



WOLFGANG BRAUNGART

Das Ur-Ei.

Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: literatur für leser 97/1, S. 71–84.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart_ur-ei.pdf>

Eingestellt am 18.07.2005

Autor

Prof. Dr. Wolfgang Braungart

Universität Bielefeld

Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft

Postfach 100131

33501 Bielefeld

Emailadresse: ellen.beyn@uni-bielefeld.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Wolfgang Braungart: Das Ur-Ei. Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen zu Goethes Balladenkonzeption (18.07.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/braungart_ur-ei.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

WOLFGANG BRAUNGART

Das Ur-Ei.

Einige mediengeschichtliche und literaturanthropologische Anmerkungen* zu Goethes Balladenkonzeption

I.

In der Balladenforschung besteht Konsens darüber, daß die Kunstballade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts begründet wird. Strittig scheint nur, wem man die Priorität zuweist: Gleim oder nicht doch eher Bürger. Freilich ist die *Gattung* der Ballade sehr viel älter. Was aber heißt dann *Kunstballade*? Auch die älteren Volksballaden, die Straßenballaden, die Moritaten der Bänkelsänger, die den Balladen verwandten Zeitungs- und historischen Ereignislieder sind kunstvoll, d. h.: sie nützen eine Fülle der mit der Gattung der Lyrik gegebenen ästhetischen Möglichkeiten.

Wenn wir also sagen, daß sich die Gattung der Kunstballade im 18. Jahrhundert konstituiert habe, kann damit nur gemeint sein, daß sich jetzt ein spezifisches Gattungsbewußtsein ausbildet. Die ästhetischen Eigentümlichkeiten der Gattung, ihre Funktionen und die Stellung der Gattung der Ballade im System der poetischen Gattungen werden reflektiert, und diese Reflexion der Gattung geht in die Balladen selbst ein. Die Diskussion um die Ballade gehört im 18. Jahrhundert in den Zusammenhang der Differenzierung des Gattungssystems überhaupt, das allerdings noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein in Bewegung war und keineswegs auf die drei Hauptgattungen Lyrik, Epik und Dramatik beschränkt. Die Festlegung des Gattungssystems auf diese drei Hauptgattungen hin war bis etwa 1850 eher eine Ausnahme.¹ Nicht selten wurde gefordert, daß das Gattungssystem um eine didaktische und auch um eine beschreibende Gattung erweitert werden sollte.²

Wenn Goethe, um dessen Balladendefinition es im folgenden noch genauer gehen soll, die Ballade mit Bezug auf ein dreigliedriges Gattungssystem definiert, dann hat dies auch den skizzierten gattungstheoretischen Zusammenhang. Goethe vereinfacht das Gattungssystem. Er sieht klar, daß die grundlegenden ästhetischen Möglichkeiten, die die Poesie bietet, durch die drei Hauptgattungen hinreichend

* Etwas erweiterter deutscher Text eines im Juli 1996 auf der XIX. Internationalen Balladenkonferenz in Swansea, Wales, gehaltenen Vortrags. Der Stil des Vortrags wurde beibehalten. Die englische Fassung ist in: Tom Cheesman / Sigrid Rieuwerts (Hg.): *Ballads into Books: The Legacies of F. J. Child*. Bern 1997, erschienen. Dieser Aufsatz ist im Rahmen des Forschungsprojektes 'Kulturelle und mediale Differenzierung im 18. Jahrhundert' entstanden, das vom Ministerium für Wissenschaft und Kunst des Landes Nordrhein-Westfalen gefördert wird.

¹ Vgl. Georg Jäger, Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850. In: Jost Hermand / Manfred Windfuhr (Hg.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815 – 1848*. Forschungsreferate und Aufsätze, Stuttgart 1970, S. 371 – 404, hier S. 381.

² Vgl. Jäger, Gattungsproblem (wie Anm. 1), S. 378 ff und 392 ff.

beschrieben sind. Eine Kategorie 'beschreibende bzw. didaktische Gattung' stünde zu diesen ästhetischen Kategorien von Epik, Lyrik, Dramatik geradezu quer! Denn beschreibend und didaktisch kann jede Form von Literatur sein; jede Form kann solche Elemente in sich aufnehmen. Zugleich unterläuft Goethes Definition aber auch das in der Gattungspoetik um 1800 verbreitete triadische Gattungsmodell, das Epik und Lyrik als Gegensätze begreift, die in der Dramatik 'aufgehoben' werden.³ Sie kehrt dieses, auch geschichtsphilosophisch begründete, Modell⁴ geradezu um: In der Ballade ist zu einer organischen Einheit zusammengezogen, was sich nun von hier aus differenzieren kann. So ist Goethes Balladendefinition auch ein Versuch, ein ästhetisches Einheitskonzept zu formulieren angesichts fortschreitender kultureller und sozialer Differenzierung. In dieser Perspektive sich beschleunigender Differenzierung werden Kultur und Geschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aber vor allem wahrgenommen.

Gleims Romanzen scheinen mir in der Frage der Konstitution der Kunstballade fast ein wenig unterschätzt. Bei ihm läßt sich die literarische Konstellation, in der die Romanzen geschrieben werden, besonders gut rekonstruieren. Man muß nur ein gutes Dutzend der anakreontischen Gedichte Gleims und seines Freundeskreises lesen, dann wird unmittelbar erfahrbar, wie sehr ein ästhetisches Paradigma, nämlich das der Anakreontik, ausgereizt ist. Die ästhetische Produktion stagniert, dreht sich im Kreis, dreht sich nur um 'Wein, Weib, Gesang'. Die Innovation, die Gleims Romanzen darstellen, läßt sich in diesem Zusammenhang leicht ermessen. Sie war deshalb so erfolgreich, weil Gleim das anakreontische Paradigma nicht einfach nur abgelöst hat, sondern weil die Romanzen daran anschließen. *Marianne* ist auch ein anakreontisches Gedicht. Aber nicht nur dies: Es inszeniert bekanntlich den trivialen Ton der Straßenmoritat; es ist stark dialogisiert und holt damit den für die Aufklärung so wichtigen Ton des Gesprächs⁵, fingierter Mündlichkeit in den lyrischen Text hinein. Das ließe sich im einzelnen zeigen. Hier muß jedoch der Hinweis genügen, daß sich die Poesie seit der Anakreontik gerade durch die gezielte Überschreitung ästhetischer Grenzen erneuert: z. B. durch die Zuwendung zur Straßenballade - das gilt für Gleim und mit Einschränkungen sogar für Schiller (*Die Kindsmörderin*) -, durch die Entdeckung der Natur- und Volkspoesie, durch die Inszenierung von Mündlichkeit.⁶ Es spricht für die ästhetische Sensibilität Gleims, daß er in diesem Paradigmenwechsel den Rang einer Lyrikerin wie Anna Louisa Karsch sofort gesehen hat. Karsch wurde im Kreis um Gleim geradezu als Naturtalent gehandelt. Wenn man sich nur an ein Gedicht wie *An Herrn Gleim. Bei Besteigung des Spiegelberges ohnweit Halberstadt* erinnert, so läßt sich dieser neue Ton nicht überhören.

