‘ im *discours* eines literarischen Textes grundsätzlich als eine ebenso offene wie im Verlauf des Lebens.<sup>2</sup>

In der Tragödie haben diese potenzierten Finalisierungseffekte bekanntlich besonders nachhaltig gewirkt. Immerhin konnte sich deren manifest mortales

---

1 Joseph von Eichendorff: Lied. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 84.

2 Zum schlechten Ruf der Linearität innerhalb der literaturwissenschaftlichen Theoriebildung und zur medienbedingten Kontingenz des Textverlaufs vgl. die Überlegungen in Andrea Polaschegg: Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst. Göttingen 2020, bes. S. 65–102, 173–182.

Ende als gattungskonstitutives Moment behaupten, das rückwirkend den gesamten Ablauf des Dramas steuert: „Der eigentlich dramatische Verlauf“, so heißt es in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, „ist die stete Fortbewegung zur Endkatastrophe.“<sup>3</sup> Unter dem retrograden Einfluss dieser „Endkatastrophe“ präsentierte sich jede Handlungsfolge innerhalb der Stücke als eine kausallogisch zwingende,<sup>4</sup> sodass alle Kontingenz als ‚episch‘ aus dem Bereich des eigentlich Dramatischen eskamotiert werden konnte<sup>5</sup> und die Tragödie als ein Sprachkunstwerk unter steter „Finalspannung“<sup>6</sup> erschien, die sich erst im letalen Finale auflöst.

Allerdings findet sich unter den literarischen Gattungen schwerlich eine zweite, die weniger Anspruch darauf erheben kann, Leitgattung der deutschen Romantik gewesen zu sein, als die Tragödie. Zwar hat die literaturwissenschaftliche Kanonisierung romantischer Literatur mit ihrer Tendenz zur Abblendung der nicht eben geringen Zahl epocheneinschlägiger Tragödien aus der Feder Brentanos, Tiecks, Fouqué's, Arnims und natürlich Zacharias Werners, die selbst Gerhard Schulz nur als „Dram[en] im Umkreis des Romantischen“ gelten lässt,<sup>7</sup> einen nicht unwesentlichen Beitrag zur vermeintlichen Evidenz dieses Befundes geleistet, sodass unter dem Schlagwort „romantische Tragödie“ letztlich allein Schillers entsprechend untitledte *Jungfrau von Orleans* rubriziert wird.<sup>8</sup> Doch die Annahme, dass dem Roman, dem Märchen und der Lyrik eine ungleich größere Bedeutung für die spezifisch romantische Poetik kommt als der Tragödie, besitzt gleichwohl ein gerüttelt Maß an Plausibilität.

Wenn ich mich im Folgenden bei der Sondierung des tödlichen Endes anstelle der romantischen Erzählliteratur auf die Lyrik konzentrieren will, dann sicher nicht, um die greise Idee von einem genuin lyrischen Kern oder gar Wesen der Romantik zu reanimieren,<sup>9</sup> sondern zunächst einmal aufgrund der Beobachtung,

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in zwanzig Bänden. Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III, hg. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M. 2014, S. 488.

<sup>4</sup> „Die Handlung ist geschlossen und schlüssig, sie ist linear und kontinuierlich. Nichts ereignet sich, was nicht aus dem Vorausgegangenen logisch sich ableiten ließe.“ Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. 8. Aufl. München 1976, S. 26.

<sup>5</sup> „Aus der Absolutheit des Dramas beruht auch die Forderung nach der Ausschaltung des Zufalls, nach Motivierung. Das Zufällige fällt dem Drama von Außen zu. Indem es aber motiviert wird, wird es begründet, das heißt im Grund des Dramas selbst verwurzelt.“ Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M. 1963, S. 18.

<sup>6</sup> Manfred Pfister: Das Drama: Theorie und Analyse. München 1977, S. 147.

<sup>7</sup> Gerhard Schulz: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil 2. München 1989, S. 596.

<sup>8</sup> Friedrich Schiller: Die Jungfrau von Orleans. Eine romantische Tragödie. Berlin 1802. <https://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/771424175/13/>, (letzter Zugriff: 19.05.2022).

<sup>9</sup> Zu dieser Tradition der Epochengeschichtsschreibung vgl. zusammenfassend: John Fetzer: Die romantische Lyrik. In: Romantik-Handbuch. Hg. v. Helmut Schanze. 2. Aufl. Stuttgart 2003, S. 311–335, bes. S. 311–313.

dass die letzten Verse romantischer Gedichte einen Hang zum Letalen aufweisen, der in anderen Epochen der Lyrikgeschichte – soweit ich das überblicke – keine Entsprechung findet, und zwar weder quantitativ noch qualitativ. Einige Beispiele mögen dies illustrieren.

Novalis etwa schließt nicht von Ungefähr seine sechste und damit letzte *Hymne an die Nacht* mit der Strophe:

Hinunter zu der süßen Braut,  
Zu Jesus dem Geliebten,  
Getrost die Abenddämmerung graut  
Den Liebenden Betrübten.  
Ein Traum bricht unsre Banden los  
Und senkt uns in des Vaters Schoos.<sup>10</sup>

Damit schlägt er den Bogen zurück zum elliptischen Eingangsappell des Gedichts: „Hinunter in der Erde Schoos / Weg aus des Lichtes Reichen / Der Schmerzen Wuth und wilder Stoß / Ist froher Abfahrt Zeichen.“<sup>11</sup> Und gräbt dem gesamten Zyklus an dessen Ende sein sakral-erotisiertes Grab, was der Athenäumsdruck mit dem programmatischen Hymnen-Titel *Sehnsucht nach dem Tode* vorwegnimmt.<sup>12</sup> Clemens Brentano wiederum legt in seiner Kontrafaktur von Hölderlins *Hälften des Lebens* dessen zentrale Spiegelungs-Komposition gerade dadurch offen, dass er sie mit einem ostentativ tödlichen Finale versieht: „Aber es tauchet der Schwan ins heilignüchterne Wasser / Trunken das Haupt, und singt sterbend dem Sternbild den Gruß.“<sup>13</sup> Die letzten Worte von Friedrich Schlegels titelgebender *Rose*, im *Musen-Almanach* auf das Jahr 1802 datiert und durch Franz Schuberts Vertonung berühmt geworden,<sup>14</sup> lauten: „Mein kurzes junges Leben / Wollt' ich noch sterbend sagen.“<sup>15</sup> Zusammen mit der Blume lässt der Dichter hier also auch das Gedicht verwelken. Ludwig Tieck wiederum beendet sein Lied *Der Trost*

<sup>10</sup> Novalis: Hymnen an die Nacht. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk, hg. v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel. Darmstadt 1960, S. 130–157, hier S. 156.

<sup>11</sup> Novalis: Hymnen an die Nacht, S. 152.

<sup>12</sup> Novalis: Hymnen an die Nacht, S. 153.

<sup>13</sup> Clemens Brentano: In dir ringelt die Träne. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische-Ausgabe. Bd. 2.2: Gedichte 1807–1813, hg. v. Michael Grus. Stuttgart 2019, S. 139. Zur Aufdeckung des Hölderlin'schen Spiegelmotivs durch Brentanos Kontrafaktur vgl. Karl Eibl: Der Blick hinter den Spiegel. Sinnbild und gedankliche Bewegung in Hölderlins *Hälften des Lebens*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 222–235, bes. S. 228.

<sup>14</sup> Franz Schubert: Die Rose. In: ders.: Werke. Bd. 7: 1822–1823, hg. v. Eusebius Mandyczewski. Leipzig 1895, S. 18–20.

