



WOLFGANG BRAUNGART

„Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens.“

**Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur,
Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade,
besonders bei Herder und Goethe.**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des deutschen Volksliedarchivs, hg. von Otto Holzapfel und Hartmut Braun – Jürgen Dittmar, Jahrgang 41 (1996), S. 11–32.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/braungart_volksballade.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: „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens.“ Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur, Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade, besonders bei Herder und Goethe.

(18.07.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/braungart_volksballade.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

WOLFGANG BRAUNGART

„Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens.“

**Über Kitsch und Trivialität, populäre Kultur und Elitekultur,
Mündlichkeit und Schriftlichkeit der Volksballade,
besonders bei Herder und Goethe.***

I. Zur Problematik des Kitsch-Begriffes

Die Titelformulierung schließt eine doppelte Schwierigkeit ein. Es fragt sich nämlich, ob ‚Kitsch‘ und ‚Trivialität‘ überhaupt analytisch taugliche Kategorien sind. Auch wenn man dies grundsätzlich bejaht, bleibt immer noch zu klären, inwiefern sie für die Beschreibung ästhetisch-semantischer Strukturen der Volkspoesie und insbesondere für Volkslied und Volksballade brauchbar sein könnten, also für Gattungen, denen man gemeinhin doch eher Einfachheit, Mündlichkeit und volksläufige Authentizität zuzuschreiben pflegt.

Grundsätzlich aber sind ‚Kitsch‘ und ‚Trivialität‘ ästhetisch-hermeneutische Kategorien wie andere auch (das Groteske, das Komische) und als solche nicht von vornherein weniger legitim. In diesen Kategorien verbinden sich ästhetische und funktionale Merkmale. Das macht sie schwierig, aber nicht unbedingt untauglich. ‚Spannend‘ und ‚unterhaltend‘ bezeichnen ebenfalls ästhetische Strukturen im Hinblick auf die Funktionen, die sie beim Rezipienten übernehmen. Worin liegt aber der Unterschied zu Kitsch und Trivialität? Beide sind bis heute Begriffe in ästhetisch distanzierender Absicht im Rahmen eines dichotomischen Wertungssystems: Kitsch gilt als Gegenbegriff zu Kunst.¹ Kitsch ist nicht Kunst. Was kitschig und trivial ist, gilt als eindeutig und affirmativ. Dem ästhetischen Paradigma der Moderne zufolge, das sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts herausgebildet und das Ästhetische emphatisiert hat, soll Kunst dagegen vieldeutig, subversiv und herausfordernd sein. Fraglich ist, ob dieses Paradigma für den tatsächlichen Umgang mit Kunst und Literatur überhaupt zutrifft.² Zudem kann sich auch aus diesen wertenden Aspekten noch kein grundsätzlicher Einwand gegen die Kategorien ‚Kitsch‘ und ‚Trivialität‘ ableiten lassen, weil alle hermeneutischen Akte immer auch – implizit oder explizit – wertende Akte sind.

* Umgearbeiteter Text meines Gießener Habilitationsvortrags vom Februar 1993. Für Anregungen und Kritik danke ich vor allem Otto Holzapfel, auf dessen Initiative der Aufsatz zurückgeht, Gerhard Kurz und Manfred Koch.

¹ Noch durchzuhören im jüngsten ‚Lexikon der Ästhetik‘, hg. von Wolfhart Henckmann u. Konrad Lotter, München 1992, Art. ‚Kitsch‘, S. 117 ff.: „Kitsch [...] ist der Sammelbegriff für ästhetisch minderwertige Produkte des Designs, des Kunsthandwerks und der Kunst.“

² Vgl. zu dieser literaturtheoretischen Problematik ausführlich Verf., *Ritual und Literatur*, Tübingen 1996.

In der Geste kritischer Distanzierung sind kitschige und triviale ästhetische Phänomene ein Problem nur für die Kenner, nicht der Kitsch-Rezipienten, die sich nehmen, was sie brauchen, gleichviel: ob Kitsch oder Kunst. Kitsch ist ein werk- und rezeptionsästhetisches Problem. Auch das, was in einem gesellschaftlichen Wertungssystem als Kunst definiert wird, kann ‚kitschig‘ und ‚trivial‘ rezipiert werden. Das Kunstwerk ist dagegen nicht prinzipiell gefeit, weil es auch Ordnungs- und Kohärenzbedürfnisse befriedigt und weil jede Rezeption ein Eintreten in die symbolische Bedeutungsordnung des Kunstwerks ist. Kellers Erzählung ‚Romeo und Julia auf dem Dorfe‘ wird darum nicht verfehlt, wenn bei ihrer Lektüre die Tränen fließen.³

Kitsch ist Teil der ästhetischen Inszenierung der Lebenswelt. In tendenziell verunsichernden Schwellen- und Übergangssituationen⁴ ist die Bereitschaft zum Kitsch besonders groß (Geburt, Geburtstag, Hochzeit, Tod).⁵ Kitsch dient auch der Bewältigung solcher Übergangssituationen in Übergangsriten.⁶ ‚Kitsch‘ und ‚Trivialität‘ hängen eng mit anthropologischen Aspekten des Ästhetischen zusammen. Eine – durchaus mit Recht – ästhetisch und ideologisch kritische Qualifizierung des Kitsches einerseits und mögliche soziale Funktionen andererseits muß man auseinanderhalten.

Semiotisch ist noch immer nicht hinreichend bestimmt, was sich als ‚Kitsch‘ beschreiben lassen soll. Als Merkmale werden in der Regel die völlige Anpassung an den kleinbürgerlichen Publikumsgeschmack geltend gemacht, die bruchlose Realisierung ästhetisch-kultureller Schemata (‚rote Rosen‘, ‚strömender Regen‘) und die entsprechend leichte Eingängigkeit, Unechtheit, fehlende Originalität und Authentizität, das Sentimentale, Süßliche und Aufgesetzte, die synästhetische Kumulation der ästhetischen Mittel; beim sog. ‚sauren‘, herben Kitsch die drastischen Effekte. Leichter als beim literarischen Text ist der Begriff ‚Kitsch‘ in der gegenständlichen ästhetischen Kultur zur Hand, weil hier die Evidenz des Anschaulichen größer ist.⁷ Der Kitsch sucht die affektive Wirkung und Überzeugung um jeden Preis; er ist darum rhetorisch.⁸

³ Vgl. grundsätzlich dazu ebd.

⁴ Bisläng in der Diskussion nicht fortgeführte Hinweise, die in eine ähnliche Richtung gehen, gibt schon Ludwig Giesz, Phänomenologie des Kitsches. Hier zit. nach: Jochen Schuhe-Sasse (Hg.), Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation, Tübingen 1979, S. 27–48, hier S. 30: Die „Hauptleistungen des Kitsches [bestehen] in der Entdämonisierung des Lebens [...], und zwar ausgerechnet da, wo jeglicher Augenschein dagegenspricht: Tod, Sexus, Krieg, Schuld, Not, Geburt, Gott, usw.“; Kitsch idyllisierere „Grenzsituationen“.

⁵ Aus der jüngsten Literatur, materialreich: Ulrike Lange, Glauben Daheim. Zeugnisse evangelischer Frömmigkeit. – Zur Erinnerung. Zimmerdenkmale im Lebenslauf. Unter Mitarbeit von Holger Heine u.a., Kassel 1994 (Ausstellungskatalog).

⁶ Vgl. Arnold van Gennep, Übergangsriten (Les rites de passage), Frankfurt/M., New York, Paris 1986.

⁷ Etwa im Polit-Kitsch; vgl. z.B. zum Bismarck-Kult: Konrad Breitenborn, Bismarck. Kult und Kitsch um den Reichsgründer, Leipzig 1990; zum Nazi-Kitsch: Rolf Steinberg (Hg.), Nazi-Kitsch, Darmstadt 1975.

⁸ Gert Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage, Frankfurt a.M. 1973 (es 622).

Über Kitsch ist in den 50er und 60er Jahren viel diskutiert worden. Das hängt mit der Reflexion der Rolle, die Kunst und Literatur im Nationalsozialismus gespielt haben, und mit der Rückbesinnung auf eine ‚eigentliche‘, nicht funktionalisierbare und politisch nicht korrumpierbare Kunst zusammen. Hermann Broch hat kulturkritisch den Kitsch zum „Bösen im Wertsystem der Kunst“ erklärt, und zwar mit der interessanten Tendenz, daß Kitsch eine Folge der modernen Überlastung der Kunst sei.⁹ Kitsch habe den „Jahrmarkt der Werte“ zur Voraussetzung. Das Problem des Kitsches entstehe mit der Romantik und dem Anspruch, „Schönheit schlechthin“ darstellen zu wollen.¹⁰ Broch, der damit in einer schon im 19. Jahrhundert einsetzenden Tradition kulturkritischer Romantikkritik steht, tut der Romantik zwar Unrecht. Wichtiger aber ist hier, daß für Broch Kitsch ein Phänomen der bürgerlichen Epoche und ein Begleitphänomen zur modernen Kunst wird.