³ Jäger, Gattungsproblem (wie Anm. 1), S. 378 f.

⁴ Jäger, Gattungsproblem (wie Anm. 1), S. 380.

⁵ Markus Fauser: *Das Gespräch im 18. Jahrhundert. Rhetorik und Geselligkeit in Deutschland*. Stuttgart 1991.

⁶ Der Roman, dessen Konjunktur im 18. Jahrhundert die sich durchsetzende Schriftkultur anzeigt, entwickelt als Dialogroman eine Form inszenierter Mündlichkeit, an der das spannungsreiche Verhältnis zwischen Oralität und Literalität ablesbar ist. Vgl. Gabriele Kalmbach: *Der Dialog im Spannungsfeld von Schriftlichkeit und Mündlichkeit*. Tübingen 1996 (Communicatio, Bd. 11).

Ich zitiere einige der Strophenanfänge, die ungeheuer frisch und zupackend formuliert sind. „Gib mir die Hand! Bald ist der Berg erstiegen“; „Wir schreiten fort. Die Distel muß sich beugen.“; „Mir klopft das Herz, bald hörst du seine Schläge“; „Ich atme schwer.“; „Nun stehn wir oben. Siehe doch, mein Lieber“!⁷ Das ist offenkundig der Duktus des Mündlichen. Zugleich aber ist auch für Karsch Mündlichkeit eine Form ästhetischer Inszenierung. Alle diese Strophenanfänge sind metrisch-rhythmisch ähnlich aufgebaut. Sie beginnen, vom letzten Vers abgesehen, mit einem viersilbigen, kurzen Satz, in dem jeweils zwei unbetonte Silben von betonten umrahmt werden. So erhalten die Strophenanfänge einen ausgeklügelten rhythmischen Schwung.

Aber zurück zu meinem eigentlichen Problem, der Entstehung der *Kunstballade*. Sie fällt im 18. Jahrhundert zusammen mit der Zuwendung zur sogenannten Natur- und Volkspoesie am Ende der 60er und in den 70er Jahren. Schon die Kunstballade läßt sich als ästhetische Inszenierung populärer poetischer Formen durch die ästhetisch-kulturelle Elite begreifen. Erst recht ist das Konzept der Natur- und Volkspoesie beim jungen Goethe, bei Herder, bei Bürger usw., das Poesie popularisieren soll, zugleich eine Erweiterung der poetischen Register für die kulturelle Elite, die nun auch den populären Ton *für sich selbst* entdeckt.⁸ Gattungsbewußtsein der Ballade heißt Kunstbewußtsein und verweist auf den Prozeß kultureller Differenzierung. Die kulturelle Elite nimmt für sich ästhetisch in Anspruch, wovon sie sich sozial distanziert. Volkspoesie darf nämlich nicht wirklich populäre ‘Pöbelpoesie’ sein. Volkspoesie ist eine Idealisierung und selbst ästhetische Inszenierung. Das ästhetische Bewußtsein für die Volksballade als Ballade des sogenannten Volkes wird durch Herder und Goethe und die Wunderhorn-Herausgeber erst eigentlich begründet. Und so wirkt es bis heute.⁹

Dieser Aspekt, daß die kulturelle Elite des 18. Jahrhunderts - sozusagen - ästhetische Blutauffrischung braucht, ist das eine, was man bei der Frage nach der Konstitution der Kunstballade bedenken muß. Die Entdeckung der Naturpoesie ist Zeichen dafür, daß die Grenzen der Gelehrtenpoesie, der Poesie des poeta doctus, zunehmend ins Bewußtsein rücken.¹⁰ Sie bedeutet eine Lockerung der in der frühen Neuzeit durchaus noch ständisch verstandenen Grenzziehung zum ungelehrten Volk zu einem Zeitpunkt, als sich das Verständnis des Schriftstellers grundsätzlich wandelt. Er begreift sich zunehmend als öffentlich diskutierende Person und will auch in den öffentlichen Diskurs eingreifen. Dabei muß aber das Problem der

⁷ O, mir entwischt nicht was die Menschen fühlen. *Gedichte und Briefe von Anna Louisa Karschin. Mit zeitgenössischen Illustrationen.* Hg. und mit einem Nachwort von Gerhard Wolf. Frankfurt a. M. 1982 (Fischer Tb 5109), S. 16.

⁸ 1772 bringt Gleim *Lieder für das Volk* heraus, die eben nicht Volkslieder sind.

⁹ Vgl. Verf., „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens.“ Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe. In: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 41, 1996, 11– 32. Neupublikation im Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/braungart_volksballade.pdf>

¹⁰ Vgl. den umfassenden problemgeschichtlichen Durchgang bei Gunter E. Grimm: *Literatur und Gelehrtentum in Deutschland. Untersuchungen zum Wandel ihres Verhältnisses vom Humanismus bis zur Frühaufklärung.* Tübingen 1983 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 75).

Buchorientiertheit der überholten Gelehrtenpoesie offensichtlich werden. Der sozialgeschichtliche Umbruch wird begleitet vom Gespür für die Konsequenzen des medialen Umbruchs. Popularisierung des Buches durch die im Prozeß der Aufklärung zunehmende Lesefähigkeit¹¹ braucht neue Legitimationen für die kulturelle Elite. Die Romantik reagiert darauf mit der Heiligung der Schrift zum Über-Buch der Universal-Bibel.