<sup>15</sup> Friedrich Schlegel: Die Rose. In: Musen-Almanach für das Jahr 1802. Hg. v. August Wilhelm Schlegel/Ludwig Tieck. Tübingen 1802, S. 139 f.; Friedrich Schlegel: Die Rose. In: ders.: Friedrich

lose<sup>16</sup>, 1799 erstmals angestimmt vom Hirten Heinrich in *Leben und Tod der Heiligen Genoveva*, mit dem Aufruf: „Hier im stillen einsam grünen Thal, / Such zum Troste dir ein Grab zumal –“<sup>17</sup> und verleiht diesem Todes-Appell durch den *per definitionem* schweigenden Gedankenstrich als finalem Satzzeichen zusätzlichen Nachdruck. Karoline von Günderrode versieht ihre *Ariadne auf Naxos* mit einem latent suizidalen Schluss: „Des Herzenswunde hüllt sich gern in Gräbernacht“,<sup>18</sup> den Adelbert von Chamisso heroisch wendet, wenn er die titelgebenden *Zwei Grenadiere* aus seiner freien Übertragung von Pierre-Jean de Béranger ihre Selbstopferungsabsicht mit den Worten bekunden lässt: „Dem Kaiser folgen wir, bereit / Für ihn zu bluten und zu sterben.“<sup>19</sup> Joseph von Eichendorff bringt seinen ebenfalls titelgebenden *Gärtner* 1817 mit assonant-rhythmisierter Spatenstichen unter die Erde, die einen Zug ins Unerbittliche haben: „Und grabe fort und singe / Und grab' mir bald mein Grab“,<sup>20</sup> während Justinus Kerner das finale Sterben mit einer ganz eigenen Klangdramaturgie unterlegt, indem er sein *Alphorn* mit den doppelsinnigen Versen enden lässt: „Und nimmer wird gesunden / Dies Herz, bis es verhallt.“<sup>21</sup> Und Helmina von Chézy, die ihre zweibändige Gedichtsammlung von 1812 bereits mit einem sechsteiligen *Totenopfer* eröffnet hat und eine ausgeprägte Neigung zu mortalen Schlusswendungen besitzt, beendet ihr *Einsames Weh* mit der Strophe:

Nun muß ich weinen, sterben,  
Doch nicht an deiner Brust,  
Nun ist die Thräne bitter,  
Nun ist der Tod ohne Lust!<sup>22</sup>

---

von Schlegel's sämmtliche Werke. Zweyte Original-Ausgabe. Bd. 9: Gedichte. Erster Theil. Wien 1846, S. 133.

<sup>16</sup> Ludwig Tieck: Der Trostlose. In: ders.: Gedichte. Erster Teil. Dresden 1821, S. 144.

<sup>17</sup> Ludwig Tieck: Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel. In: ders.: Tieck's Schriften. Bd. 2: Leben und Tod der heiligen Genoveva. Der Abschied. Leben und Tod des kleinen Rothkäppchens. Berlin 1828, S. 1–272, hier S. 11.

<sup>18</sup> Karoline von Günderrode: Ariadne auf Naxos. In: dies.: Sämtliche Werke und ausgewählte Studien. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1: Texte, hg. v. Walter Morgenthaler. Frankfurt a. M./Basel 2006, S. 80.

<sup>19</sup> Béranger's Lieder. Auswahl in freier Bearbeitung von Adelbert von Chamisso und Franz Freiherrn von Gaudy. 2. Aufl. Leipzig 1845, S. 146.

<sup>20</sup> Joseph von Eichendorff: Gärtner. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, S. 227.

<sup>21</sup> Justinus Kerner: Die lyrischen Gedichte. Stuttgart u. a. 1854, S. 146 (Herv. A.P.).

<sup>22</sup> Helmina von Chézy: Einsames Weh. In: dies.: Gedichte der Enkelin der Karschin. Bd. 2. Aschaffenburg 1812, S. 19.

Dabei unterstreicht sie den Schmerz dieses Finales durch den einzigen Reim des Liedes („Brust“/„Lust“), in den sie mit anapästischem Schwung hineinspringt und so den Jambenfluss der gesamten Komposition ostentativ abschneidet: „Nün īst dēr Tōd öhnē Lüst.“ Selbstverständlich darf auch das finale Ausrufungszeichen nicht fehlen, mit dem von Chézy die meisten ihrer tödlichen Gedichtschlüsse orthografisch besiegt: Das vermeintlich heitere *Ständchen* endet mit den Versen „Du, aller Huld und Schönheit reich, / Gieb mir den Kuß, den Tod zugleich!“<sup>23</sup>, *Ein Seufzer* schließt mit: „Sterben ist seelig / An Deiner Brust!“<sup>24</sup> und die *Winterblume* haucht mit den Worten „Wann Tod! Dein Mund mich küßt, / Willkommen, sey ge- grüßt!“<sup>25</sup> das Leben des Gedichtes aus.

## Lebensbedrohung des lyrischen Ichs

Der Beispielreigen ließe sich spielend über weitere Seiten fortsetzen, doch bereits in den zitierten Versen deutet sich das breite Spektrum literarischer Gestaltungsmittel an, das in Gedichten der Romantik aufgeboten wird, um die Texte auf allen erdenklichen Ebenen mortal zu finalisieren. Gleichzeitig wird hier aber auch der spezifisch lyrische Operationsraum dieser Finalisierung erkennbar, dessen Konturen – und darin liegt der zweite Grund für meine Konzentration auf die Lyrik – im Zeichen des Todes besonders markant hervortreten: Wie Klaus W. Hempfer in seiner überzeugenden lyriktheoretischen „Skizze“ mit dankenswerter Klarheit herausgearbeitet hat, besteht die „prototypische Äußerungsstruktur“ lyrischer Texte in der „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“,<sup>26</sup> die dasselbe Zeigefeld der Sprache teilen mitsamt der zugehörigen Hier-Jetzt-Ich-Deixis.<sup>27</sup> Altstrukturalistisch reformuliert, fallen im lyrischen Äußerungsakt also die Ebenen von *discours* und *histoire* zusammen, deren Trennung in narrativen Texten von der Erzählinstantz garantiert wird.<sup>28</sup> Dank dieser

---

<sup>23</sup> Helmina von Chézy: Ständchen. In: dies.: Gedichte der Enkelin der Karschin. Bd. 2. Aschaffenburg 1812, S. 35.

<sup>24</sup> Helmina von Chézy: Ein Seufzer. In: dies.: Gedichte der Enkelin der Karschin. Bd. 2. Aschaffenburg 1812, S. 21.

<sup>25</sup> Helmina von Chézy: Winterblume. In: dies.: Gedichte der Enkelin der Karschin. Bd. 2. Aschaffenburg 1812, S. 34.

<sup>26</sup> Klaus W. Hempfer: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart 2014, S. 29.

<sup>27</sup> Hempfer: Lyrik, S. 34. Zum Zeigefeld der Sprache und ihrer deiktischen Origo vgl. nach wie vor grundlegend: Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 3. Aufl. Stuttgart 1999, S. 79–82, 102–120.

<sup>28</sup> Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung. Paderborn 2010, S. 11.

Instanz lassen sich Tod und Sterben im Erzählten einhegen, ohne auf das Erzählen überzugreifen und es zu gefährden. In der Lyrik dagegen besteht das ‚Geschehen‘ im Äußerungsakt der redenden Stimme selbst, auf die der thematisierte Tod potentiell zurückschlägt.<sup>29</sup> Und das wiederum führt zu der aparten Konstellation, dass im finalen Reden über den Tod das lyrische Ich zugleich sein Überleben sichern muss, damit das Gedicht nicht abbricht, bevor das Sterben zur Sprache kommen kann. In seinem letalen Finale stellt sich mithin der lyrische Text selbst zur Disposition, was die Tendenz romantischer Gedichte zu dieser Art der Schließung umso bemerkenswerter macht.