Ludwig Giesz hat die Ansätze Brochs in einer Phänomenologie des *Kitscherlebnisses* fortgeführt, die er in konsequenter Opposition zum *Kunsterlebnis* entwickelt. Kitsch ist für ihn ein Phänomen der Massenkultur und für die Masse, darum auch ein Phänomen der Moderne. Kitsch sei das Eingängige und Anschmiegsame. „Kitsch und Massenpsyche haben dieselbe Struktur.“¹¹ Kitsch sei ‚penetrant und klebrig‘;¹² Kitsch erzeuge eine „wohltuende, homogene Stimmung“,¹³ ‚homogenisiere‘ „verschiedene Erlebnissphären“; Kitsch habe eine „starke Gefühlsaura“.¹⁴ Der „Kitsch-Mensch“, den schon Broch postulierte, neige zur „Einführung“.¹⁵ Einwenden kann man dagegen, daß die empfindsame Ästhetik seit der Wende zum emotiven Paradigma im 18. Jahrhundert diese Haltung geradezu gefordert hat.¹⁶ Für Lessings Poetik ist gerade die mitleidende Einfühlung, die sich nicht mehr rational vermittelt, der Weg zur dauerhaften moralischen Besserung: „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegtste.“¹⁷ Sein Trauerspiel ‚Miß Sara Sampson‘ griff den Zuschauern so sehr ans Herz, daß darüber wahre Tränenströme vergossen worden sein sollen. Es enthält auch Elemente der Moritat.¹⁸ Das Familienrührstück des 18. Jahrhunderts forciert diese Elemente im Anschluß an das bürgerliche Trauerspiel.

⁹ Hermann Broch, Das Böse im Wertsystem der Kunst. In: Ders., Dichten und Erkennen. Essays, Bd. I, Zürich 1955, S. 311–350.

¹⁰ Hermann Broch, Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. In: Ders., Dichten und Erkennen (Anm. 9), S. 295–309, hier S. 303, S. 302.

¹¹ Giesz, Phänomenologie des Kitsches (Anm. 4), S. 38.

¹² Ebd., S. 31.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 39.

¹⁵ Ebd., S. 31.

¹⁶ Grundlegend dazu: Gerhard Sauder, Empfindsamkeit. Bd. I Voraussetzungen und Elemente, Stuttgart 1974; Bd. III Quellen und Dokumente, Stuttgart 1980.

¹⁷ Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Hg. u. erläutert von Robert Petsch, Darmstadt 1967 (Repr. der Ausg. Leipzig 1910), S. 54 (Brief Lessings an Nicolai, Nov. 1756).

¹⁸ Etwa in Saras Traum, in dem sie imaginiert, von ihrer Rivalin mit dem Dolch ermordet zu werden (I, 7), im tatsächlichen Angriff Marwoods auf Sara (IV, 8) und schließlich in Marwoods Giftmord an Sara: Alle diese Szenen sind fast jahrmakthhaft theatralische Inszenierungen.

Im Zuge der Öffnung und soziologischen Fundierung des Literaturbegriffs ist das Problem des Kitsches in den 60er und 70er Jahren weniger moralisierend und abwertend und stärker historisch im Zusammenhang mit der seit dem 18. Jahrhundert entstehenden Trivialliteratur¹⁹ und als Problem literarischer Wertung diskutiert worden.²⁰ Trivialliteratur wird dabei als Unterströmung zur Hochliteratur verstanden. Zentrale Kriterien bleiben freilich auch hier ihre ästhetische Eingängigkeit, massenhafte Verbreitung in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und affirmative Ideologie. Mit dieser Zuordnung ist das Problem also nur verlagert: Denn was ist das Triviale an Trivialliteratur?

Die umstrittene Etymologie des Wortes ‚Kitsch‘, für das die englische und die französische Sprache interessanterweise kein wirkliches Äquivalent haben und das sie deshalb als Lehnwort übernehmen, ist aufschlußreich. Der fünfte Band des Grimmschen Wörterbuchs (1873) verzeichnet das Wort noch nicht. Es entsteht in München im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und wird zuerst auf Bilder angewandt. Daraus spricht eben die augenscheinliche, ästhetische Evidenz. Kluge zitiert als einen der ersten Belege aus Daniel Sanders Wörterbuch der Deutschen Sprache, wo es im Ergänzungsband 1885 schon kritisch-wertend heißt: „Die kleinen Genrebilder werden mit fabrikmäßiger Oberflächlichkeit hergestellt, werden gekuscht.“²¹ Das mundartliche Verb ‚kitschen‘ meint ‚streichen, schmieren, zusammenscharren‘. Dieser frühe Beleg deutet also auf einen Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Begriffs und der industriellen Produktion ästhetischer Objekte hin. Tatsächlich entsteht im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung der Drucktechnik und entsprechender Bildruckverfahren die Möglichkeit zur massenhaften und technisch versierten Produktion populärer (Text- und Bild-) Drucke, die heute noch als Inbegriff des Kitsches gelten.²²

Dieser Aspekt der technisch versierten, massenhaften industriellen Produktion, die auf Serialität und Reproduktion angelegt ist, spielt für die Semantik des Kitsch-Begriffes bis heute eine zentrale Rolle. Kitsch ist ein Phänomen vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts, also der Industrialisierungsepoche, der immer rascheren gesellschaftlichen Modernisierung, der immer stärkeren Beschleunigung der Zeit. Das prädestiniert für neue Übergangsriten. Man verwendet den Kitsch-Begriff kaum für ästhetische Objekte vor etwa 1750-1800, also vor dem Beginn der ästhetischen

¹⁹ Zuletzt im Überblick: Peter Nusser, *Trivialliteratur*, Stuttgart 1991 (SM 262).

²⁰ Neben den Hinweisen bei Nusser, ebd., noch immer wichtig: Jochen Schulte-Sasse, *Literarische Wertung*, Stuttgart 1976 (SM 98). Als letzten Überblick über den Diskussionsstand: Thomas Anz, Art. ‚Literarische Wertung‘, in: Walther Killy (Hg.), *Literatur-Lexikon*, Bd. 14, hg. von Volker Meid, Gütersloh/München 1993, S. 21–26.

²¹ Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin – New York 1975, S. 372. Sanders Beleg stammt von O. v. Leixner, 1877.

²² Materialreich für Kitsch in der Literatur und bildenden Kunst des 19. und 20. Jh.s, jedoch ohne wissenschaftlichen Anspruch: Günther Cwojdrak (Hg.), *Die Kitschpostille*, Berlin 1983; Gert Richter (Hg.), *Erbauliches, belehrendes wie auch vergnügliches Kitsch-Lexicon von A–Z*, Gütersloh 1985. Grundlegend ist noch immer Walther Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen 1962 (u.ö.).

Moderne in der Frühromantik. Der Kitsch-Begriff setzt die Dichotomisierung in hohe und niedere Kunst im 18. Jahrhundert und die Emphasisierung der Kunst zur ‚wahren‘ und autonomen voraus.²³ Diese Dichotomisierung hängt auch zusammen mit der Differenzierung zwischen Kunst und Handwerk, mit der Differenzierung der Künste selbst (Lessing, Laokoon!) und mit der Herausbildung der Genieästhetik. Der Kitsch-Begriff wird nämlich nicht für ästhetische Objekte in Anspruch genommen, denen man Individualität, Originalität und Authentizität unterstellt. Eine zum Muttertag gekritzelte Kinderzeichnung würde man kaum als kitschig bezeichnen, auch wenn der ganze Kontext kitschig ist. Genauso wenig gilt die mit bescheidenen ästhetischen Mitteln gemalte Motivtafel als kitschig. Das technisch Unfertige und Grobe schützt geradezu vor dem Vorwurf des Kitsches. Es dient bisweilen sogar zur Intensivierung des Ausdrucks, auch in der ‚hohen‘ Kunst, z.B. im Expressionismus oder in der Malerei der Neuen Wilden. Erst da, wo das Naive professionell inszeniert, reproduziert und verwaltet wird, erhebt man den Vorwurf des Kitsches. Erst dann scheint er als heuristische Kategorie sinnvoll.

In der Geschichte der Literatur ist eine Schaltstelle dafür die Konstituierung der Volkspoesie durch Herder und Goethe in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diese programmatische Neuorientierung der Literatur in der sog. ‚Sattelzeit‘ (Koselleck) der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berührt sich mit der Frage, ob, wie und wann sich Elite-Kultur und Volks- bzw. neutraler: populäre Kultur²⁴ differenzieren, insofern sich entsprechende Wahrnehmungsmuster herausbilden. Sie berührt sich auch mit dem komplizierten Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Zuge der allmählichen Durchsetzung des Buchdrucks. Und sie berührt sich schließlich mit der Frage nach der Entstehung moderner Unterhaltungskultur. Um diese Aspekte soll es im folgenden gehen.