An der Zuwendung zur Oralität in den Programmen der Volks- und Naturpoesie ist ablesbar, was sich mediengeschichtlich vollzieht. Die Entwicklung der Ballade im 18. Jahrhundert gehört in diesen mediengeschichtlichen Zusammenhang. Dies berührt auch ganz grundsätzlich das Selbstverständnis des Dichters. Darum wird es jetzt gehen, wenn ich mich nach diesen Vorüberlegungen genauer mit Goethes Balladendefinition und seiner eigenen Balladenproduktion befasse.

II.

Goethes berühmte Definition der Ballade als 'lebendiges Ur-Ei' zieht, so umstritten sie ist, bis heute das Interesse aller Definitionsversuche der Gattung auf sich. Nun ist es gewiß sinnvoll, sich zu fragen, wie dies in der Geschichte der Balladentheorie getan worden ist, ob Goethes Definition der tatsächlichen Gattungsgeschichte auch wirklich angemessen ist. Jede Gattungspoetik steht nämlich in der Gefahr, Gattungsmerkmale zu ontologisieren. Jede Gattung ist darum immer nur bestimmbar im Hinblick auf die tatsächliche Entwicklung der zur Definition anstehenden Gattung selbst. Das ist jedoch ein Problem *jeder* Gattungspoetik, nicht bloß der Ballade. Der jüngste Definitionsversuch der Gattung durch Hartmut Laufhütte hat, nicht zuletzt mit Blick auf das moderne Erzählgedicht, gegenüber Goethes Definition den „episch-fiktionalen“ Charakter der Gattung ins Zentrum gerückt. Das Dramatische der Ballade erscheint hier allenfalls am Rande, etwa in der Formel von der „teleologischen Vorgangsstrukturierung“. Das Lyrische („immer in Versen, meist gereimt und strophisch, manchmal mit Benutzung refrainartiger Bestandteile und oft mit großer metrisch-rhythmischer Artistik“)¹² ist für Laufhütte, wie mir scheint, eine Frage der zwar wichtigen, aber die Ballade doch nicht in ihrem Kern treffenden ästhetischen Gestaltung. Angesichts der Heterogenität und der aktuellen Situation der Gattung ist Laufhüttes offene, bewegliche Definition wohl konsensfähig, wenngleich ich glaube, daß sie die Bedeutung der komplexen ästhetischen Form ein wenig unterschätzt.

Ich möchte dagegen aber einmal anders fragen: nämlich danach, warum Goethe überhaupt eine solche integrative Definition sucht, ja warum er Interesse an einer solchen Gattung wie der Ballade hat. In seiner Definition ist die Ballade nämlich die integrative, synthetische Gattung schlechthin, mehr noch als der moderne, romantische Roman, der diesen Status für die Romantik ja haben sollte. Generell neigen wir

¹¹ Zusammenfassend und mit weiteren Literaturhinweisen jetzt die ausgezeichnete Einführung von Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart-Weimar 1996 (Lehrbuch Germanistik), S. 45 ff.

¹² Hartmut Laufhütte, Nachwort. In: Ders. (Hg.), *Deutsche Balladen*, Stuttgart 1991 (UB 8501), S. 619.

meines Erachtens in Fragen der Poetik zu sehr dazu, uns mit der Rekonstruktion poetologischer Entwicklungen seit Platon und Aristoteles zu begnügen, wie man z. B. an der dramentheoretischen Diskussion um die Katharsis sehen kann. Zu wenig fragen wir danach, wie es dazu kommt, daß in der Geschichte von Poetik und Ästhetik bestimmte Kategorien stets favorisiert worden sind. Mir geht es im folgenden deshalb weniger darum, ob die Definition Goethes der Gattung tatsächlich angemessen ist, sondern darum, was Goethe mit dieser Definition der Gattung der Ballade alles zutraut oder auch zumutet.

Schon in den *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des westöstlichen Diwans* von 1816 bis 1819 reduziert Goethe die verschiedenen „Dichtarten“¹³, zu denen er unter anderen auch die Ballade zählt, auf „drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik und Drama*.“¹⁴ Er sucht also offensichtlich im sich weiter differenzierenden Feld der Literatur das den verschiedenen literarischen Erscheinungsformen Gemeinsame. Angesichts zunehmend komplexer werdender literarischer Verfahren (in einer zunehmend komplexer werdenden Lebenswelt) will Goethe offenbar an elementare ästhetische Modi erinnern. Es geht ihm also nicht so sehr um die Gattungen selbst, sondern mehr um das, was Literatur *als Literatur* ausmacht:

„Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.“¹⁵

Die Ballade hat für Goethe offenbar das Potential zur völligen poetischen Synthese. In ihr schließt sich noch einmal zusammen, was sich funktional im Prozeß der Gattungsentwicklung differenziert. So gesehen, verwundert es nicht, daß Goethe zur Beschreibung dieses Gattungsmodells eine Metapher aufnimmt, die in der ästhetischen Diskussion der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Karl Philipp Moritz, zentral gewesen ist: die des Kreises. Es geht darum, den Zusammenhang der sich im Prozeß der Differenzierung des Gattungssystems auseinander entwickelnden Gattungen herzustellen:

„Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen, daß man die drei Hauptelemente [d. h. die „drei echten Naturformen der Poesie“] in einem Kreis gegen einander über stellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder nach der anderen Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist.“¹⁶

¹³ Zitiert wird nach der Hamburger Ausgabe (= HA), hg. von Erich Trunz, München 1981, hier Bd. 2, S. 187.

¹⁴ HA, Bd. 2, S. 187.

¹⁵ HA, Bd. 2, S. 187 f.

¹⁶ HA, Bd. 2, S. 188.