Sobald dagegen eine Erzählinstanz die Bühne der Dichtung betritt, löst sich diese existenzielle Konstellation auf, und es kann auf der Ebene der *histoire* nach Herzenslust gestorben werden, gerne auch an deren Ende. Unter den narrativen Formen der Literatur hat die Ballade von dieser Möglichkeit am umfanglichsten Gebrauch gemacht, dicht gefolgt von der Romanze als ihrer kleinen Schwester, und dies epochenübergreifend.<sup>30</sup> Von Bürgers *Lenore* und Herders *Wilhelms Geist* über Schillers *Kraniche des Ibycus* und Goethes *Braut von Korinth*, Chamissons *Löwenbraut* und Uhlands *Des Sängers Fluch*, Drostes *Die Schwestern* und Heines *Belsazar*, Hebbels *Der Heideknabe* und Fontanes *John Maynard* bis Kolmars *Dantons Ende* und Brechts *Tarpeja* steuern zahllose balladeske Texte mit tragödienhafter Zielstrebigkeit auf den Tod zu, ohne dass die Erzählstimme und damit der *discours* dadurch im Mindesten bedroht würden:

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.<sup>31</sup>

Ein derart problemloser Weg der finalen Thematisierung des Todes steht der lyrischen Äußerungsinstanz nun aber gerade nicht offen. Das von ihr adressierte Sterben rückt der Stimme selbst auf den Leib und muss im Zuge der todesaffinen

<sup>29</sup> Freilich lässt sich der finale Tod der *discours*-generierenden Sprecherinstanz auch unter erzählliterarischen Bedingungen realisieren. Doch wie die Erschießung des Erzählers am Schluss von Wolf Haas' – wie wir inzwischen wissen, nur vermeintlich – letztem Brenner-Krimi von 2003 durchaus exemplarisch zeigt, bleiben solche Versuche letztlich Spiel. Vgl. Wolf Haas: Das ewige Leben. Hamburg 2003, S. 221.

<sup>30</sup> Vgl. Gottfried Weissert: Ballade. 2. Aufl. Stuttgart 1993 sowie die Beiträge in Andrea Bartl/Corina Erk/Martin Kraus u. a. (Hg.): Die Ballade. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung. Würzburg 2017.

<sup>31</sup> Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig. In: ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Bd. 2.1: Erstes Weimarer Jahrzehnt 1775–1786, hg. v. Hartmut Reinhardt. München/Wien 1987, S. 74–75.

Äußerung eigens auf Distanz gehalten werden, damit die poetische Rede nicht plötzlich abreißt.

Diesen spannungsreichen Zusammenhang hat Clemens Brentano in seiner Ballade *Hermann, des treuen Gottschalks Sohn* mit einer hübschen metapoetischen Schlusswendung sichtbar gemacht: Der titelgebende Hermann hat gerade vom Liebestod seiner Geliebten in ihrer Kerkerhaft erfahren und stirbt ihr jetzt nach, indem er sich in sein Schwert stürzt, was die Erzählinstanz zum Anlass nimmt, über den eigenen Untergang zu resonieren:

Da eilt er zu dem Wasserschloss  
Wo böß die Schiffe standen  
Und macht sich mit dem Schwerte los      95  
Aus seines Kerkers Banden.

Und stürzt hinab ins kühle Haus  
Wo Liebchen liegt gefangen,  
O Liebchen, breit' die Arme aus  
Ihn treulich zu umfangen      100

Und läg' gefangen im kühlen Haus  
Die mich so hart betrogen,  
Sie hätte, eh dies Lied noch aus  
Mich auch hinab gezogen –<sup>32</sup>

Geschützt durch den Konjunktiv unrealis der letzten Strophe, spielt der Erzähler hier unter dem Eindruck des gerade von ihm geschilderten Selbstmords sein Schicksal als ein lyrisches Ich durch, dem selbst das „Liebchen“ gestorben ist.<sup>33</sup> Dann hätte der Tod, so das erzählinstanzliche Gedankenspiel, die schützende Einfriedung der *histoire* verlassen und den gewaltsamen Sturz der Erzählinstanz aus dem eigenen *discours*-Leben angestoßen, sodass die texttragende Stimme in einem herrlichen Paradox zum Schweigen gebracht worden wäre, „eh dies Lied noch aus“ (V. 103). Die textperformativen Konsequenzen eines solchen Sprechersuizids lässt Brentano zumindest erahnen, indem er seinem Gedicht den orthografischen Schlusspunkt vorenthält und an dessen Stelle den Gedankenstrich schweigen lässt.

---

<sup>32</sup> Clemes Brentano: *Hermann, des treuen Gottschalks Sohn*. In: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische-Ausgabe*. Bd. 2.1: Gedichte 1801–1806, hg. v. Bernhard Gajek/Michael Grus. Stuttgart 2012, S. 69–76, hier S. 73.

<sup>33</sup> Die poetisch kategoriale Differenz zwischen der erzählten Geliebten und jener der Äußerungsinstanz selbst wird im Text ironisch markiert und so bewusst gehalten: Im Unterschied zu Hermanns Geliebter, die als Inbegriff der Treue erscheint, sieht sich der Erzähler von der seinen „hart betrogen“. Brentano: *Hermann*, V. 102.

In just dieses poetisch-existenzielle Paradox aber haben sich die romantischen Lyrikerinnen und Lyriker – Clemens Brentano eingeschlossen – offenbar forcierter gestürzt, sodass sich die Frage nach dem besonderen Versprechen des letalen Finales umso dringlicher stellt.

## Das Lied und der Tod

Eines dieser Versprechen scheint textkompositorischer Art und nur mittelbar ein spezifisch romantisches zu sein. Wie sich im ausgeprägten Todeshunger der Balladenschlüsse bereits gezeigt hat, vom entsprechenden Appetit des Tragödienendes ganz zu schweigen, lassen sich Texte durch die Synchronisation ihres Endes mit dem Sterben auf eine Weise schließen, der etwas Endgültiges und mithin Zwingendes eignet. Diese End-Gültigkeit steht freilich quer zu der tatsächlichen oder vermeintlichen Selbstverpflichtung romantischer Programme auf Progression und Unendlichkeit, wie sie nicht zuletzt von der vielbeschworenen Poetik des Fragments verbürgt wird.<sup>34</sup> Doch auf der Ebene der konkreten Dichtungspraxis besitzen Schlüsse dieser Art ein Vermögen, das sie durchaus auch für romantische Dichterinnen und Dichter attraktiv machen konnte, zumal mit Blick auf die besondere lyrische Form, die nicht von ungefähr die eingangs angeführten Beispiele dominiert: Abgesehen von Brentanos Hölderlin-Kontrafaktur und Günderrodes *Ariadne auf Naxos* handelt es sich bei allen diesen Beispielen um die finalen Verse von Liedern. Auch Novalis hat für seine letzte Hymne eine zeitgenössisch beliebte Liedstrophe gewählt<sup>35</sup> und den Zyklus auf diese Weise mit seinen *Geistlichen Liedern* verklammert.<sup>36</sup>

Wie die literaturwissenschaftliche Forschung bis in die 1980er Jahre hinein noch wusste, inzwischen aber recht nachhaltig vergessen zu haben scheint, avan-

<sup>34</sup> Vgl. dazu zuletzt noch einmal kontrovers: Dieter Burdorf: Ist das romantische Fragment ein Fragment? In: Geschichte der Germanistik 55/56 (2019), S. 5–16; Takuto Nito: Friedrich Schlegel und Funktionswandel des Fragments um 1800. Eine mediengeschichtliche Studie zur literarischen Öffentlichkeit. In: Neue Beiträge zur Germanistik 18 (2019), H. 2, S. 45–61; Jochen Strobel: „Fragment“ und Fragment als romantische Praxis um 1800 und in der Moderne (Novalis, Nietzsche, von der Wense). In: Formen ins Offene. Zur Produktivität des Unvollendeten. Hg. v. Hanna Delf von Wolzogen/Christine Hehle. Berlin 2018, S. 173–194.

<sup>35</sup> Vgl. Horst Joachim Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2. Aufl. Tübingen/Basel 1992, S. 437–440.