II. Die Konstituierung der Volkspoesie als kulturelle Differenzierung

Die Zuwendung zur Volkspoesie ist für die ästhetische Diskussion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zentral.²⁵ Die Begriffe Volkspoesie und Volkslied wurden um 1770 von Herder geprägt in Anlehnung an Montaignes Formulierung von der ‚poesie populaire‘, die ganz „natürlich“ und „naiv“ sei.²⁶ Schon für Montaigne ist diese Poe-

²³ Vgl. Christa Bürger, Peter Bürger, Jochen Schulte Sasse (Hg.), Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur, Frankfurt a. M. 1982 (es 1089). Damit ist natürlich nicht gesagt, daß es vor dem 18. Jahrhundert kein Bewußtsein unterschiedlicher ästhetischer Niveaus gegeben habe. Dieses Bewußtsein war aber nicht verbunden mit einer konsequenten ästhetischen Dichotomisierung.

²⁴ Gegenüber dem Begriff der Volkskultur ziehe auch ich den der populären Kultur vor, weil er rezeptionsgeschichtlich neutraler ist und weil das Attribut ‚populär‘ schon zu Herders Zeit – u. a. von Bürger – im poetologischen Zusammenhang verwendet wurde.

²⁵ Vgl. als Überblick und für das Folgende Gerhard Kurz, ‚Volkspoesie‘-Programme. In: Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von Horst Albert Glaser. Bd. 4: Zwischen Absolutismus und Aufklärung: Rationalismus, Empfindsamkeit, Sturm und Drang 1740–1786, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 254–260.

²⁶ „La poesie populaire et purement naturelle a des naifvetez et graces“; Essais, 1580, von Herder programmatisch seiner Sammlung von 1778/79 vorangestellt. – Johann Gottfried Herder

sie in oralen und ungelehrten Kulturen zu finden, z.B. in den Liedern der Gaskognischen Bauern. Zu dieser Volkspoesie zählte Herder auch die Volkslieder und Volksballaden. Herders Volkspoesie- und Volksliedbegriff wirkt, in der Bedeutung national verengt, über Arnim und Brentano bis heute nach. Arnim und Brentano, die in ihre Sammlung ‚Des Knaben Wunderhorn‘ (1806-08) viele Texte Herders aufgenommen haben, haben damit zugleich den einheitlichen, modellbildenden Wunderhorn-Ton geschaffen, ähnlich wie die Brüder Grimm die hochartifizielle Einfachheit der Märchen. Seit längerem stimmt die Forschung darin überein, daß Herder nicht nur den Gattungsbegriff geprägt, sondern die Gattung des Volksliedes erst eigentlich konstituiert habe.²⁷ Herders Volksliedsammlung ist im Zusammenhang mit der programmatischen, anticlassizistischen und aufklärerischen Öffnung der Literatur im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Opposition von Kunstpoesie und Naturpoesie zu sehen. Seine Zuwendung zu Volkslied und Volksballade gehört zur modernen Inszenierung des naiven Tones, wie sie sich im 18. und 19. Jahrhundert vielfach äußert, gerade auch im ‚Wunderhorn‘ und vielleicht heute noch im künstlerischen Interesse am Kitsch.²⁸ Darum ist das Volkspoesieprogramm mit seinem Interesse an Volkslied und Volksballade auch Teil der Geschichte der modernen ‚hohen‘ Literatur. Herders Volkspoesie ist nicht weniger inszeniert als die Kunstpoesie, gegen die er sie postuliert. Darin berühren sich die Volksballade und die mit Gleim einsetzende Geschichte der Kunstballade: so sehr, daß Kunstballaden wie Bürgers ‚Leonore‘ in Jahrmarktsdrucken des 19. Jahrhunderts wieder zu Volksballaden als Jahrmarktsmoritäten werden konnten.²⁹ Herder versteht unter Volkspoesie kulturkritisch Naturpoesie. Volkspoesie ist für ihn keine Gattung. Aber schon bei Herder ist Volkspoesie nicht authentische Aufzeichnung, sondern intensiv bearbeitete und mit Kunstverstand arrangierte Anthologie.³⁰ Herder versprach sich von der Zuwendung zur Volkspoesie eine Verjüngung und Neubelebung der Literatur überhaupt.

„Stimmen der Völker in Liedern“. Volkslieder. Zwei Teile. 1778/79. Hg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1975 (ÜB 1371), hier S. 5 u. 403.

²⁷ Ernst Klüsen, *Volkslied. Fund und Erfindung*, Köln 1969; Hermann Bausinger, *Formen der ‚Volkspoesie‘*, Berlin 1968 (Grundlagen der Germanistik), S. 9 ff.

²⁸ Mit vielen Bildbeispielen: Gregory Füller, *Kitsch-Art. Wie Kitsch zur Kunst wird*, Köln 1992 (dumont 287).

²⁹ Darum halte ich Hartmut Laufhüttes Versuch, die Eigenständigkeit der Kunstballade zu betonen, für schwierig. Seine zentrale These, der man nur zustimmen kann, ist, daß Unmittelbarkeit und Volkstümlichkeit in der Kunstballade des 18. Jahrhunderts Ergebnis ästhetischer Reflexion und Distanz seien. Aber das unterscheidet die Kunstballade nicht von der Inszenierung der ‚naiven‘ Volksballade durch die kulturelle Elite um 1770/80. Hartmut Laufhütte, *Volkslied und Ballade*. In: *Goethe Jb.* 108, 1991, S. 85–100. Vgl. auch ders., *Die deutsche Kunstballade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte*, Heidelberg 1979, und die von Laufhütte hg. Anthologie ‚*Deutsche Balladen*‘, Stuttgart 1991 (ÜB 8501), die die Volksballaden systematisch ausschließt. Zur Diskussion um die Ballade in der zweiten Hälfte des 18. Jh.s vgl. den hervorragenden Überblick Adalbert Elschenbroichs, *Anfänge einer Theorie der Ballade im Sturm und Drang*. In: *Jb. des Freien deutschen Hochstifts* 1982, S. 1–56.

³⁰ Zur Anthologie allgem. und auch im 19. Jahrhundert vgl. Joachim Bark / Dietger Pforte (Hg.), *Die deutschsprachige Anthologie*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1969/1970. Außerdem: Werner Welzig, *Der Typus der deutschen Balladenanthologie*, Wien 1977 (Österreich. Akademie der Wissenschaften. Philosoph.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, Bd. 313).

Dabei sieht er, daß die Einheit der Kultur nicht – nicht mehr und noch nicht wieder – gegeben ist:³¹

„Doch bleibts immer und ewig, daß wenn wir kein Volk haben, wir kein Publikum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunst haben, die unser sei, die in uns lebe und wirke. Da schreiben wir nun ewig für Stubengelehrte und eckle Rezensenten, aus deren Munde und Magen wirs denn zurück empfangen, machen Romanzen, Oden, Heldengedichte, Kirchen- und *Küchenlieder*, wie sie niemand versteht, niemand will, niemand fühlet. Unsre klassische Literatur ist Paradiesvogel, so bunt, so artig, ganz Flug, ganz Höhe und - ohne Fuß auf die deutsche Erde.“³²

Für Herder ist die Poesie seiner Zeit nur eine Poesie von Gelehrten für Gelehrte: „todte Lettern.“³³ Seine Formulierung von den „Kirchen- und Küchenliedern“ verrät aber schon den differenzierenden und distanzierenden Blick auf die Volksliteratur selbst. Der ästhetisch und kulturpolitisch öffnende Begriff der Volkspoesie wird sogleich durch das Hochkulturschema kontrolliert. Um die abgehobene und nicht mehr innovative Kunstpoesie, die sich selbst genug ist, zu kritisieren, bezeichnet er sie als ‚Küchenlied‘. (Das ist, wenn auch als Begriff für ein bestimmtes Segment der populären Literatur noch nicht eingeführt, gewiß abwertend gemeint, denkt man an die seit dem 16. Jh. gebrauchte Wendung vom ‚Küchenlatein‘.) Die hier anklingende Entgegensetzung von Volkspoesie und Kunstpoesie ist nicht nur grundsätzlich problematisch, denn alle Poesie ist gemacht und also künstlich; sie ist es auch insofern, als Herders Volkslieder-Sammlung selbst Ergebnis künstlerischer und gelehrter, philologischer Arbeit war, was sich in Quellennachweisen und editorischen Kommentaren niederschlug.³⁴ Man muß, so Herder, die Volkspoesie ‚etwas einlenken‘.³⁵ Der gelehrte Habitus bleibt also auch bei Herder und wird in der Philologie des 19. Jahrhunderts dann kultiviert. Die Kommentare kontrollieren, was dem Volk im Buch wieder zurückgegeben wird.

Der relativ offene Begriff der Volkspoesie schließt bei Herder die emphatischen Bedeutungen ein, die bei ihm auch der Begriff des Volkes hat. Volk ist sowohl

³¹ Das ist jedoch nicht erst ein Problem des späten 18. Jahrhunderts. Seit dem Späthumanismus hat sich eine gelehrte, ‚hohe‘ Kultur ausgebildet, in der es, anders als in der städtisch-bürgerlichen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts, kaum mehr Berührungen mit der populären Kultur gibt.