So wird die Einheit in der Mannigfaltigkeit erfahrbar. Dies aber ist eine zentrale Vorstellung der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, z. B. bei Moritz und Kant. Einheit in der Mannigfaltigkeit herzustellen bedeutet, daß stets das Ganze im Besonderen wahrnehmbar ist. Hier wird deutlich, wie sich Goethe ein zentrales Theorem der Ästhetik des Idealismus so anverwandelt, daß es sich zu seinem Symbolbegriff hin öffnet. In jeder Erfahrung des besonderen, synthetisierenden Kunstwerks, wie es Goethe hier bestimmt, wird eine unhintergehbare, schlechthin gültige Sinnerfahrung des Ganzen möglich. Goethe führt mit seiner Bestimmung ein Verständnis des Kunstwerks als einer ästhetischen Theodizee fort, das für die Ästhetik der Moderne grundlegend ist.¹⁷

Ich übergehe bei diesen Überlegungen die für Goethe freilich außerordentlich wichtigen, von Herder herrührenden organologischen Vorstellungen. Sie spielen auch für die Balladendefinition eine große Rolle. Wichtiger ist mir jetzt, daß die Ballade eine solche synthetische Gattung sein soll. Damit ragt sie aus den anderen Gattungen heraus bzw. sie bildet sozusagen das lebendige Zentrum aller verschiedenen Gattungen.

III.

In unmittelbarer zeitlicher Nähe zu den *Noten und Abhandlungen* sind auch Goethes Erläuterungen zur Ballade entstanden. Sie enthalten Goethes berühmte Balladendefinition und wurden 1821 in *Über Kunst und Altertum*, Bd. 3 publiziert. Sie waren nicht als selbständige poetologische bzw. gattungstheoretische Äußerungen gedacht. Goethe verstand sie vielmehr als Kommentar zu seiner eigenen Ballade, die einfach nur den Titel *Ballade* trägt und im Oktober 1813 (Strophe 1-9) und Dezember 1816 (die beiden Schlußstrophen) entstanden ist. Goethe versteht sich mit seinen Erläuterungen als sein eigener Philologe. Diese 'Ballade' will offenbar zunächst nichts anderes sein als eine exemplarische Ballade, so wie Goethe zwei Erzähltexten einfach den Titel *Märchen* bzw. *Novelle* gegeben hat. Goethe, das folgt aus seinem Kommentar, mußte allerdings feststellen, daß sich diese exemplarische Ballade offenbar *nicht mehr von selbst* verstand:

„Zu solchen Betrachtungen gab mir die Ballade des vorigen Heftes Gelegenheit; sie ist zwar keineswegs mysterios, allein ich konnte doch beim Vortrag öfters bemerken, daß selbst geistreich-gewandte Personen nicht gleich zum erstenmal ganz zur Anschauung der dargestellten Handlung gelangten. Da ich nun aber nichts daran ändern kann, um ihr mehr Klarheit zu geben, so gedenk' ich hier durch prosaische Darstellung zu Hilfe zu kommen.“

Wer also poetisch so spricht, wie es diese 'Ballade' tut, wird unter den Bedingungen der anbrechenden Moderne nicht mehr unmittelbar verstanden. Goethes *Ballade* sei

¹⁷ Vgl. Verf., „Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee“. Demnächst in: Wolfgang Braungart/ Gotthard Fuchs/ Manfred Koch (Hg.): *Ästhetische und religiöse Erfahrung um die Jahrhundertwende 1: Um 1800*. Paderborn, 1997.

vorab ganz zitiert: [s. Anlage]¹⁸

Was ist nun die Besonderheit dieser exemplarischen 'Ballade', die in der neuen, modernen Zeit nicht mehr ohne philologische Hilfen, wie sie Goethe selbst gibt, zugänglich ist? Um diese Frage zu beantworten, will ich zunächst einige Anmerkungen zu dieser Ballade geben und dann zeigen, daß die allgemeine Balladendefinition Goethes generalisiert, was in dieser Ballade selbst angelegt ist.

Einerseits muß diese Ballade offensichtlich so sein, wie sie ist. Als *exemplarische* Ballade läßt sich an ihr nichts ändern. Deshalb heißt sie *Ballade*. Andererseits ist sie, wie gesagt, in diesem ihrem exemplarischen Charakter nicht mehr von sich aus, aus sich selbst heraus verständlich. Das heißt aber auch, daß in dieser Ballade überholte, vormoderne ästhetische Verfahren bewahrt werden, die nicht mehr unmittelbar zugänglich sind. Welches sind diese Verfahren?

Die Ballade erzählt sehr komprimiert und mit schroffen Übergängen und Sprüngen die Geschichte eines Grafen, der im Zuge politischer Umbrüche sein Schloß verlassen muß und allein sein Kind mitnehmen kann. Als fahrender Sänger schlägt er sich bettelnd durch, seine Tochter wächst zur schönen jungen Frau heran, der adelige Sänger gibt sie einem Ritter zur Frau.

Die Ballade setzt ein mit der Rückkehr des Grafen in sein angestammtes Schloß, in welchem jetzt der Ritter mit seiner Tochter und ihren Kindern lebt. Die Kinder, die Enkelkinder des Grafen, hören dem Großvater gebannt zu, bis ihr Vater nach Hause kommt. Er sieht sofort, daß der Sänger durch den Vortrag seine Kinder in den Bann schlägt. Er erfaßt mit intuitiver Sicherheit, daß dadurch eine Bedrohung für seinen Herrschaftsanspruch entsteht.

Was lockst Du die Kinder! du Bettler! du Tor!
Ergreift ihn, ihr eisernen Schergen!
Zum tiefsten Verließ den Verwegenen fort!¹⁹

Die Faszination, die vom Balladensänger ausgeht, der seine *eigene* Geschichte erzählt, ohne daß die Frau (seine Tochter) und die Kinder es ahnen, ist größer als die angemessene politische Macht des Schwiegersohns. Die Kinder „haben schon längst *einen Sänger* gehofft“.²⁰ Sie sagen dies ohne jede Begründung, als verstünde sich die erlösende Kraft der balladesken Poesie ganz von selbst. Die Ballade ist auch als eine Größenphantasie lesbar. Am Ende stellt sich nämlich der Dichter als Fürst und der Fürst als Dichter heraus. Das ist nicht nur die Utopie vom Dichter auf dem Fürstenthron, sondern die einer Allianz von Poesie und politischer Macht bis zur Ununterscheidbarkeit. Zudem konzipiert diese Ballade den Dichter als *Sänger*. Diese Konzeption fordert eine höhere Autorität für den Dichter ein als die des bloßen Dichters als Autor oder gar als Schriftsteller. Der Dichter als Sänger fordert durch die Präsenz seiner Stimme und seiner Person unmittelbare Geltung, nämlich in der

¹⁸ HA, Bd. 1, S. 290 ff.