<sup>36</sup> Novalis: Geistliche Lieder. In: ders.: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1: Das dichterische Werk, hg. v. Paul Kluckhohn/Richard Samuel. Darmstadt 1960, S. 159–177; zu den *Geistlichen Liedern* vgl. differenziert Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991, S. 250–276.

cierte das Lied Mitte des achtzehnten Jahrhunderts innerhalb der sich formierenden Großgattung ‚Lyrik‘ zu einer poetologisch ebenso klar konturierten wie emphatisierten Dichtungsform, deren spezifischer Charakter keineswegs von einer tatsächlichen Vertonung des Textes abhing, sondern über das genuin literarische Kriterium der *Sangbarkeit* bestimmt war.<sup>37</sup> Von Klopstock als sprachlich und kompositorisch schlichtes Gegenstück zur elaboriert-erhabenen Ode gesetzt<sup>38</sup> und von Herder zum Paradigma internationaler Volkspoesie erklärt,<sup>39</sup> galt das Lied seit der Wende zum neunzehnten Jahrhundert schlechterdings als „lyrisches Gedicht im populären Styl“<sup>40</sup> – ein Verständnis, zu dessen Etablierung die romantische Bewegung mit ihrer eigenen Popularisierung des Liedes einen nicht unwesentlichen Beitrag geleistet hat. Das gilt nicht allein für das *Wunderhorn*-Projekt,<sup>41</sup> sondern auch für die zahllosen Lieder in den romantischen Romanen von Franz Sternbalds *Wanderungen* und dem *Heinrich von Ofterdingen* über Godwi und die *Gräfin Dolores* bis zu *Ahnung und Gegenwart*. Denn in diesen Liedeinlagen<sup>42</sup> wirkten ausgeprägte Zentrifugalkräfte, die sie binnen kürzester Zeit aus den prosaischen Werkzusammenhängen herauskatapultiert haben, wo sie – sei es mit, sei es ohne musikalische Unterlegung – eigene Erfolgsgeschichten schrieben.<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> Vgl. komprimiert: Otto Knörrich: Lied. In: ders.: Lexikon lyrischer Formen. 2. Aufl. Stuttgart 2005, S. 133–139, hier auch die Auflistung der einschlägigen Forschung bis in die 1980er Jahre.

<sup>38</sup> Vgl. dazu grundlegend Hans-Henrik Krummacher: Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Berlin/Boston 2013, S. 77–211.

<sup>39</sup> Johann Gottfried Herder: Von Ähnlichkeit der mittlern Englischen und Deutschen Dichtkunst. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. 25: Poetische Werke, hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim 1968, S. 63–72.

<sup>40</sup> Friedrich Bouterwerk: Fr. Bouterwek's Ästhetik. Zweiter Theil: Theorie der schönen Künste. Leipzig 1806, S. 353.

<sup>41</sup> Vgl. dazu nach wie vor grundlegend: Heinz Rölleke: *Des Knaben Wunderhorn* – eine romantische Liedersammlung. Produktion, Distribution, Rezeption. In: Von Volkston und Romantik. *Des Knaben Wunderhorn* in der Musik. Hg. v. Antje Tumat. Heidelberg 2008, S. 95–114.

<sup>42</sup> Eine beeindruckende Bestandsaufnahme der Einlagen hat Martina Steinig vorgelegt: Martina Steinig: „Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder ...“. Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik. Berlin 2006.

<sup>43</sup> Eine systematische literaturgeschichtliche Aufarbeitung dieser Popularisierungswege und -wirkungen steht noch aus. Die wenigen Beiträge zum Thema stammen aus der Musikwissenschaft und legen den Akzent weniger auf die tatsächliche Popularisierung der Lieder als auf ihre Transformationen zum Kunstlied. Vgl. exemplarisch: Hartwig Schultz: „Schläft ein Lied in allen Dingen“. Die Lieder Joseph von Eichendorffs und ihre Vertonungen. In: Joseph von Eichendorff. Tänzer, Sänger, Spielmann. Hg. v. Ute Jung-Kaiser. Hildesheim 2007, S. 3–13; Ursula Wiedemann: Die musikalische Brentano-Rezeption. In: Die Brentano. Eine europäische Familie. Hg. v. Konrad Feilchenfeld/Luciano Zagari. Tübingen 1992, S. 146–171; Irmgard Scheitler: „... aber den lieben Ei-

Damit erfüllten die romantischen Lieder die Anforderungen Hegels an diese Gattung vollumfänglich, falls sie den betreffenden Paragrafen der *Ästhetik* nicht allererst angeregt haben, wo es heißt:

[J]edes Lied [muss] nicht sowohl eine Darstellung der Persönlichkeit des Sängers als solchen als eine Gemeingültigkeit haben, welche vielfach anspricht, gefällt, die gleiche Empfindung anregt und so nun auch von Munde zu Munde geht.<sup>44</sup>

Für die konkreten Belange des Textschlusses noch relevanter als das Gattungsprinzip kollektiver Affirmierbarkeit und selbständiger Verbreitung ist allerdings die prinzipielle Fortsetzungsoffenheit des Lieds, die es durch seine strophische Form gewinnt.

Anders als das in der Romantik bekanntlich ebenso beliebte Sonett,<sup>45</sup> dessen Finale nach vierzehn Versen, im zweiten Terzett, immer schon feststeht und – zusammen mit der dort vorgesehenen Schlusspointe – im Wortsinne berechenbar ist, schreibt sich das Lied Strophe für Strophe weiter, ohne dass sein Ende durch die Komposition gesetzt wäre oder in irgendeiner Weise zwingend erschiene. Eine gewisse Antizipierbarkeit wird hier einzig durch den Reim geschaffen,<sup>46</sup> doch auch dies zumeist nur innerhalb der einzelnen Strophen. Wer in autorschaftlicher Verantwortung sein Lied dem Fortsetzungssog der gattungseigenen Formgebung entziehen wollte – sei es aus werkpoetischen, wirkungspoetischen oder poetologischen Rücksichten –, der oder die musste auf der Ebene der Darstellung mithin zu einem starken Schluss greifen. Und die maximale Schließung ist nun einmal der Tod.

Im letalen Finale von Liedern treffen also, stärker noch als in anderen Formen der Lyrik, unter dem Vorzeichen einer existenziellen Thematik äußerungs-

---

chendorff hatten wir gesungen“ Beobachtungen zur musikalischen Rezeption von Eichendorffs Werk. In: Aurora 44 (1984), S. 100–123.

<sup>44</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe. Hg. v. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 457.

<sup>45</sup> Vgl. dazu Gertrud M. Rösch: „Sonetten-Überschwemmungen“. August Wilhelm Schlegels poetologische Erneuerung des Sonetts. In: Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts. Hg. v. Mario Gotterbarm/Stefan Knödler/Dietmar Till. Paderborn 2019, S. 145–157; Alexander Nebrig: Der Streit als Spiel mit dem Sonett in der Romantik. In: Gelehrte Polemik im 18. Jahrhundert. „Theologisch-polemisch-poetische Sachen“. Hg. v. Kai Bremer/Carlos Spoerhase. Frankfurt a. M. 2015, S. 315–329; Thomas Borgstedt: Der Raum des romantischen Sonetts. Der Raum des Gedichts und die Verräumlichung des Sonetts. In: Aurora 70/71 (2010/11), S. 81–99.

<sup>46</sup> Zum präfigurativen Effekt des Reims vgl. August Wilhelm Schlegel: Vorlesungen über philosophische Kunstlehre. In: ders.: Kritische Ausgabe der Vorlesungen. Bd. 1: Vorlesungen über die Ästhetik I, hg. v. Ernst Behler. Paderborn/München/Wien 1989, S. 1–178, hier S. 46.

und gattungspoetische Dynamiken in durchaus konfigurernder Weise aufeinander: Das Kalkül, die potentiell endlose Strophenfolge des Liedes auf semantischer Ebene mit einem unhinterschreitbaren Schluss zu versehen, lenkt dessen Mortalität auf die lyrische Stimme zurück, deren *discours*-Vitalität eigens erhalten werden muss, damit sie sie nicht verstummt, bevor das „Lied noch aus“. Welche poetischen Energien durch den Reibungswiderstand zwischen kompositorischer Todessehnsucht und performativer Überlebenssicherung des lyrischen Ichs freigesetzt werden können und worin genau deren Attraktivität für die romantische Dichtung bestand, sei im Folgenden exemplarisch an den beiden produktivsten Lieddichtern der Epoche nachvollzogen.