³² Johann Gottfried Herder, Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst, nebst verschiednem, das daraus folget. In: Herders Sämtliche Werke [SW]. Hg. von Bernhard Suphan, IX, Berlin 1893, S. 529f.; meine Hervorheb. Vgl. zu dieser Passage auch Manfred Windfuhr, Herders Konzept von Volksliteratur. Ein Beitrag zur literarischen Mentalitätsforschung. In: Jb. Deutsch als Fremdsprache, 6, 1980, S. 32–49, hier S. 43.

³³ Johann Gottfried Herder, Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker. In: Herder - Goethe - Frisi - Moser, Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Hg. von Hans Dietrich Irscher, Stuttgart 1968 (ÜB 7497/98), S. 13. Vgl. auch Andreas Foltermann, Artikel ‚Herder, Johann Gottfried‘. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 6, Berlin – New York 1990, Sp. 834.

³⁴ Das wird an der Überarbeitung der Volkslieder für die Ausgabe von 1778/79 deutlich, mit der Herder auf die Kritik an der ersten Teilpublikation 1773/74 reagierte.

³⁵ Herder, Oßian (Anm. 33), S. 45.

eine Kategorie, die auf den Ursprung der Poesie verweist, als auch ein Ziel: das, was erst noch entstehen soll.³⁶ Volkspoesie meint echte, authentische, einfache, darum in ihrem Sprachgestus, nicht unbedingt in historischer Hinsicht „alte“, unmittelbar wirkende und lebendige Poesie. Sie soll von der lebendigen Individualität, dem Geist eines Volkes geprägt sein; und sie erzieht auch zum idealen Volk. Darin berührt sich der standesübergreifende, idealisierende, auch utopische Begriff des Volkes mit dem der Nation.³⁷ Das Volkspoesie-Programm hat am Übergang zur modernen Gesellschaft zudem eine gesellschaftskritische Bedeutung. Es konnotiert kritisch soziale Entfremdungserfahrungen, Arbeitsteilung, einsetzende Industrialisierung und ein schwierig gewordenes Verhältnis zur Natur. Das wird ein wichtiges Thema in der Aufklärungskritik der Spätaufklärung und Frühromantik sein.

Dennoch stammen die Volkslieder für Herder nicht notwendig aus dem Volk. Volk ist auch nicht ‚Pöbel‘:

„Zum Volksänger gehört nicht“, so Herder, der doch auf Distanz bedacht ist, in der Vorrede zur Ausgabe von 1777/78, „daß er aus dem Pöbel seyn muß, oder für den Pöbel singt: so wenig es die edelste Dichtkunst beschimpft, daß sie im Munde des Volks tönet. Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.“³⁸

Einerseits soll die Volkspoesie also die Stände übergreifen – die ständischen Schranken sind eines der zentralen Probleme der Kunstballade –, andererseits gehört sie doch zur höheren, bewahrenswerten Kultur. Diese Bedeutung haftet dem Kulturbegriff bis heute an.³⁹

Im Sommer des Jahres 1771 folgte der junge Goethe dem Aufruf Herders, „alte Nationallieder“ bei den „eigenen ehrlichen Landsleuten“ zu sammeln.⁴⁰ Zu den Liedern, die er schließlich an Herder im September eben dieses Jahres schickt, erläutert er:

³⁶ Zur Einordnung und Interpretation der Volksliedersammlung Herders in diesem Sinne vgl. den differenzierten Kommentar Ulrich Gaiers, in: Johann Gottfried Herder, Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen (Herder, Werke in zehn Bänden, Bd. 3), Frankfurt a. M. 1990 (Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 60), S. 865 ff.

³⁷ Vgl. den Artikel ‚Volk, Nation‘. In: Otto Brunner, Werner Conze, Reinhart Koselleck (Hg.), Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 7, bes. S. 281 ff.

³⁸ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 175.

³⁹ Dazu Hermann Bausinger, Zur Problematik des Kulturbegriffs. In: Alois Wierlacher (Hg.), Fremdsprache Deutsch. Grundlagen und Verfahren der Germanistik als Fremdsprachenphilologie. Bd. I, München 1980, S. 58–69.

⁴⁰ Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Bd. I, 1, Der junge Goethe 1757-1775, hg. von Gerhard Sauder, München – Wien 1985, Komm. S. 839. Zum Zusammenhang: Joseph Müller-Blattau, Goethe, Herder und das elsässische Volkslied. In: Goethe-Jb., 89, 1972, S. 189–208.

„ich habe noch aus Elsaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereien aus denen Kehlen der ältesten Müttergens aufgehascht habe. Ein Glück! denn ihre Enkel singen alle: ich liebte nur Ismenen.“⁴¹

Goethe stilisiert seinen Fund mit Blick auf den Adressaten seines Briefes zur authentischen Aufzeichnung aus dem *Volksmund*, die er auf seinen Expeditionen („Streifereien“) in das Leben der elsässischen Ureinwohner, dieser edlen Wilden,⁴² gemacht haben will. Man hat ihm dies seltsamerweise tatsächlich abgenommen. Dabei ist die klare Opposition in Goethes Brief eigentlich auffällig: Gegen die angeblich gerade noch ‚erhaschten‘, also oralen, d.h. situationsgebunden und personal vermittelten Lieder „aus denen Kehlen der ältesten Müttergens“ wird ein Zeugnis aus Goethes Gegenwart gestellt, der triviale Gassenhauer⁴³ ‚Ich liebte nur Ismenen‘, der um und seit 1770 weit verbreitet war.⁴⁴ Dieser Gassenhauer darf, nach Goethe, also kein Volkslied sein, obwohl er doch wirklich volksläufig war und gesungen wurde. Goethes Reserviertheit gegenüber dem Ismene-Lied hat seine Gründe. Er spürt nämlich die größere ästhetische Versiertheit, das Eingängig-

⁴¹ Goethe fährt in diesem Brief fort: „Sie waren Ihnen bestimmt, Ihnen allein bestimmt, so daß ich meinen besten Gesellen keine Abschrift aufs dringendste Bitten erlaubt habe. Ich will mich nicht aufhalten, etwas von ihrer Fürtrefflichkeit, noch von dem Unterschiede ihres Werthes zu sagen. Aber ich habe sie bisher als einen Schatz an meinem Herzen getragen; alle Mädgen, die Gnade vor meinen Augen finden wollen, müssen sie lernen und singen, meine Schwester soll Ihnen die Melodien, die wir haben, (sind NB. *die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat*) sie soll sie Ihnen abschreiben.“ – Johann Wolfgang Goethe, Briefe der Jahre 1764–1786 (Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche, hg. von Ernst Beutler, Bd. 18), Zürich und Stuttgart² 1965, S. 162; meine Hervorheb.

⁴² Zu diesem Topos und seinem kulturgeschichtlichen Zusammenhang vgl. Urs Bitterli, *Die ‚Wilden‘ und die ‚Zivilisierten‘. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäischen überseeischen Begegnung*, München 1976; Karl-Heinz Kohl, *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*, Frankfurt a.M. und Paris 1983.

⁴³ Gassenhauer war vor Herders Einführung des Begriffs ‚Volkslied‘ eine gängige Bezeichnung für populäre Lieder und Balladen, hatte allerdings – und dies schon im 16. Jahrhundert – einen negativen Einschlag: „ein gemein und schlacht gassenlied, carmen triviale“ – Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Sp. 1449.

⁴⁴ Ich zitiere die ersten beiden Strophen nach Franz Magnus Böhme, *Volkstümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert*, Leipzig 1895, S. 275:

Ich liebte nur Ismenen,
Ismene liebte mich.
Mit Wehmuth und mit Thränen
Getreu verließ ich dich.
Noch heg’ ich gleiche Triebe,
Nur du siehst mein Gesicht.
Beweg’ ihr Herz, o Liebe,
Nur straf Ismenen nicht!
Wie oft hast du geschworen,
Du liebtest mich allein:
Es sollt’ dein Reiz verloren,
Dein Anblick schrecklich sein.
Aus Liebe zu Narcissen
Vergißt du Schwur und Pflicht:
O rühre sie, Gewissen,
Nur straf’ Ismenen nicht!

Sentimentale des Ismene-Liedes und die Bedrohung, die davon für die „wilde“, rauhe Volkspoesie ausgeht. Er spürt, daß das Volkslied an der Schwelle zur professionellen Produktion und Organisation populärer Kultur steht.⁴⁵ Ähnlich wie Herders Unterscheidung zwischen Volkspoesie und Pöbelpoesie spielt Goethes Opposition auf einen kulturellen Umbruch an. Nicht nur will er im Sinne Herders gesammelt haben, was angeblich besonders alt, ursprünglich und ehrwürdig sein soll. Seine Liedersammlung läßt sich auch verstehen als archäologisches Zeugnis einer untergehenden, vormodernen mündlichen Kultur. Diese Volks-Kultur ist aber in sich selbst schon gebrochen. Die „ältesten Müttergens“ klingen hier schon sehr nach Klischee und Stilisierung und im Munde Goethes womöglich auch nicht ganz unironisch. Tatsächlich spricht manches dafür, daß das Liederheft, in das Goethe seine Lieder niedergeschrieben hat, eine redigierte Abschrift einer kleinen handschriftlichen Liedersammlung war,⁴⁶ also gerade nicht dem mündlichen Vortrag abgelauscht.