¹⁹ HA, Bd. 1, S. 292.

²⁰ HA, Bd. 1, S. 290.

konkreten Situation gültig zu sprechen und so verstanden zu werden. Der Sänger braucht das lebendig „Ohr“.²¹ Der Dichter als Sänger ist mündlicher Dichter im *sozialen* Zusammenhang. Als solcher zieht er in den Bann; als solcher fordert er Aufmerksamkeit für sein Wort. Die Situation der Mündlichkeit fordert unmittelbares Verstehen. Der Zuhörer kann sich nicht absondern, oder er versteht einfach nicht. Das gehörte Wort ist gültiges Wort in der Situation; und es erhält Nachdruck durch die körperliche, physiognomische, gestische Präsenz des Sängers. Die Konzeption des Dichters als Sänger ist archaischer als die des Dichters als Autor und Schriftsteller. Der Dichter als Sänger ist auch prophetischer Kündler.²² Er ist zugleich „Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt“ und „in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht“, und „Mime“, der „die Begebenheit [...] als vollkommen gegenwärtig darstellt „und so „viel lebhaftere Wirkungen wagen kann“, wie man an den Reaktionen seiner Zuhörer sieht.“²³

Das *gelesene* Dichterwort macht dagegen den Leser frei, abzuschweifen, vor- und rückzublättern, sich über Passagen hinwegzumogeln, mit sich ein Selbstgespräch zu führen usw. Der sich durchsetzenden Literalität entspricht deshalb das für das spätere 18. Jahrhundert zentrale und bis heute gültige ästhetische Postulat der prinzipiellen Vieldeutigkeit und unendlichen Deutungsoffenheit des Kunstwerks. Vieldeutig ist das literarische Kunstwerk primär für einen *Leser*, nicht für den Hörer.²⁴

Goethes *Ballade* inszeniert nun die ästhetischen Möglichkeiten, von denen seine Balladendefinition spricht. Die Ballade ist dramatisch angelegt, sie verläuft fast vollständig in wörtlicher Rede, sie enthält einen Refrain („Die Kinder, sie hören es gerne“; nur zweimal wird variiert „Die Kinder, sie hören’s nicht gerne“). Die Ballade wird schließlich einem Spannungshöhepunkt entgegengeführt in den Strophen 7, 8 und 9; diese Spannung wird aber am Ende harmonisch aufgelöst. Schließlich bearbeitet die Ballade eine ganze Reihe überlieferter Motive, z. B. aus Boccaccios ‘Decamerone’ und aus einer englischen Ballade, die Percy aufgezeichnet hat. Goethe

²¹ Vgl. Goethes Ballade *Der Sänger* (spätestens 1783): „Was hör ich draußen vor dem Tor, / Was auf der Brücke schallen? / Laß den Gesang vor unserm Ohr / Im Saale widerhallen! HA, Bd. 1, S. 155 f.; meine Hervorhebung. Der Gesang verbindet Draußen und Drinnen, die Sphäre der „Ritter“, der „Pracht und Herrlichkeit“ (zweite und dritte Strophe) mit dem Volk. Er ist die „Brücke“. Und er ist zugleich der Ort der Freiheit und Selbstbehauptung („Ich singe, wie der Vogel singt“, fünfte Strophe) gegenüber denen, die den freien Sänger für seinen Gesang mit einer „goldenen Kette“ belohnen und so auch sich verpflichten und an sich binden wollen (dritte Strophe). Diesen Gedanken, daß in der situativen Mündlichkeit des Gesangs auch Freiheit und Macht des Sängers sich zeigen, nimmt Goethe in seinem Gedicht *Dank des Sängers* von 1816 noch einmal auf: „Doch singend wird der Freie frei / Und darf die Brüder loben. / Die Brust entlöse den Gesang! / Was außen eng, was außen bang, / Uns macht es nicht beklommen.“ (Zweite Strophe). – Goethe, *Gedenkausgabe der Werke*, Briefe und Gespräche. Hg. von Ernst Beutler, Zürich 1953, Bd. 1, S. 504.

²² S. dazu Heinz Schlaffer: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis*. Frankfurt a. M. 1990.

²³ Über epische und dramatische Dichtung. In: *Über Kunst und Altertum*, A 826. HA 12, S. 249 und 251. Der Text ist eine Gemeinschaftsproduktion Goethes mit Schiller im Balladenjahr 1797.

²⁴ Vgl. Christian Berthold: *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1993 (Communicatio, Bd. 3).

selbst plante, die Ballade zu einem Operntext auszuarbeiten. Er sah also auch ihr *dramatisches* Potential deutlich.²⁵

Darüber hinaus enthält die Ballade intertextuelle Anspielungen auf Goethes eigenes Werk, besonders auf den *Erkönig*, z. B. in der zweiten Strophe („Was birget er unter dem Mantel geschwind?“) oder in der dritten Strophe („Doch wächst in dem Arme *das liebliche Kind*“; vielleicht auch mit einer religiösen Nebenbedeutung?). Formal und inhaltlich liegt der Ballade ein zyklisches Kompositionsprinzip zugrunde. Die Ballade erzählt nämlich die Geschichte eines Auszugs und einer Rückkehr zum Ursprung. Am Ende schließt sich der Kreis; durch die Verkündung der „milden Gesetze“ kommt alles wieder ins rechte Lot. Der ursprüngliche Zustand ist auf einer höheren Ebene wieder in Kraft gesetzt. Zyklizität signalisieren auch die Refrainverse. So wie die Ballade als Gattung also alle drei poetischen Dichtungsarten in sich einschließt und zusammenführt, so schließt sich diese Ballade als Ganzes zum Kreis zusammen, durchaus der theoretischen Forderung Goethes ähnlich. Die ‘Ballade’ kehrt in ihrem Geschehen zum Alten zurück und stellt die Kontinuität zum Alten wieder her. Daß der zurückkehrende Vater den Kontinuitätsbruch androht und dadurch die Situation des balladesken Erzählens stört, das hören „die Kinder [...] nicht gerne“.

Besonders wichtig scheint mir, daß diese Ballade Formen der Mündlichkeit geradezu demonstriert. Deshalb hören gerade die Kinder diese sprunghafte, lebhaftige Geschichte „gerne“. Sie kennen dieses Erzählen noch, weil sie es selbst praktizieren.