## Sound of Silence: Brentano

Clemens Brentanos Neigung zu mortalen Schließungsfiguren hat sich keineswegs auf seine Lieder beschränkt. Erinnert sei nur an den generationsübergreifenden Leichenberg am Ende der *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Anerl* oder an den wiederholten Todesreigen im *Godwi* rund um das Grabmal Violettens und den nicht enden wollenden Abschied des Romans von seinem verstorbenen Erzähler Maria in dessen „fragmentarische[r] Fortsetzung“.<sup>47</sup> Insofern lässt sich das erste Lied des *Godwi*, dem nahezu vierzig weitere folgen, durchaus als mortopoetologisches Programm lesen, zumal es aus der Feder des Harfners Werdo Senne stammt, der es in seinem Brief an Lady Hodefield mit der Bemerkung einleitet: „Meine Hülle vermag die Glut meines Herzens nicht mehr zu umfassen, ich werde bald ein Aschenhaufen in mich selbst zusammensinken.“<sup>48</sup>

Das Lied besitzt eine zeitgenössisch weit verbreitete Form<sup>49</sup> und umfasst fünf Strophen, deren erste gleich den assonant-alliterativen Ton anschlägt, mit dem Brentano so häufig seine Liedtexte selbst zum Klingeln bringt:

Weste säuseln; silbern wallen  
 Locken um den Scheitel mir.  
 Meiner Harfe Töne hallen  
 Sanfter durch die Felsen hier.  
 Aus der ew'gen Ferne winken

5

---

<sup>47</sup> Clemens Brentano: *Godwi*. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische-Ausgabe. Bd. 16: Prosa I, hg. v. Werner Bellmann. Stuttgart 1978, S. ??–??, hier SWB XVI, S. 485–576.

<sup>48</sup> Brentano: *Godwi*, S. 76.

<sup>49</sup> Vgl. Horst J. Frank: Handbuch der deutschen Strophenformen. 2. Aufl. Tübingen/Basel 1993, S. 621–626.

Tröstend mir die Sterne zu.  
 Meine müden Augen sinken  
 Hin zur Erde, suchen Ruh.<sup>50</sup>

Angetrieben vom onomatopoetischen „[S]äuseln“ des Westwindes setzt sich das Lied in Gang. Im Medium der selbstdreferenziellen ‚Harfentöne‘ wird dieses topische Frühlingsversprechen des Zephirs allerdings sofort konterkariert durch die alliterativ angeschlossenen „silbern wallen[den] Locken“, die das lyrische Ich im ‚Herbst des Lebens‘ situieren. Folgerichtig dimmt sich der helle Ton des Anfangs in V. 4 zu einem vokalisch „[s]anfter[en]“ „[H]all[]“ ab, der – nach einem kurzen Aufschwung zu den binnengereimten ‚fernen Sternen‘ (V. 5 f.) – zusammen mit dem Blick niedersinkt und im Klangdunkel der finalen „Ruh“ (V. 8) mündet. Damit ist die Gesamtdynamik des Gedichts vorweggenommen, das in den folgenden Strophen unter dem Vorzeichen des Todes Hoffnung und Untergang, Trost und Schmerz immer neu ineinander verschlingt und auf ein Finale zuläuft, in dessen geisterhaften Klängen der angekündigte Tod bereits realisiert ist.

In der Schlussstrophe lässt Brentano – wie schon in der ersten – das lyrische Ich als Sänger sprechen. Dessen Harfe wird nun allerdings zum Medium eines Dritten, das sich in einer fünffachen Onomatopoesie (im Zitat kursiviert) den Hörerinnen und Hörern der Verse direkt wahrnehmbar macht, in deren Reihen das Ich schließlich zurücktritt.

Schwertmuth glänzt des Mondes Helle  
 In mein thränenloses Aug',  
 Schatten schweben durch die Zelle,                           35  
*Seufzer liseln, Geisterhauch*  
*Rauschet bang' durch meine Saiten,*  
*Horchend heb' ich nun die Hand,*  
*Und es pochen, Trost im Leiden,*  
*Todtenuhren in der Wand.*<sup>51</sup>   40

Dass sich das mondlichtbeschiedene „Aug“ zwei Zeilen später durch einen unreinen Reim in jenen „[H]auch“ auflöst (V. 34 f.), der wiederum das assonant angeschlossene „Rausche[n]“ der Harfensaiten produziert, markiert die beginnende Transformation der lyrischen *actio* in eine *passio*, der das Geräusch der „Todtenuhren in der Wand“ (V. 40) ihr unmittelbar bevorstehendes Ende anzeigt. Die Dringlichkeit dieser akustischen Sterbe-Anzeige wird von Brentano dadurch noch unterstrichen, dass er die vom Volksglauben verbrieft und literarisch immer wieder mobilisierte Toten-

---

<sup>50</sup> Brentano: Godwi, S. 76.

<sup>51</sup> Brentano: Godwi, S. 77 (Herv. A.P.).

uhr<sup>52</sup> in gänzlich untopischer Weise zu „Todtenuhren“ vervielfacht und sie vor allem nicht, wie üblich, „picken“ lässt,<sup>53</sup> sondern „pochen“ macht (V. 39).<sup>54</sup> Im letzten Vers steht der Tod also bereits hörbar ungeduldig vor der Tür und bildet zugleich den klanglichen Schlusspunkt einer bemerkenswerten assonanten Reihe, die den Klang der letzten drei Verse bestimmt. Diese Reihe beginnt nicht von ungefähr mit dem „Horchend“ (V. 38), setzt sich über das lautmalerische „Pochen“ in der nächsten Zeile fort, um dann den syntaktisch so irritierend beiläufig eingeschobenen „Trost“ aufzunehmen und schließlich in der „Todtenuhr“ an ihr Ende zu kommen.

Das Versprechen des Todes, dem das Gedicht – wie so viele aus Brentanos Feder – seine gesamte Dynamik verdankt, erfährt hier noch einmal eine poetische Verdichtung, die das ersehnte Sterben des lyrischen Ichs unmittelbar nach Abschluss des letzten Verses nachgerade erzwingt. Dass dieses Ich zuvor sein Begleitinstrument einer dritten Instanz überantwortet hat, die im Klang der Schlussverse selbst wahrnehmbar wird, und dass es damit ostentativ auf die Seite der Hörenden wechselt, die sterben können, ohne die textkonstitutive Stimme abreissen zu lassen, scheint mir eine ebenso kluge wie lustvolle Bewältigungsstrategie der Fährnisse des letalen Finales lyrischer Texte zu sein.

Repräsentativ für Brentanos Lyrik ist sie insofern, als dieser *guitar man* der deutschen Romantik seine Lieder häufig mit einem mehr oder minder orphisch gefärbten Sänger-Ich ausstattet und ihnen dadurch einen metapoetischen Zug verleiht, der von der Klang-Dramaturgie des Sprachmaterials aisthetisch gekontert wird, sodass das tödliche Ende das Lied auf sämtlichen seiner Ebenen tangiert. An zwei weiteren Beispielen sei das kurz illustriert.

Am Rheine schweb ich her und hin  
Und such den Frühling auf

<sup>52</sup> Dabei handelt es sich um das Geräusch von Holzwurmlarven, das als akustisches Vorzeichen eines nahenden Todes im Zimmer gedeutet wurde. Vgl. Art. „Todtenuhr“. In: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm in dreiunddreißig Bänden. Bd. 21, Abt. 1, bearbeitet v. Matthias Lexer u. a. Leipzig 1935, Sp. 624.