Im ersten Teil seiner Volkslieder-Ausgabe, bei der Herder versucht hat, für ihn charakteristische Zeugnisse aus fast allen europäischen Literaturen zusammenzubekommen, kommentiert er zur Ballade vom eifersüchtigen Knaben:

„Die Melodie hat das Helle und Feierliche eines Abendgesanges, wie unterm Licht der Sterne, und der Elsasser Dialekt schließt sich den Schwingungen derselben treflich an, wie überhaupt in allen Volksliedern mit dem lebendigen Gesänge viel verlohren geht.“⁴⁷

Daß der lebendige Gesang untergehe, das ist jedoch Herders Fiktion. Tatsächlich ist es ihm auch gar nicht um den so geschätzten „lebendigen Gesang“⁴⁸ zu tun. Die Melodien spielen bei ihm keine Rolle, und das ist für einen protestantischen Pastor, der Herder ja war und als der er die Bedeutung des Gemeindegesangs doch kannte,⁴⁹ schon erstaunlich. Sondern ums „Archiv“ geht es ihm. Herder und Goe-

⁴⁵ Man könnte dazu neigen, bereits von einem Schlager zu sprechen, wäre eine über den Druck hinausgehende technisch-mediale Vermittlung schon gegeben. Die heute schwierige, doch noch immer postulierte Unterscheidung zwischen Schlager und Volkslied scheint mir überhaupt strukturell der Unterscheidung zwischen Kitsch und angeblich authentischer Volkskultur zu entsprechen und ähnliche Probleme einzuschließen. Vgl. auch: Hermann Bausinger, Schlager und Volkslied. In: Rolf Wilhelm Brednich u.a. (Hg.), Handbuch des Volksliedes, Bd. I, München 1973, S. 679–690.

⁴⁶ Zu den Gründen vgl. den Kommentar Otto Holzapfels. In: Deutsche Volkslieder. Balladen. Achter Teil. Hg. von Otto Holzapfel, Freiburg/Breisgau 1988 (= Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Achter Teil), S. 178f.

⁴⁷ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 21.

⁴⁸ Goethes Aufzeichnungen der Melodien sind verlorengegangen; verschiedene Melodiebeispiele gibt Louis Pinck, Volkslieder von Goethe im Elsaß gesammelt mit Melodien und Varianten aus Lothringen und dem Faksimiledruck der Straßburger Goethe-Handschrift, Metz 1932. Zu dieser Ballade und zu Goethes Verhältnis zum Volkslied vgl. auch Michael von Albrecht, Goethe und das Volkslied, Frankfurt/M. ²1985, S. 22–24.

⁴⁹ Als Generalsuperintendent in Weimar hatte Herder den Auftrag, das Weimarer Gesangbuch neu zu konzipieren; vgl. Herder, SW (Anm. 32), Bd. XXXI, Berlin 1889.

the gebrauchen den Begriff explizit.⁵⁰ Die „Volkslieder sind das Archiv des Volks“, das in das Archiv des gedruckten *Buches* überführt und so vor dem Vergessenwerden bewahrt werden soll. Dies ist ein Ziel von Herders Ethnologie der europäischen Volkspoesie.⁵¹ Diese Archive sind ein Schritt zur Musealisierung der Volkskultur,⁵² und sie brauchen Archivare. Die Konstitution der Volksliteratur schafft neue Legitimationen für die Gebildeten. Das bis heute nachwirkende goethezeitlich-romantische Verständnis von Volkslied und Volksballade beschwört zwar eine lebendige *Einheit* der Volkskultur. Das darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß ‚Volkspoesie‘ ein Begriff kultureller Distanzierung und Differenzierung ist, auch der tatsächlichen Volkspoesie selbst, die aber doch die Ismene-Lieder einschließt. Davon wissen die Vertreter der Volkspoesieprogramme durchaus.⁵³ Das Volkslied- bzw. Volkspoesie-Paradigma bedeutet so gut ästhetisch-poetische Öffnung, wie es kulturelle Differenzierung fordert und vorantreibt. Herders Sammlung und noch mehr das spätere ‚Wunderhorn‘ Arnims und Brentanos fixieren schriftlich, im Buch und für eine zunehmend literalisierte Kultur einen ästhetischen Standard dessen, was die vormoderne mündliche Kultur der Volkspoesie sein soll. Die angeblich ‚wilde‘ und rauhe Poesie wird so ‚zivilisiert‘ und handhabbar, indem sie im *Buch* literalisiert und nun von der kulturellen Elite beansprucht wird.⁵⁴ Die Merkmale der Oralität soll diese Volkspoesie dabei aber nicht verlieren.⁵⁵ Was aber tatsächlich um 1800 volksläufige Poesie ist, wenn es auch nicht mehr mündlich klingt – Ismene –, wird dabei ausgegrenzt. Das zeigt dann die Geschichte der populären Literatur im 19. Jahrhundert immer deutlicher. Jetzt kann auf das Buch zurückgegriffen werden, wenn man seine Erfahrungen mit Volkspoesie machen will. Jetzt muß man sich ihr nicht mehr unmittelbar, situativ, im Vollzug aussetzen. Solche Volkspoesie wird dem zugänglich, der Zugang zu

⁵⁰ Herder in der ursprünglichen Vorrede zu den Volksliedern, später unter dem Titel ‚Von Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst‘, SW (Anm. 32), Bd. IX, S. 532. Goethe in der Wunderhorn-Rezension: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Gedenkausgabe. Hg. von Ernst Beutler, Zürich/München 1977, Bd. 14, S. 459: „so legen wir den Herausgebern desto ernstlicher ans Herz, ihr poetisches Archiv, rein, streng und ordentlich zu halten.“

⁵¹ Herder hat bei seiner Zusammenstellung der Lieder tatsächlich versucht, einen europäischen Querschnitt zu bilden. In seiner Auswahl werden die geographischen und kulturellen Besonderheiten der einzelnen Völker berücksichtigt. Insofern stellt Herders Sammlung einen wichtigen Schritt zur vergleichenden Kulturwissenschaft dar. Das darf man bei aller Problematik seiner Volkspoesie-Konzeption nicht übersehen. Vgl. auch Windfuhr, Herders Konzept von Volksliteratur (Anm. 32).

⁵² Poltermann, Art. ‚Herder‘ (Anm. 33), Sp. 838.

⁵³ Damit entwickelt sich ein Problem, das sich für die ‚Volksmusik im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘ durch die Erfindung von Tonfilm, Plattenspieler und Radio zuspitzen wird; vgl. Bausinger, Schlager und Volkslied (Anm. 45).

⁵⁴ Walter Ong, Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes, Opladen 1987, S. 35, mit Bezug auf Jack Goody, The domestication of the savage mind, Cambridge 1977. Vgl. auch Paul Zumthor, Einführung in die mündliche Dichtung, Berlin 1990; Helmut Glück, Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie, Stuttgart 1987.

⁵⁵ Was für den Übergang von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit generell gilt. Ong, Oralität und Literalität (Anm. 54), S. 32. Zur „Zivilisierung der Mündlichkeit“ vgl. den entsprechenden Abschnitt bei Rudolf Schenda, Von Mund zu Ohr. Bausteine zu einer Kulturgeschichte volkstümlichen Erzählens in Europa, Göttingen 1993, S. 23 ff.

diesem Archiv des poetischen Wissens hat: der lesen, das Buch kaufen kann. Damit sind diese Sammlungen, die Folklore systematisch produzieren und reproduzierbar machen,⁵⁶ auch Ausdruck einer kulturellen Differenzierung.⁵⁷ Von der tatsächlichen Bewegung der populären Poesie muß man nicht mehr Notiz nehmen, weil man auf diese Poesie vermeintlich im Buch beliebig zugreifen kann. So wird die Kultur zumindest in eine Richtung durchlässig; die Volkspoesie wird für neue Rezeptionssituationen etwa in der bürgerlichen Geselligkeitskultur des 19. Jahrhunderts offen. Genau dies war freilich Herders Intention nicht gewesen mit seinem Dienst an der „lebendigen Gedächtnißkunst“,⁵⁸ der den Prozeß befördert, den er aufzuhalten sucht.⁵⁹

Sobald Volkskultur als solche entdeckt wird, wird sie auch erzeugt, professionell verwaltet und selbst wieder zur Kunst (so im ‚Wunderhorn‘). Nicolai hat die Künstlichkeit dieser Volkspoesie schon früh polemisch aufgespießt.⁶⁰ Auch Goethe hat 30 Jahre später, 1806, in seiner Wunderhorn-Rezension die grundsätzliche Distanz der Gebildeten, die sich ihre Volkspoesie konstruieren, gesehen, wenn er auch zugleich die Faszination, die von solchen Liedern ausgehen kann, noch einmal in der von Herder herkommenden, organologischen Metaphorik betont:

„Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, daß der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt - dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe stehen“.⁶¹

⁵⁶ Vgl. Rudolf Schenda, Folklore und Massenkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 87, 1991, S. 15–27, hier S. 16.