Von der Mündlichkeit geprägt ist z. B. der vierte Vers in der ersten Strophe: „Die Mutter, sie betet“. Diese sogenannte Rechtserweiterung nennt das Nomen sofort, so daß der Hörer, der Situation der Mündlichkeit entsprechend, in seinem Verstehen überhaupt nicht gehemmt ist. Wie wichtig Goethe die Mündlichkeit der Ballade und damit die Situation der Geselligkeit ist, zeigt sich auch an seiner Bemerkung zum Refrain: „der Refrain, das Wiederkehren eben desselben Schlußklanges gibt dieser Dichtart den entschiedenen lyrischen Charakter.“ Beim Refrain geht es Goethe also weniger um semantische Wiederholung, denn um eindringliche Wiederholung eines hörbaren *Klanges*. Der Hörer muß nicht erst auf das Nomen warten, dem dann erst die entsprechende und präzisierende Erweiterung folgt. Die linguistische Verständlichkeitsforschung hat auf die große Bedeutung solcher Redeformen in der mündlichen Rede hingewiesen.²⁶

Diese Form der Rechtserweiterung findet sich in der Ballade ständig, z. B. auch in der zweiten Strophe: „Die Schätze, die hat er vergraben“; besonders ein-

²⁵ S. den Kommentar zur Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 290.

²⁶ Im Unterschied dazu kann die Linkserweiterung nach dem Artikel und vor dem das Verständnis tragenden Nomen einen ganzen langen Satz einschieben, z. B.: „Die am letzten Samstag, dem 20.04.1996, getroffene und anschließend unterzeichnete, für alle Betroffenen außerordentliche wichtige *Vereinbarung* ...“. Solche Sätze sind in der Situation der Mündlichkeit sehr schwer zu verstehen, weil sie gebannte Aufmerksamkeit bis zu einem Punkt fordern; es sind typische Lesesätze. – Hans Jürgen Heringer: *Lesen lehren lernen. Eine rezeptive Grammatik des Deutschen*. Tübingen 1988. Zur Linkserweiterung vgl. S. 193 ff., zur Rechtserweiterung S. 211 ff. – Für freundliche Hinweise danke ich Gerd Fritz, Gießen.

dringlich natürlich und unüberhörbar im Refrain: „Die Kinder, sie hören es gerne.“ Bis hin zum Schluß: „Die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut“. Der Publikumsbezug, der Goethe in dieser Ballade so offensichtlich wichtig ist, hat ihn auch sonst beschäftigt, z. B. in dem poetologisch bedeutenden ‘Vorspiel auf dem Theater’ und im ‘Prolog im Himmel’ seiner Faust-Tragödie.

Die *Ballade* ist insofern geradezu als Kommentar zur Entwicklung der Gattung und der Dichtkunst überhaupt im späten 18. Jahrhundert zu lesen. Sie inszeniert eine Form, die in der Zeit der Poesie als *Literatur* zunehmend dem Untergang anheim gegeben ist. So jedenfalls sehen es Herder und Goethe schon bei ihrem gemeinsamen Projekt des Lieder- und Balladensammelns, zu dem Herder 1766 aufgerufen hatte. *Darum* ist diese Ballade von sich aus auch nicht mehr einfach verständlich. Von dieser Urform der Poesie hat sich die Literatur wegentwickelt. Dies ist schon die Perspektive der Entdeckung der Volks- und Naturpoesie im Sturm und Drang. Es ist eine Perspektive, die dem Dichter im Prozeß der Modernisierung neue Funktionen zuweist. Er wird zum Archivar sich überlebender poetischer Formen. Was der Dichter an kulturellen Formen archiviert, wie Herder in seiner Sammlung von Volksliedern (1778/79), versteht sich nicht mehr von selbst. Es muß kommentiert, philologisch betreut werden. Die Zuwendung zu Natur- und Volkspoesie, die reflektierte Entwicklung der Ballade und die Entstehung der Philologie fallen zusammen.²⁷

IV.

Goethes Erläuterung *Ballade. Betrachtung und Auslegung* bündelt alle diese Aspekte.²⁸ Für Goethe ist die Gattung der Ballade selbst ein Archiv elementarer poetischer und damit auch elementarer menschlicher Äußerungsformen. Ein kurzer Blick auf die Definitionen Goethes soll dies zum Schluß zeigen. „Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnißvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise.“ So leitet Goethe seine Definition ein. Die Wirkung der Ballade ist Sache ihrer ästhetischen Gestalt und ihrer Realisierung. Wirken kann die Ballade nur im Vortrag („Vortragsweise“). Insofern ist die Ballade in einer Phase zunehmender Literalisierung und Literarisierung eine Kunstform, die vor diesen Prozeß zurückgehen soll. Nur in ihrer sozialen Realisierung wirkt sie. Diese soziale Realisierung ist, daran läßt Goethe aber keinen Zweifel, zugleich ästhetische Inszenierung. Auf die „Behandlung“ des Stoffes kommt es nämlich an. Nur deshalb wirkt die Ballade noch ‘mysterios’, also geheimnisvoll, anziehend, vielleicht auch unheimlich, ohne es im *Stofflichen* noch wirklich zu sein. Das Geheimnis des Stofflichen ist ‘aufgeklärt’. Auch das heißt hier ‘Modernisierung’. Weil die Ballade eine Gattung der Mündlichkeit ist, die im sozialen Kreis realisiert werden muß, braucht es auch die drei poetischen Hauptgattungen, um „an’s Tageslicht [zu] fördern“, womit der „Sänger“

²⁷ Vgl. Verf., „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“ (wie Anm. 9).

²⁸ HA, Bd. 1, S. 400 – 402. Alle Zitate aus dieser Erläuterung künftig ohne weiteren Nachweis.

‘schwanger’ geht („der Sänger nämlich hat seinen *prägnanten* Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegungen so tief im Sinne“). Der Balladendichter ist „Sänger“, der als solcher den *ganzen* Menschen erfassen kann: Er kann „die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen“. Neben der sentimentalischen Perspektive, die sich ja in der Diskussion um die Volks- und Naturpoesie in den späten 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts schon abgezeichnet hat, klingt hier das spätaufklärerische Pathos des ‘ganzen Menschen’ durch, dem sich auch das Menschenbild der Klassik verpflichtet weiß (Hölderlin, Schiller). Die Vereinigung der drei Hauptgattungen Lyrik, Epik und Dramatik in der Ballade wird also, wenngleich auf eine sehr verhaltene Weise, mit einem anthropologischen Konzept in Verbindung gebracht, das ebenfalls ein Einheitskonzept ist. Das macht meines Erachtens die eigentliche Bedeutung der Goetheschen Definition aus.