<sup>53</sup> So etwa in der berühmten Einlassung von Leonce in Büchners Lustspiel: „Das Picken der Todenuhr in unserer Brust ist langsam, und jeder Tropfen Blut mißt seine Zeit, und unser Leben ist ein schleichend Fieber.“ Georg Büchner: Leonce und Lena. In: ders.: Dichtungen, hg. v. Henri Poeschmann. Frankfurt a. M. 2015, S. 91–142, hier S. 116.

<sup>54</sup> Dass ihm darin gerade die große Sprach-Klang-Künstlerin des neunzehnten Jahrhunderts, Annette von Droste-Hülshoff, nachgeifert hat, ist kein Zufall. In deren *Das erste Gedicht* heißt es über den Geist der Burg eindrücklich: „Und sieht ihn das Gesinde / Am Fahnenschafte stehn, / Sich, wirbelnd vor dem Winde, / Mit leisem Schreie drehn, / Dann pocht im Schloßgemäuer / Gewiß die Totenuhr, / Oder ein türkisch Feuer / Frißt grimmend unterm Flur.“ Annette von Droste-Hülshoff: Das erste Gedicht. In: dies.: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Bd. 1: Gedichte, hg. v. Bodo Plachta/Winfried Woesler. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2003, S. 326.

So schwer mein Herz, so leicht mein Sinn  
Wer wiegt sie beide auf.

Die Berge drängen sich heran,  
Und lauschen meinem Sang,  
Sirenen schwimmen um den Kahn,  
Mir folget Echoklang.<sup>55</sup>

5

So beginnt das 1802 entstandene titellose Lied, das die schwebende Bewegung der ersten Strophe mit einer hellen Tonspur unterlegt, die sich in der zweiten Strophe mit den a-Lauten des Reimes mischt („heran“ – „Sang“ – „Kahn“ – „Klang“) und dadurch den meta poetischen Einschlag des Textes verstärkt. In den folgenden fünf Strophen nimmt das Lied dann im Wortsinne Fahrt auf und steuert in Fließrichtung von Rhein und Text auf die Liebe zu („O Liebes Ziel so nah so fern, / Ich hole dich noch ein“, heißt es in der sechsten Strophe<sup>56</sup>). Diese Liebe manifestiert sich in einem „[g]eweihte[n] Kind“, das in den letzten vier Strophen direkt adressiert wird und dabei die Form einer blauen Blume annimmt, die – vor dem Hintergrund des *Ofterdingen* ebenso überraschend wie für Brentanos Poetik bezeichnend – den Tod bringt:

Geweihtes Kind erlöße mich,  
Gieb meine Freude los,  
Süß Blümlein ich erkenne dich  
Du blühest mir mein Loof,

25

In Frühlingsauen sah mein Traum  
Dich Glockenblümlein stehn,  
Vom blauen Kelch zum goldenen Saum,  
Hab ich zu viel gesehn,

30

Du blauer Liebeskelch in dich  
Sank all mein Frühling hin,  
Vergifte mich, umdüfte mich,  
Weil ich dein eigen bin.

35

Und schließest du den Kelch mir zu  
Wie Blumen abends tun,  
So lasse mich die letzte Ruh  
Zu deinen Füßen ruhn.<sup>57</sup>

40

<sup>55</sup> Clemens Brentano: Am Rheine schweb ich her und hin. In: ders.: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische-Ausgabe. Bd. 2.2: Gedichte 1807–1813, hg. v. Michael Grus. Stuttgart 2019, S. 21–24, hier S. 21.

<sup>56</sup> Brentano: Am Rheine schweb ich her und hin, S. 21.

<sup>57</sup> Brentano: Am Rheine schweb ich her und hin, S. 21 f.

Das Sterben beginnt zunächst schleichend, indem der akustisch eng mit dem „[B]lümlein“ (V. 27/30) verbundene „Frühling“ (V. 29/34) auf propositionaler Ebene in einem „Liebeskelch“ (V. 33) versinkt, dessen heller Ton die gesamte vorletzte Strophe samt Reim durchzieht und das ersehnte „[U]mdüften“ über eine minimale klangliche Transformation im Wortsinne „[v]ergifte[t]“ (V. 35). Der olfaktorische Reiz wird dadurch in ein süßes Todesversprechen verwandelt, das der sich verlässlich schließende Kelch der letzten Strophe („Wie Blumen abends tun“, V. 38) besiegt. Hier will das lyrische Ich dann, selbst in stetem Sinken begriffen, seine „letzte Ruh“ (V. 39) finden, was dank der abenteuerlichen *figura etymologica* („die Ruhe ruhen“) auch gelingt: Zu den „Füßen“ von Blume und Text vergeht das Sänger-Ich im finalen „[R]uhn“ (V. 40), und seine Stimme verklingt in dessen sonorem Schlusslaut.

Wie ernst es Brentano mit diesem tödlichen Ende gewesen ist, zeigt ein Blick in die zweite Fassung des Textes aus demselben Jahr mit ihrer zusätzlichen Schlussstrophe, die im narrativen Modus und mit ausgeprägter Lakonie das gesamte Gedicht rückwirkend als Lied eines Rheinschiffers ausweist:

So sang zu einem schönen Kind  
Ein Schiffer auf dem Rhein,  
Da trieb ihn schnell der Wispelwind  
Ins Bingerloch hinein.<sup>58</sup>

45

Das für Brentanos Lieder poetisch so ungemein belebende Sterben erscheint – dafür sind die letzten beiden Beispiele durchaus exemplarisch – vornehmlich in Gestalt des Liebestods, und es ist den Texten zumeist bereits vom ersten Vers an eingeschrieben, sodass das letale Finale tatsächlich den Charakter eines *telos* trägt.

## Auf einmal tot: Eichendorff

Einen anderen Weg schlägt Joseph von Eichendorff ein, der unter den Romantikerinnen und Romantikern – neben der ebenfalls ausgeprägt mortalitätsaffinen Helmina von Chézy<sup>59</sup> – am exzessivsten mit dem Kurzschluss von Textende und Lebensende experimentiert hat. Den Liebestod mobilisiert er dabei seltener als Brentano. Vor allem aber synchronisiert er in der Regel nicht den gesamten Textverlauf mit einem Sterbeprozess, sondern er verschaltet dessen mediale Transitorik mit unterschiedlichen Bewegungssemantiken – dem Wandern, Reiten, Schiffen,

---

<sup>58</sup> Brentano: Am Rheine schwieb ich her und hin, S. 24.

<sup>59</sup> Vgl. die obigen Ausführungen.

Fliegen, Streifen, Ziehen –, um sie erst in den letzten Versen ins Letale umschlagen zu lassen, und das zuweilen in einer überraschenden Wende. Das lässt sich auch in dem eingangs bereits anzitierten Gedicht beobachten, das sich durch den Erstveröffentlichungstitel *Lied*<sup>60</sup> als gattungsprogrammatischen Text lesbar macht:

Lied

In einem kühlen Grunde,  
Da geht ein Mühlenrad,  
Meine Liebste ist verschwunden,  
Die dort gewohnet hat.

Sie hat mir Treu versprochen,  
Gab mir ein'n Ring dabei,  
Sie hat die Treu gebrochen,  
Mein Ringlein sprang entzwei.

Ich möcht' als Spielmann reisen  
Weit in die Welt hinaus,  
Und singen meine Weisen,  
Und gehn von Haus zu Haus.

Ich möcht' als Reiter fliegen  
Wohl in die blut'ge Schlacht,  
Um stille Feuer liegen  
Im Feld bei dunkler Nacht.