⁵⁷ Differenzierung kann aber nicht meinen: Die vormals lebendige Volkskultur wird im Aufklärungsjahrhundert zerstört; dies wäre eine sentimentalische Perspektive (Burke, Muchembled), die auch der vormodernen populären Kultur nicht gerecht wird. Kritisch dazu Schenda, Von Mund zu Ohr (Anm. 55), S. 17f. – Das Modell der kulturellen Differenzierung birgt viele methodische und theoretische Probleme. Es darf nicht dazu verleiten, in einfachen Oppositionen zu denken und kulturelle Muster nicht in ihrer Bezogenheit aufeinander zu diskutieren. Einen interessanten kulturtheoretischen Entwurf hat, in Anlehnung an Bourdieu, Norbert Schindler vorgelegt: Jenseits des Zwangs? Zur Ökonomie des Kulturellen inner- und außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. In: Zs. für Volkskunde 81, 1985, S. 192–219. Schindler unterscheidet die bürgerliche Kultur als Gegenwelt zur Ökonomie von einer Kultur, die durch die Ökonomie der Armut hervorgebracht wird. – In der Volkspoesie-Diskussion und in der anschließenden Balladenproduktion etwa bei Bürger kann man verfolgen, wie sich das Verhältnis umkehrt: die ‚wilde‘, bastelnde Poesie des Volkes wird nun – ähnlich schon bei Gleim – zum ‚Plan‘ des poetologisch hoch reflektierten Dichters, der damit, wie Bürger mit der ‚Lenore‘, etwas zustande bringt, was wirklich so sentimental (Gleim) oder rau und wild (Bürger) wirkt, daß es nun wieder in die populäre Poesie zurückkehren kann.

⁵⁸ Herder, [Von den ältesten Nationalgesängen], SW (Anm. 32), Bd. XXXII, Berlin 1899, S. 151; vgl. Andreas Poltermann, Art. ‚Herder‘ (Anm. 33), Sp. 836.

⁵⁹ Ebd., Sp. 838.

⁶⁰ Friedrich Nicolai, Eyn feyner kleyner Almanach [...], Berlin/Stettin 1777/78, Vorrede.

⁶¹ Goethe, Gedenkausgabe (Anm. 50), Bd. 14, S. 457.

Diesen, die „auf einer höheren Stufe stehen“, ist in den Volksliedern und Volksballaden das „lebhaft poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes“ möglich.⁶² Sie können sich dabei ihrer eigenen Position vergewissern. ‚Volkspoesie‘ gehört auch in die Geschichte der Identitätsbildung der Gebildeten.

III. Mündlichkeit und Schriftlichkeit

„Aber bei Leibe horchen Sie nur auf Ton und nicht auf Worte. Sie müssen nur singen, nicht lesen“,⁶³ verlangt 1770 Herder von Merck, dem er einige Balladen schickt; man muß sie „mit dem Ohr der Seele“ hören.⁶⁴ Herder und Goethe ordnen Volkskultur und Mündlichkeit einander zu, was grundsätzlich und auch in dieser historischen Phase schwierig ist. Das Pendant dazu, die Zuordnung von Elitekultur und Schriftlichkeit, ist ebenfalls erkennbar; und es ist ebenso schwierig. Oralität und Literalität sind nicht notwendig Gegensätze.⁶⁵ Es gibt ja schließlich – und dies bis heute – eine Oralität der intellektuellen und kulturellen Elite, die im 18. Jahrhundert z.B. bei den vielen literarischen Gruppenbildungen wichtig ist und auch literarisch, z.B. bei Hölderlin,⁶⁶ durchschlägt.⁶⁷

Das Volkspoiesieprogramm bedeutet die programmatische Zuwendung zur Oralität. Von dort her soll die Poesie der Gebildeten ästhetisch erneuert werden. Das wird eine Möglichkeit für die Geschichte der Lyrik bis in die Gegenwart bleiben, wie Lyrik ja grundsätzlich von der Ästhetik der Oralität geprägt ist (Wiederholungen, Alliteration, Assonanz, Rhythmus).⁶⁸ Aber auch die andere Lyrik, die konsequenter vom verschrifteten Text her gedacht ist, kündigt sich im 18. Jahrhundert an: in der zunehmenden sprachlichen Komplexität, in der Auflösung syntaktischer Einheiten, der Strophengrenzen und des Reims, in der freien Rhythmisierung. In der Lyrik der Moderne gibt es dann interessante Zwischenformen. Für Dada und die Konkrete Poesie sind mündlich-laute, hörende und sehende, das Schriftbild wahrnehmende Realisierungen gleichermaßen gültige, aber unterschiedliche Rezeptionsaspekte.⁶⁹

Vorbild und wichtige Quelle Herders war die ebenfalls intensiv bearbeitete Sammlung Percys ‚Reliques of ancient English poetry‘ (1765). Wie die Sammlung

⁶² Ebd., S. 458.

⁶³ Herder an Merck, 28. 10. 1770. In: Herders Briefe, ausgewählt, eingel. u. erläutert von Wilhelm Dobbek, Weimar 1959, S. 76.

⁶⁴ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 183, Vorrede zum zweiten Teil.

⁶⁵ Gegen Ong, Oralität und Literalität (Anm. 54), S. 155.

⁶⁶ Gerhard Kurz, Hölderlins poetische Sprache. In: Hölderlin-Jb. 23, 1982/83, S. 34–53.

⁶⁷ Paradigmatisch für eine stark der Oralität verpflichtete, charismatisch geführte Gruppe in der Zeit der Jahrhundertwende ist der George-Kreis. Vgl. dazu meine Arbeit ‚Ästhetischer Katholizismus‘. Stefan Georges Rituale der Literatur, Tübingen 1996.

⁶⁸ Ong, Oralität und Literalität (Anm. 54), S. 40.

⁶⁹ Vgl. die Hinweise bei Glück, Schrift und Schriftlichkeit (Anm. 54), S. 229 ff. So könnte man z.B. argumentieren: Je hermetischer ein Text wird, desto weniger ist einem allein mit den Möglichkeiten, die der Druck bietet, gedient und desto mehr setzt sich wieder die unmittelbare situative Erfassung des Textes, wie sie beim Hören gefordert ist, ins Recht.

Herders enthält schon die Percys anonym und gedruckt oder auch – angeblich – mündlich überlieferte Texte und solche bekannter, gedruckter Autoren; bei Herder z.B. Texte von Simon Dach, Paul Fleming, Opitz, nach dem Vorbild Percys auch Texte Shakespeares, schließlich Gedichte von Goethe und Herder selbst. Auch Arnim und Brentano nehmen Texte aus billig gedruckten Liedflugschriften auf. Goethes Bemerkung im Brief an Herder, er habe die Balladen von den „ältesten Müttergens“ aufgezeichnet, stilisiert diese Poesie zu Äußerungsformen einer angeblich rein mündlichen Kultur, was sie tatsächlich auch auf dem Land kaum mehr war. Die neuere Volksliedforschung hat deutlich machen können, wie sich seit der Einführung des Buchdrucks, insbesondere im Kontext der Reformation, bei den verschiedenen Erscheinungsformen des Liedes – Geistliches Lied, historisches Ereignislied, Zeitungslied, Gesellschafts- und Volkslied⁷⁰ – schriftliche und mündliche Überlieferung überlagern. Eine Leseforschung, die nur die ohnehin schwer zu rekonstruierende Lesefähigkeit im Blick hat, wird solchen Phänomenen nicht gerecht, zumal es ganz unterschiedliche Stufen des Lesens gibt und zumal Lesefähigkeit und tatsächliche Lesepraxis verschiedene Dinge sind.⁷¹

Volkslied und Volksballade sind also konsumtiv *mündlich-schriftliche* Gattungen.⁷² Seit der Einführung des Buchdrucks sind sie mündlich, handschriftlich und gedruckt überliefert worden in einer breiten und leicht zugänglichen, auch ästhetisch, medial und typographisch großen Vielfalt von Kleinformen unterhalb des Buches, was sich in vielen verschiedenen Bezeichnungen niederschlug.⁷³ Mündliche und schriftliche Überlieferungsformen überlagern und durchdringen sich. Der Druck hält Veränderungen am Text fest, wie sie für die mündliche Überlieferung kennzeichnend sind, und gibt sie wieder in die mündliche Überlieferung zurück.⁷⁴ – Das gilt grundsätzlich auch für die moderne Erzählkultur, wie die Er-

⁷⁰ Ich folge der Typologie Rolf Wilhelm Brednicks, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15.-17. Jahrhunderts*, Zwei Bde., Baden-Baden 1974/75.

⁷¹ Zu methodischen Problemen der Leseforschung am Beispiel Frankreichs vgl. Jean Quemart, *Alphabetisierung und Leseverhalten der Unterschichten in Frankreich im 18. Jahrhundert*. In: Hans Ulrich Gumbrecht u.a. (Hg.), *Sozialgeschichte der Aufklärung*. 12 Originalbeiträge. Teil II: Medien. Wirkungen, München/Wien 1981 (*Ancien Regime. Aufklärung und Revolution*, Bd. 4), S. 113–146; Roger Chartier, *Lesewelten. Buch und Lektüre in der frühen Neuzeit*, Frankfurt/M. u.a. 1990. Für die aktuelle deutsche Diskussion: Hans Erich Bödeker (Hg.), *Lesekulturen im 18. Jahrhundert*. Themenheft der *Zs. Aufklärung*, 6, H. 1, 1991.