So wie schon Hamann und Herder die Poesie als Ursprache der Menschheit bestimmt haben, ist auch für Goethe die elementare Poesie der Ballade allen zugänglich: „Die Balladen aller Völker [sind] verständlich, weil die Geister in gewissen Zeitaltern entweder contemporan oder successiv bei gleichem Geschäft immer gleichartig verfahren.“ So mag die Ballade zwar eine Gattung sein, die „uns Deutschen“ besonders angemessen ist. Hier scheint noch die emphatische Bestimmung des Deutschen aus dem Sturm und Drang durch, aber auch der vor allem von Herder postulierte Gedanke kultureller Pluralität. Die Ballade ist dennoch eine poetische Elementargattung, die allen Völkern gemeinsam ist. Sie läßt Spielraum für nationale Individualität, ohne in nationale Beschränktheit zurückzufallen. Die Ballade ist Nationalliteratur und Weltliteratur zugleich.

Läßt man einmal die organologischen Vorstellungen in diesem Modell beiseite, wird vor diesem Hintergrund Goethes Bestimmung der Ballade als „Ur-Ei“ nachvollziehbarer. „Ur-Ei“ heißt soviel: Auch und besonders die Ballade ist eine Art poetischer Ursprache. Sie ist die synthetische Gattung schlechthin. Der poetische Differenzierungsprozeß wird hier exemplarisch hintergangen. An der Ballade läßt sich erfahren, was Poesie alles sein kann, ja sein soll. Solche elementare ‘Volkstümlichkeit’ wie sie Goethe in seiner eigenen *Ballade* realisiert hat, versteht sich jedoch nicht mehr von selbst. Sie muß kommentiert werden. Goethe kommt ihr „durch prosaische Darstellung zu Hülfe“. Nur dann kommt die ‘Ballade’ „ganz zur Anschauung“. Der Zuhörer muß zur elementaren Einfachheit der poetischen Formen erst wieder erzogen werden.

Ich schließe mit einer kurzen Anmerkung zu den drei von Goethe bestimmten poetischen „Grundarten“: der lyrischen, der epischen und der dramatischen, die in der Ballade „wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.“ Wirkliche Poesie, und um sie geht es, wie die Flug-Metapher zeigt,²⁹ die auf die Tätigkeit

²⁹ Vgl. die kurze mit Baudelaire und Mallarmé einsetzende Skizze bei Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909 – 1927*. Mit einem Exkurs über die Flugidee in der modernen Malerei und Architektur, Frankfurt a. M. 1980, Kap. VI, S. 339 ff.

der Einbildungskraft verweist, muß aus diesen poetischen Grundarten hervorgehen. Man hat immer wieder versucht, in der Gattungstheorie die drei poetischen Elementargattungen der Lyrik, des Epos und des Dramas anthropologisch zu begründen. Gegen die Skepsis, die gewiß angebracht ist, wenn anthropologische Begründungen unternommen werden, kann man daran erinnern, daß die philosophische Anthropologie und die Kulturanthropologie der letzten Jahrzehnte die Bedeutung des Dramatischen, des Narrativen und des Lyrischen - ich möchte eher sagen des Rhythmischen und Zyklischen - für unser Leben nachdrücklich betont haben. Soziale Prozesse sind oft *soziale Dramen*; man kann in ihnen das Muster des Dramas wiedererkennen. Darauf haben insbesondere Victor Turner und Erving Goffman hingewiesen.³⁰ Identität bildet sich wesentlich *narrativ* aus.³¹ Wir leben in Geschichten, sind in „Geschichten verstrickt“, rekonstruieren unsere eigene Lebensgeschichte narrativ in Geschichten.³² Narrativität ist eine basale menschliche Kategorie. Hans Blumenberg z. B. hat gezeigt, wie sich die Menschen ihre Geschichten in Mythen auslegen. Mythen sind erklärende Geschichten des Unerklärbaren. Geschichten erzeugen und gestalten Zusammenhang, wo anders keiner wäre. Geschichten sozialisieren. Jeder weiß, welche elementare Bedeutung das Fingieren für menschliches Leben hat.

Schließlich die letzte ‘Grundart’ der Lyrik: Ihre spezifischen ästhetischen Möglichkeiten wie Rhythmus, Metrum, Klang, wie Iteration und Variation sind längst als elementare Prinzipien menschlichen Lebens erkannt worden. Daß wir in Biorhythmen leben, daß wir über innere Uhren verfügen, die sich nicht beliebig verstellen lassen, ist schon fast ein Gemeinplatz. Soziales Leben vollzieht sich im Rhythmus von Arbeit und Freizeit, von Alltag und Festtag. Arbeitsprozesse gehen leichter von der Hand und werden effektiver, wenn sie rhythmisiert sind usw. In seiner berühmtesten Ballade, dem ‘Erlkönig’, wählt Goethe nur einmal gezielt einen tänzerischen Rhythmus (fünfte Strophe. „Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn / *Und wiegen und tanzen und singen dich ein.*“). Hier wird die Ballade, was sie von ihrer (umstrittenen) Etymologie her gewesen sein soll: ‘ballata’ (italien.), ‘balada’ (provençalisch), Tanzlied. Das ist ursprüngliche Mimesis: „Durch Tanz zur Darstellung bringen“.³³

Ich muß hier abbrechen: Goethe erinnert daran, daß es literarische Texte gibt, die in besonderer Weise mit menschlicher Praxis verbunden sind. Im Zeichen literaturanthropologischer Reflexion bildet die Ballade für Goethe die Form, in der die Synthesis der Gattungen möglich ist. Es ist also nicht einmal so sehr die Frage,

³⁰ Vgl. etwa: Victor Turner: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a. M./New York 1989; Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München ⁵1985.

³¹ Einer der letzten, spannenden Versuche: Norbert Meuter: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*. Stuttgart 1995.