Hör' ich das Mühlrad gehen,  
Ich weiß nicht, was ich will,  
Ich möcht' am liebsten sterben,  
Da wär's auf einmal still.<sup>61</sup>

Die zyklische Bewegung des initialen „Mühlenrad[s]“ (V. 2), die sich motivisch in den „Ring“ (V. 6) der zweiten Strophe hinein verlängert, wird an deren Ende mit dem ‚Entzweispringen‘ abgebrochen und von einer gerichteten Dynamik abgelöst: „reisen [...] in die Welt“ (V. 9 f.) – „fliegen [...] in die [...] Schlacht“ (V. 13 f.), jeweils eingefasst in den Sprechakt des Wunsches. Nun treten Wünsche, dem Märchenprotokoll folgend, stets als dreifache auf, und der Aufbau des Lieds schürt diese Erwartung zusätzlich durch die parallel gebauten Eingangsverse „Ich möcht‘ als Spielmann rei-

<sup>60</sup> Im Erstdruck ist der Text mit dem Verfassernamen Florens versehen. Vgl. Joseph von Eichendorff: Lied. In: Deutscher Dichterwald. Hg. v. Justinus Kerner/Friedrich Baron de La Motte Fouqué/Ludwig Uhland. Tübingen 1813, S. 40.

<sup>61</sup> Eichendorff: Lied, S. 84.

sen“ (V. 9) in der dritten Strophe und „Ich möcht' als Reiter fliegen“ (V. 13) in der vierten, was eine entsprechende Fortsetzung in der Schlussstrophe nachgerade einfordert. Dass just dies nicht passiert, sondern mit dem plötzlich wieder hörbaren ‚Gehen‘ des Mühlenrads die vektorierte Bewegung erneut zyklisch geschlossen und damit auch dem Wünschen jedes Ziel genommen wird („Ich weiß nicht, was ich will“, V. 18), erzeugt einen energetischen Stau, der sich in den beiden Schlussversen entlädt und dem letalen Finale eine besondere Wucht verleiht: Ausgerechnet im kompositorisch ersehnten dritten „Ich möcht“ (V. 18) artikuliert sich der Sterbewunsch des lyrischen Ichs, der ebenso unerwartet in den Text einbricht wie dessen performative Umsetzung im plötzlichen Verstummen des Lieds unmittelbar darauf: „Da wär's auf einmal still“ (V. 20). Gegen die hörbare Endgültigkeit dieser Grabestille kann die konjunktivische Einfassung des letzten Verses nicht antrösten, zumal die mortale Codierung der Stille auf die vorangegangenen Verse zurückwirkt. Nicht nur schreibt sie sich in die vermeintliche Soldatenromantik der vierten Strophe ein und nährt den Verdacht, um die „stille[n] Feuer“ würden nach „blut'ge[r] Schlacht“ womöglich doch *tote* Reiter „liegen“ (V. 14 f.), sondern im Lichte des final verstummenden „Mühlrad[s]“ (V. 17) gewinnt auch der „kühle[] Grund[]“ (V. 1), in dem es sich anfangs dreht, morbide Züge. Die zwischenzeitliche Vorwärtsbewegung des Lieds wird hier zirkulär geschlossen, sodass man tatsächlich von einem Moment der Unendlichkeit sprechen kann, der allerdings im Zeichen des Todes steht und seine kompositorische Dynamik erst vom letalen Ende her bezieht.

Analog verfährt Eichendorff in seinem *Trinklied*, dessen gattungsprogrammatischer Titel nichts weniger erwarten lässt als den Tod und das mit den vermeintlich heiteren Versen einsetzt:

Was klingt mir so heiter  
Durch Busen und Sinn,  
Zu Wolken und weiter,  
Wo trägt es mich hin?<sup>62</sup>

Im Folgenden treten dem lyrischen Ich die Götterfiguren Bacchus und Venus vor Augen, deren Putti ein ritterliches Gartenfest ausrichten, auf dem ein mohn- und lilienbekränzter Jüngling erscheint. Er trägt eine Fackel, die er „plötzlich“ (V. 65) umkehrt, woraufhin die Welt des Festes schweigend versinkt und sich ihre „Blumen“ zu „Sternen“ wandeln, die „oben [...] kühl [...] funkeln“ (V. 71–73). Das Lied endet mit der doppelten Apostrophe:

---

<sup>62</sup> Joseph von Eichendorff: *Trinklied*. In: ders.: *Sämtliche Gedichte. Versepen*, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 195–196, hier S. 195.

O Jüngling vom Himmel,  
Wie bist du so schön!  
Ich laß das Gewimmel,  
Mit dir will ich gehen!

75

Was will ich noch hoffen?  
Hinauf, ach hinauf  
Der Himmel ist offen,  
Nimm, Vater, mich auf!<sup>63</sup>

80

Und von diesem finalen Todeswunsch her erscheint der anfängliche Klang, der das lyrische Ich „[z]u Wolken und weiter“ (V. 3) trägt, bereits als Fingerzeig des Endes von Lied und Leben.

Tatsächlich markieren viele der tödlichen Schlüsse von Eichendorffs Liedern das Ende einer Bewegung in die Weite, die häufig durch ein imperativisches „weiter“ über eine virtuelle Grenze hinausgetrieben wird. So endet *Die Stille* mit den irenischen Versen: „Ich wünscht‘, ich wäre ein Vögelein / Und zöge über das Meer, / Wohl über das Meer und weiter, / Bis daß ich im Himmel wär!“,<sup>64</sup> was im *Soldatenlied* kriegerisch gewendet wird: „Wie wird es da vorne so heiter, / Wie sprühet der Morgenwind, / In den Sieg, in den Tod und weiter / Bis daß wir im Himmel sind!“<sup>65</sup>

Das Lied *Im Abendrot* spielt das in Form des Wanderns durch und lässt das tödliche Finale dabei – orthographisch unterstützt durch den Gedankenstrich vor Beginn des Schlussverses – einmal mehr mit einer gewissen Unvermitteltheit einsetzen:

O weiter, stiller Friede!  
So tief im Abendrot  
Wie sind wir wandermüde –                       5  
Ist das etwa der Tod?<sup>66</sup>

Selten finden Leben und Text indes ein derart abruptes Ende wie im metapoetischen *Frühling* („Und wenn die Lerche hell anstimmt“), der den Fliegenden mit den Versen verabschiedet:

<sup>63</sup> Eichendorff: Trinklied, S. 198.

<sup>64</sup> Joseph von Eichendorff: Die Stille. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 163.

<sup>65</sup> Joseph von Eichendorff: Soldatenlied. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 188–189, hier S. 189.

<sup>66</sup> Joseph von Eichendorff: Im Abendrot. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 371–372, hier S. 372.

Den Himmel dann, das blaue Meer  
 Der Sehnsucht grüßt er treu,  
 Da stammen Lied' und Sänger her  
 Und spüren's immer neu.

Die dunklen Gründe säuseln kaum,  
 Sie schau'n so fremd herauf,  
 Tiefschauernd fühl' er, 's war ein Traum –  
 Und wacht im Himmel auf.<sup>67</sup>

Umso häufiger tritt das hier angedeutete Motiv der Heimkehr als Dynamisierungsmoment der Bewegung in den Tod auf, dem schließlich auch die Schlussverse der berühmten *Mondnacht* ihren todessehnsüchtigen Unterton verdanken: „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“<sup>68</sup> Besonders eindrücklich hat Eichendorff dieses Motiv im Lied *Winter* ausgestaltet, das sich als transformierte Fortschreibung von „In einem kühlen Grunde“ liest und von den Strophen eingefasst wird:

Wie von Nacht verhangen,  
 Wußt' nicht, was ich will,  
 Schon so lange, lange  
 War ich totenstill.  
 [...]  
 Nun so trag' mich weiter,  
 Wo das Wünschen aus –  
 Wie wird mir so heiter,  
 Roß, bring mich nach Haus!<sup>69</sup>

Der Sterbefigur der Heimkehr – sei es mit, sei es ohne den „Himmel“ als explizitem Endpunkt – mag etwas Tröstliches eignen, doch einen teleologischen Charakter gewinnt das finale Sterben in Eichendorffs Liedern dadurch nicht. Zu dominant ist das Überraschungsmoment der finalen Wendungen ins Letale, zu ungerichtet sind die vagantischen Wander-, Flug- und Zugwege der Texte und zu sehr bestimmt der Antrieb des (immer) „Weiter“ die todes-sehnsüchtige Textbewegung, den der Dichter nutzt, um forciert die Grenzen und Möglichkeiten einer tödlichen Schließung

---

<sup>67</sup> Joseph von Eichendorff: Frühling. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 377.