⁷² Es ist das Verdienst Waltraud Linder-Berouds, diesen Zusammenhang einmal deutlich herausgearbeitet zu haben: *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit. Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*, Frankfurt a.M. u.a. 1989 (*Artes populares*, Bd. 18). Die theoretische Diskussion zum Problem von Mündlichkeit (z.B. Goody, Goody / Watt, Glück, Ong) nimmt Linder-Beroud noch zu wenig auf. Sie weist auch darauf hin, daß es bis in die Gegenwart natürlich eine breite mündliche Kultur gibt (die unter den Bedingungen des Fernsehens wieder stärker werden dürfte). Das ändert freilich nichts daran, daß Mündlichkeit unter den Bedingungen einer literalisierten Kultur vermutlich etwas grundsätzlich anderes ist als in einer rein mündlichen Kultur, was z.B. Ong immer wieder betont.

⁷³ Linder-Beroud, *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit* (Anm. 72), S. 17.

⁷⁴ Schenda, *Von Mund zu Ohr* (Anm. 55), S. 218, auch 222. Das ist auch Goethes Wunsch für die neuen Volkslied-Sammlungen (in der Wunderhorn-Rezension).

zählforschung am Beispiel von Wandererzählungen gezeigt hat.⁷⁵ – Liedflugblätter und -flugschriften konnte auch der besitzen, der kaum in der Lage war, seinen Namen zu buchstabieren und zu schreiben. Das Verhältnis von Oralität und Literalität und Alphabetisierung ist hier vermutlich noch schwieriger zu beurteilen, und die Entwicklung verläuft noch weniger geradlinig als beim Buch, weil diese Kleineliteratur in einer schwer rekonstruierbaren sozialen Zirkulation war und weil es vielfältige Distributionswege gab. So mühsam es ist, weil von der Quellenlage her schwierig, so sind hier in besonderer Weise sozial- und funktionsgeschichtliche Untersuchungen konkreter *Kommunikationssituationen* im Rahmen eines offenen Kulturbegriffs erforderlich. Mit der These von der „technisch induzierten Medienrevolution“ (Giesecke) durch den Buchdruck allein ist ebenso wenig gewonnen wie mit dem Festhalten an der Auffassung, Volkslied und Volksballade entstünden aus mündlicher Tradition.

Methodisch hat man zudem grundsätzlich das Problem, anzugeben, was denn eigentlich Oralität historisch gewesen sein soll. Alle aufgezeichnete mündliche Rede ist ja eben literalisierte mündliche Rede. Z.B. ist der Kolportageroman des 19. Jahrhunderts voll von Passagen, in denen die literarischen Figuren in *direkter* Rede miteinander kommunizieren.⁷⁶ Aber ist das Aufzeichnung *mündlicher* Rede? Der Kontrast z.B. zwischen zwei miteinander befreundeten Autoren des 18. Jahrhunderts, die in den hier skizzierten Zusammenhang gehören, Gleim und Anna Luisa Karsch, ist schon bei der ersten Lektüre offensichtlich. So viel frischer, lebendiger, spontaner, man möchte sagen: mündlicher klingt die Lyrik Karschs. Daran wird auch deutlich, daß man bei diesen Fragen unter Umständen Geschlechterdifferenzen und damit zusammenhängende Sozialisationsumstände bedenken muß, d.h. eben die konkreten Bedingungen und Funktionen literarischer Kommunikation. Karsch kam ja aus ganz elenden sozialen Verhältnissen und hat sich, ohne jede gelehrte Bildung, durch ihre (situationsbezogene!) Gelegenheitslyrik autodidaktisch durchgeschlagen.

Die Kriterien für Mündlichkeit, die Walter Ong gibt, scheinen mir als Hilfskonstruktion gerade für die Volksballade gut brauchbar (additiv, aggregativ, redundant, konservativ, lebensnah, situativ – also doch: restringiert versus elaboriert?), wenn man daran denkt, daß die Balladen z.T. lang waren und daß für sie grundlegend ist, daß es nicht den einen reinen Urtext gibt, der im Prozeß des Memorierens und der Überlieferung zersungen wurde, sondern daß durch das Umsingen, das sich der Oralität verdankt, immer neue Varianten entstanden. Aber Ongs

⁷⁵ Vgl. die Sammlungen von Wandererzählungen, die Rolf Wilhelm Brednich ediert hat. Eine Spielanalyse bei Helmut Fischer, Kontinuität oder Transformation: Die mündliche Volksüberlieferung im Zeitalter der Massenkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 87, 1991, S. 93–106 (Wandererzählung vom plötzlich als Anhalter auftretenden, vor dem Weltuntergang warnenden Erzengel Gabriel).

⁷⁶ Darauf weist Reinhard Wittmann in seiner Rezension zu Günther Kosch / Manfred Nagl, Der Kolportage-Roman. Bibliographie 1850–1960, Stuttgart 1993, hin. In: Buchhandelsgeschichte 4, 1994, S. 167–169.

Kriterien wären auch hier sowohl historisch wie gattungsspezifisch, soziologisch und kulturtheoretisch zu differenzieren. Z.B. kann man das ‚Umsingen‘ als Improvisationskunst beschreiben, die nicht dem Kulturmuster des strategischen Planens, sondern dem des situationsgebundenen ‚Bastelns‘ entspricht, das ein unmittelbar in der Situation literarischer Kommunikation entstehendes ästhetisches Problem löst.⁷⁷ Hier ließe sich die Debatte um Oralität und Literalität also mit anderen kulturtheoretischen Versuchen in Verbindung bringen.

Diese Fragen sollen nun noch kurz an meinem historischen Beispiel konkretisiert werden: In seine Volksliedsammlung hat Herder nur drei der zwölf von Goethe gesammelten Gedichte aufgenommen, darunter das ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘, von dem schon die Rede war, und das ‚Lied vom jungen Grafen‘. Dieses ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ ist nun keineswegs eine uralte Ballade. Sie wurde vielmehr von Goethe erstmals aufgezeichnet und gehört seither zu den populärsten und bis ins 20. Jahrhundert verbreiteten Volksballaden:⁷⁸

Das Lied vom eifersüchtigen Knaben

Es stehen drey Sternen am Himmel
Die geben der Lieb ihren Schein.
Gott grüß euch schönes Jungfräulein,
Wo bind ich mein Rösselein hin.

„Nimm du es dein Rößlein beim Zügel beim *Zaum*,
Binds an es den Feigenbaum.
Setz dich es ein Kleineweil nieder,
Und mach mir ein kleine Kurzweil.“

Ich kann es und mag es nicht sitzen
Mag auch nicht lustig sein.
Mein Herzel ist mir betrübet
Feinslieb vonwegen dein.

Was zog er aus der Taschen?
Ein Messer war scharf u. spitz,
Er stachs seiner Liebe durchs Herze
Daß rote Blut gegen ihn spritzt.

Und da er's wieder heraus zog
Von Blut war es so rot.
Ach reicher Gott vom Himmel
Wie bitter wird mir es der Todt.

Was zog er ihr abe vom Finger
Ein rotes Goldringelein,
Er warf's in fließig Wasser
Es gab seinen klaren Schein

⁷⁷ Vgl. Schindler jenseits des Zwangs? (Anm. 57), S. 216.

⁷⁸ Vgl. Deutsche Volkslieder. Balladen. Zehnter Teil. Hg. von Otto Holzzapfel, Freiburg/Breisgau 1996 (= Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Zehnter Teil).

Schwimm hin schwimm her Goldringelein,
Bis an den tiefen See.
Mein Feinslieb ist mir gestorben
Jetzt hab ich kein Feinslieb mehr.