³² Wilhelm Schapp: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding*. Mit einem Vorwort zur Neuauflage von Hermann Lübbe. Wiesbaden ²1976; ders.: *Philosophie der Geschichten*. Neuausg. hg. von Jan Schapp u. Peter Heiligenthal. Frankfurt a. M. ²1981.

³³ Horst Koller: *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern 1954, S. 119.

ob Goethes Balladen-Definition die tatsächliche Gattungsgeschichte richtig beschreiben hilft und zentrale Aspekte der Gattung festhält. Viel wichtiger scheint mir, daß er mit seiner Definition der Ballade an die elementaren Funktionen von Poesie erinnert. So soll Poesie sein! Er hebt dies hervor in einer Phase zunehmender Beschleunigung gesellschaftlicher Prozesse, eines unübersehbaren, tiefgreifenden kulturellen und sozialen Wandels, von der die Literatur der Zeit um 1800 vielfach spricht (Goethe selbst etwa in den *Wahlverwandtschaften* oder im *Faust*). Die späte Balladen-Definition schließt an Goethes frühe Bemühungen um die Ballade an und schließt sie ab. Von Goethes Balladen-Definition her läßt sich plausibler machen, warum die ganze Geschichte der Poetik seit Aristoteles im Grunde eine einzige Variation elementarer anthropologischer Kategorien ist.

Anlage

Ballade

„Herein, o du Guter! du Alter, herein!
Hier unten im Saale, da sind wir allein,
Wir wollen die Pforte verschließen.
Die Mutter, sie betet, der Vater im Hain
Ist gegangen, die Wölfe zu schießen.
O sing uns ein Märchen, o sing uns es oft,
Daß ich und der Bruder es lerne,
Wir haben schon längst einen Sänger gehofft,
Die Kinder, sie hören es gerne.“

„Im nächtlichen Schrecken, im feindlichen Graus
Verläßt er das hohe, das herrliche Haus.
Die Schätze, die hat er vergraben.
Der Graf nun so eilig zum Pfortchen hinaus,
Was mag der im Arme denn haben?
Was birget er unter dem Mantel geschwind?
Was trägt er so rasch in die Ferne?
Ein Töchterlein ist es, das schläft nun das Kind.“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

„Nun hellt sich der Morgen, die Welt ist so weit,
In Tälern und Wäldern die Wohnung bereit,
In Dörfern erquickt man den Sänger,
So schreitet und heischt er undenkliche Zeit,
Der Bart wächst ihm länger und länger;
Doch wächst in dem Arme das liebliche Kind,
Wie unter dem glücklichsten Sterne,
Geschützt in dem Mantel vor Regen und Wind.“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

„Und immer sind weiter die Jahre gerückt,
Der Mantel entfärbt sich, der Mantel zerstückt,
Er könnte sie länger nicht fassen.
Der Vater, er schaut sie, wie ist er beglückt!
Er kann sich vor Freude nicht lassen;

So schön und so edel erscheint sie zugleich,
Entsprossen aus tüchtigem Kerne,
Wie macht sie den Vater, den teuren, so reich!“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

„Da reitet ein fürstlicher Ritter heran,
Sie recket die Hand aus, der Gabe zu nahn,
Almosen will er nicht geben.
Er fasset das Händchen so kräftiglich an:
,Die will ich’, so ruft er, ,aufs Leben!’
,Erkennst du’, erwidert der Alte, ,den Schatz,
Erhebst du zur Fürstin sie gerne;
Sie sei dir verlobt auf grünendem Platz.’“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

„Sie segnet der Priester am heiligen Ort,
Mit Lust und mit Unlust nun ziehet sie fort,
Sie möchte vom Vater nicht scheiden.
Der Alte, er wandelt nun hier und bald dort,
Er träget in Freuden sein Leiden.
So hab` ich mir Jahre die Tochter gedacht,
Die Enkelein wohl in der Ferne;
Sie segn` ich bei Tage, sie segn` ich bei Nacht“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

Er segnet die Kinder; da poltert`s am Tor,
Der Vater, da ist er! Sie springen hervor,
Sie können den Alten nicht bergen –
„Was lockst du die Kinder! du Bettler! du Tor!
Ergreift ihn, ihr eisernen Schergen!
Zum tiefsten Verlies den Verwegenen fort!“
Die Mutter vernimmt`s in der Ferne,
Sie eilet, sie bittet mit schmeichelndem Wort –
Die Kinder, sie hören es gerne.

Die Schergen, sie lassen den Würdigen stehn,
Und Mutter und Kinder, sie bitten so schön;
Der fürstliche Stolze verbeißet
Die grimmige Wut, ihn entrüstet das Flehn,
Bis endlich sein Schweigen zerreiet:
„Die niedrige Brut! du vom Bettlergeschlecht!
Verfinsterung fürstlicher Sterne!
Ihr bringt mir Verderben! Geschieht mir doch recht...“ –
Die Kinder, sie hören`s nicht gerne.

Noch stehet der Alte mit herrlichem Blick,
Die eisernen Schergen, sie treten zurück,
Es wächst nur das Toben und Wüten:
„Schon lange verflucht` ich mein eh`liches Glück,
Das sind nun die Früchte der Blüten!
Man leugnete stets, und man leugnet mit Recht,
Daß je sich der Adel erlerne,
Die Bettlerin zeugte mir Bettlergeschlecht.“ –
Die Kinder, sie hören`s nicht gerne.

„Und wenn euch der Gatte, der Vater verstößt,
Die heiligsten Bande verwegentlich löst,
So kommt zu dem Vater, dem Ahnen!
Der Bettler vermag, so ergraut und entblößt,
Euch herrliche Wege zu bahnen.
Die Burg, die ist meine! Du hast sie geraubt,
Mich trieb dein Geschlecht in die Ferne;
Wohl bin ich mit köstlichen Siegeln beglaubt!“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.

„Rechtmäßiger König, er kehret zurück,
Den Treuen verleiht er entwendetes Glück,
Ich löse die Siegel der Schätze.“
So ruft der Alte mit freundlichem Blick:
„Euch künd' ich die milden Gesetze.
Erhole dich, Sohn! Es entwickelt sich gut,
Heut einen sich selige Sterne,
Die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut.“ –
Die Kinder, sie hören es gerne.