<sup>68</sup> Joseph von Eichendorff: Mondnacht. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 322–323, hier S. 323.

<sup>69</sup> Joseph von Eichendorff: Winter. In: ders.: Sämtliche Gedichte. Versepen, hg. v. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 2006, S. 233–234, hier S. 233 f.

auszuloten und dabei die (Fort-)Existenz von Lied und Stimme ebenso ins Spiel zu bringen wie sie aufs Spiel zu setzen.

## Koda: Das Ende vom Lied

Die Synchronisation von Text- und Lebensende im Ereignisraum des Lieds hat – so viel lässt sich nach diesem kurorischen Durchlauf festhalten – erstaunliche Produktivkräfte freigesetzt, deren kompositorische Realisierungen von einer ebenso bemerkenswerten individual-poetischen Prägung zeugen. Die werkgeschichtliche Trag- und poetikgeschichtliche Reichweite dieser Gestaltungsstrategien des letalen Finales haben im Rahmen dieses Beitrags freilich nicht ansatzweise ausgelotet werden können. Auch muss offenbleiben, ob die merkliche Tendenz der tödlichen Schlüsse zur metapoetischen Reflexion tatsächlich auf einen ursächlichen Zusammenhang hindeutet, also unmittelbar aus dem drohenden Durchschlag des Sterbens auf die lyrische Stimme und damit den *discours* resultiert, oder ob sie sich aus allgemeineren gattungspoetischen Dynamiken herschreibt. Dass die Faszination für das finale Sterben selbst eine Epochensignatur besitzt, scheint mir ange-sichts der skizzierten Fülle und Vielfalt entsprechender Enden in der romantischen Lieddichtung offenkundig zu sein, wenngleich sich das Ende der Todespassion lyrikgeschichtlich nicht leicht bestimmen lässt.

Heinrich Heine jedenfalls arbeitet noch mit dieser Finalisierungsstrategie, um sie allerdings – in Fortschreibung der Eichendorff'schen Überraschungspoe-tik – auf die ironische Spitze zu treiben, wenn er etwa im dritten Stück der *Heimkehr* aus dem *Buch der Lieder* („Mein Herz, mein Herz ist traurig“) die friedvoll-frühlingshafte Szenerie im letzten Vers abrupt in ihr Gegenteil umschlagen lässt, wo es über den „rotgeröckte[n] Bursche[n]“ vor dem Wachhäuschen heißt:

Er spielt mit seiner Flinten,  
Die funkelt im Sonnenrot,  
Er präsentiert und schultert –  
Ich wollt, er schösse mich tot.<sup>70</sup>

Und im Finale des LXIII. Stücks („Wer zum erstenmale liebt“) verzichtet der Dichter sogar gänzlich auf jede konjunktivische Einhegung oder temporale Verschiebung des Sterbens und formuliert durchschlagend präsentisch:

---

<sup>70</sup> Heinrich Heine: Mein Herz, mein Herz ist traurig. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke in sechzehn Bänden. Bd. 1.1: Buch der Lieder, hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg 1975, S. 209–210.

Ich, ein solcher Narr, ich liebe  
Wieder ohne Gegenliebe!  
Sonne, Mond und Sterne lachen,  
Und ich lache mit – und sterbe.<sup>71</sup>

Auch der lange als „Weltschmerz“-Dichter<sup>72</sup> rubrizierte Nikolaus Lenau greift zumindest in seiner ersten Gedichtsammlung von 1832 noch beidhändig auf mortale Schließungsfiguren zurück,<sup>73</sup> im Lied *Herbstgefühl* etwa. Diesen hinreißenden Beitrag zum Segment schlechtgelaunter Literatur hat Lenau erstmals im November 1831 in einem sehr persönlichen Brief an Justinus Kerner niedergelegt, und zwar versehen mit einem lakonischen Nachsatz, der einen letzten wichtigen Fingerzeig auf den romantischen Faszinationskomplex des letalen Finales gibt. „Mir ist,“ so leitet Lenau seine Verse ein, „als wäre etwas in mir gerissen, zerschnitten. Hilf, Kerner! Hier erhalten Sie ein Herbstblatt, das meinem Herzen entfallen ist.“<sup>74</sup> Das anschließende Lied endet mit den Strophen:

An den Bäumen, welk und matt,  
Schwebt des Laubes letzte [sic] Neige; 10  
Niedertaumelt Blatt für Blatt,  
Und verhüllt die Waldessteige;

Immer dichter fällt es, will  
Mir den Reisepfad verderben,  
Daß ich lieber halte still, 15  
Gleich am Orte hier zu sterben.

Und wenn Lenau diesen Schluss brieflich mit den Worten kommentiert: „Ja, sterben ist das Ende vom Lied“,<sup>75</sup> dann wendet er sich nicht allein selbstironisch gegen die eigene Komposition. Vielmehr nimmt er eine Redewendung beim Wort,

---

<sup>71</sup> Heinrich Heine: Wer zum erstenmale liebt. In: ders.: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke in sechzehn Bänden. Bd. 1.1: Buch der Lieder, hg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg 1975, S. 275.

<sup>72</sup> Vgl. exemplarisch: Herbert Zeman: Nikolaus Lenau und der europäische Weltschmerz. Wien 1997; Wynfrid Kriegleder: Weltschmerz und Romantik in Österreich. In: Lenau-Jahrbuch 23 (1997), S. 45–57.

<sup>73</sup> Vgl. Nikolaus Lenau: Gedichte. Stuttgart/Tübingen 1832.

<sup>74</sup> Nikolaus Lenau: An Justinus Kerner v. 15. Nov. 1831. In: ders.: Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 5.2: Briefe 1812–1837. Text, hg. v. Hartmut Sterinecke. Wien 1989, S. 121–124, hier S. 123. Auf diese Briefstelle hat mich Jana Mende hingewiesen, der ich dafür herzlichst danke.

<sup>75</sup> Lenau: An Justinus Kerner, S. 123.

die im Deutschen seit der Frühen Neuzeit den unerfreulichen Ausgang eines Geschehens oder einer Unternehmung bezeichnet<sup>76</sup> und sich eben dem traurigen Ende alter Lieder verdankt<sup>77</sup> – jener Dichtung also, die dank ihrer Popularisierung um 1800 als „Volkslieder“ (Traditions-)Geschichte geschrieben haben.

In der romantischen Passion für das letale Finale kommt das sprichwörtliche ‚Ende vom Lied‘ also tatsächlich zu sich selbst und verleiht im Gegenzug den ausgefeilt schlichten Kompositionen eines Brentano oder Eichendorff jene Patina des Eigentlichen, die ihr Überleben bis heute sichert – obwohl oder womöglich gerade weil die lyrische Stimme dabei stets auf der Grenze des eigenen (Über-)Lebens balanciert.

---

<sup>76</sup> Die Belegstellen im DWDS reichen bis ins sechzehnte Jahrhundert zurück, nehmen mit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert aber merklich zu. Vgl. die Korpustreffer für „Ende vom Lied“ aus dem aggregierten Referenz- und Zeitungskorpus des *Digitalen Wörterbuchs der deutschen Sprache*. [https://www.dwds.de/r/?q=Ende+vom+Lied&corpus=public&date-start=1465&date-end=2018&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date\\_asc&limit=50](https://www.dwds.de/r/?q=Ende+vom+Lied&corpus=public&date-start=1465&date-end=2018&genre=Belletristik&genre=Wissenschaft&genre=Gebrauchsliteratur&genre=Zeitung&format=full&sort=date_asc&limit=50), (letzter Zugriff: 04.06.2022).

<sup>77</sup> Vgl. Lutz Röhrich: Lied. In: ders.: Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten. Bd. 3. 3. Aufl. Freiburg/Basel/Wien 1982, S. 601.