So gehts wenn ein Maidel zwei Knaben lieb hat,
Tut wunderselten gut.
Das haben wir beide erfahren
Was falsche Liebe tut.⁷⁹

Die strenge Auswahl Herders aus den Liedern Goethes ist von den Texten her schwer zu erklären, vielleicht aus den noch deutlicheren Thematisierungen des Sexuellen und der teilweise noch offensichtlicheren Trivialität in den ausgesonderten Balladen. Denn schon für das ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ in seinen zahlreichen Varianten ist die blutrünstige Mordstrophe konstitutiv, die nicht nur, das wäre noch nicht auffällig, den Mord erzählt, sondern ihn in seinem *Effekt* theatralisch ausführt, dabei aber formelhaft bleibt und nicht individualisiert: „Was zog er aus der Taschen? / Ein Messer war scharf u. spitz, / Er stachs seiner Liebe durchs Herze / Daß rote Blut gegen ihn spritzt.“ Das soll also die von Herder so gerühmte elementare Schönheit der authentischen Volkspoesie, in der Tat: die Sprache des Herzens sein! Zu einem Zeitpunkt, als die Volksballade als ethnologisches Sammel- und Forschungsobjekt entdeckt, ja erst konstituiert wird, sind die ästhetischen Wahrnehmungs- und Urteilsschemata dieses Interesses offensichtlich wenig definiert. Daß sie vergleichsweise offen sind, ermöglicht auch den Zugang zu einer solchen Ballade, die deutlich die Züge einer Moritat, also einer trivialen Straßenballade, trägt.⁸⁰

Wenn man an Herders emphatischen Volksbegriff denkt, muß es dennoch verwundern, daß er diese Strophe nicht kritisch kommentiert und das ästhetische Problem dieser Ballade nicht sieht. *Zwar* gehört schon zum englischen ‚ballad revival‘, daß moritatenhafte, schaurige, sentimentale und sogar parodistische Balladen einbezogen wurden.⁸¹ (So im berühmtesten Beispiel, John Gays ‚The Beggar’s Opera‘, 1728, und in der Gattung der ‚Ballad Opera‘ überhaupt, die selbst eine parodistische – auf die Händelschen Prachtopern z.B. – Gattung ist.) Doch Herder parodiert nicht.⁸² In der Anmerkung zu dieser Ballade greift er mit seinem Bezug

⁷⁹ Johann Wolfgang Goethe, Der junge Goethe 1757-1775. Hg. von Gerhard Sauder, München/Wien 1985 (Sämtl. Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausg., hg. von Karl Richter u. a., Bd. I, 1), S. 169f.

⁸⁰ Derartige Bezüge gibt es auch bei den Grimmschen Märchen, die die Brüder Grimm im Kontext der Liedersammlung für das ‚Wunderhorn‘ zu sammeln begonnen hatten. Dazu Heinz Rölleke im Kommentar seiner neuen KHM-Edition, Frankfurt a. M. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker, Bd. 5), S. 1151 ff. Das wird z. B. an KHM 80 deutlich, das zuerst im Anhang zum ‚Wunderhorn‘ unter dem moritatenhaften Titel ‚*Erschreckliche* Geschichte vom Hühnchen und vom Hähnchen‘ gedruckt wurde; in der vollständigen dritten Ausgabe von 1837 verzichteten die Brüder Grimm auf dieses bänkelsängerische Attribut! Vgl. auch KHM 40 ‚Der Räuberbräutigam‘.

⁸¹ Vgl. den Kommentar Ulrich Gaiers zu seiner Herder-Ausg. (Anm. 36), S. 856.

⁸² Herder selbst wollte die „erbärmlichen Abentheuer- und Mordgeschichten“ ausgeschlossen wissen zur Schonung des „korrekte[n] Publikums!“; Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 181.

auf Shakespeare ganz hoch - und wohl daneben, denn diese Strophe, wenigstens, ist nicht schauerlich, sondern eher schauderhaft: „Der Inhalt des Liedes“, so Herder, „ist kühn und schrecklich fortgehende Handlung: ein kleines lyrisches Gemälde, wie etwa Othello ein gewaltiges, großes Freskobild ist.“⁸³ Herders Vergleich mit der sichtbaren Kunst der Malerei verrät auch, wie wenig er vom Ohr her denkt. Arnim und Brentano nehmen die Ballade vom eifersüchtigen Knaben mit einigen kleineren, vor allem rhythmisch motivierten Glättungen gegenüber der Fassung Goethes ins ‚Wunderhorn‘ auf. Volkspoesie muß jetzt doch auch schön sein, nicht nur elementar natürlich. In Goethes lapidarer Wunderhorn-Rezension heißt es dann, gegenüber Herder merklich zurückgenommen: „Das Wehen und Weben der rätselhaft mordgeschichtlichen Romanzen ist hier höchst lebhaft zu spüren.“⁸⁴ ‚Tüchtig, hübsch, trefflich‘ sind zentrale, eine wohlwollende Distanz verratende Wertwörter bei Goethe.⁸⁵ Friedrich Sucher wird die Ballade schließlich sogar für Männerchor einrichten,⁸⁶ eine besonders seltsame Station ihrer Wirkungsgeschichte, die zeigt, wie die Ballade im 19. Jahrhundert für neue kulturelle Bedürfnisse in anderen sozialen Schichten beansprucht werden kann. Auch die illustrierten Balladenanthologien des 19. Jahrhunderts machen deutlich, wie die Volksballade nun ums bürgerliche Familienhausbuch aufsteigt. Herders Sammlung enthält noch weitere Beispiele solcher Moritatenstrophen. In der Ballade ‚Die Judentochter‘, die er von Percy übertragen hat, heißt es:

Und aus und zog sie ein spizig Mess'r,
Sie halt's versteckt beiher;
Sie stachs dem jungen Knaben ins Herz
Kein Wort sprach nimmer er mehr.

Und aus und kam das dick dick Blut,
Und aus und kam es so dünn,
Und aus und kam's Kinds Herzensblut;

Da war kein Leben mehr in.
Sie legt' ihn auf ein Schlachtbrett hin,
Schlacht't ihn ein Christenschwein,
Sprach lachend: 'geh und spiele nun da
Mit allen Gespielen dein!'⁸⁷

⁸³ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 21.

⁸⁴ Goethe, Gedenkausgabe, Bd. 14 (Anm. 50), S. 453.

⁸⁵ Vgl. auch Goethes Anmerkung zur Wunderhorn-Ballade ‚Die Juden in Passau‘, die von einem Hostienfrevler erzählt: „Bänkelsängerisch, aber lobenswert.“ (Ebd., S. 448).

⁸⁶ Abgedruckt bei Walter Wiora / Gottfried Wolters (Hg.), Deutsche Volkslieder, Teil II, Wolfenbüttel und Zürich 1962, S. 30.

⁸⁷ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 63. Die Distanzierung Herders in einer Anmerkung ist wichtig: „Ein graulich schauderhaft Märchen, dessen Sage einst so vielen Juden oft Land und Leben gekostet. Der Mord- und Nachtklang des Originals ist fast unübersezbar.“ – Ebd., S. 62.

Oder, kaum weniger drastisch, in dem ebenfalls von Goethe niedergeschriebenen ‚Lied vom Herrn von Falkenstein‘: Der ‚Herr‘ antwortet der „schönen Magd“ auf ihre Bitte, ihr den Gefangenen zur Ehe zu geben

„Den Gefangenen mein, den geb ich dir nicht,
Im Thurn muß er *verfaulen!*
Zu Falkenstein steht ein tiefer Thurn
Wohl zwischen zwo hohen Mauren.“⁸⁸

Was könnte man nun unter Herders vielzitierten, anticlassizistisch gemeinten „Sprüngen und kühnen Würfen“ bei der vorliegenden Ballade vom eifersüchtigen Knaben' verstehen?⁸⁹ Der formelhafte⁹⁰ Beginn der Ballade – „Es stehen drey Sternen am Himmel“ – war Herder selbst schon aufgefallen: „Der Anfang des Liedes ist mehrern Volksliedern eine Lieblingsstelle“.⁹¹ Nach dieser allgemeinen Eingangsformel der Ballade folgt ein Sprung. Das balladeske Geschehen setzt unvermittelt ein. Die ‚Ballade vom eifersüchtigen Knaben' ist in der Goetheschen Fassung außerordentlich knapp. Erst vom Schluß her wird das zentrale Motiv verständlich. Dies könnte sich einerseits dem Prozeß des Umsingens in der oralen Überlieferung verdanken. Andererseits muß man also auch den Überblick über den Text behalten, gleichsam zurückschauen, was literale Einflüsse andeuten könnte.

Zwei Männer lieben dieselbe Frau, die sich offenbar dem Reiter versprochen, dieses Versprechen aber während seiner Abwesenheit gebrochen hat. Wie die erste, so sind auch die folgenden Strophen eine Montage verbreiteter Formeln, Motive und Symbole. Der dritte Vers der dritten Strophe – „Mein Herz ist mir betrübet“ – erinnert z. B. an das seit dem 16. Jahrhundert überlieferte, von Hans Leo Haßler vertonte ‚Mein Gmüt ist mir verwirret / Das macht ein Jungfrau zart‘,⁹² dessen Melodie später im Kirchenlied Paul Gerhardts verbreitet wurde. Die Erinnerung des Lesers / Hörers wird also in verschiedener Hinsicht angesprochen.

Formelhaft ist die Rhetorik der Fragen, die die Strophen vier und sechs einleiten. Sie ähneln z.B. den Fragen in der ebenfalls an Herder geschickten Ballade ‚Das Lied vom Pfalzgrafen' („Was zog er aus? sein glitzrig Schwerdt, / Er stach's dem Pfalzgraf durch sein Herz.“) und im ‚Lied vom jungen Grafen' („Graf und Nonne‘): „Was giebst mir lang zu trinken“. Diese Ballade, die verbreitetste deutsche Volksballade überhaupt, eröffnet Herders Sammlung von 1777. Herders Kommentar hebt auf die Bekanntheit ihres Tones und den sentimental Effekt ab:

⁸⁸ Herder, ebd., S. 120; meine Hervorheb.

⁸⁹ Daß eine eingehendere Erklärung dafür immer noch aussteht, hat jüngst Jürgen Dittmar betont: Actual and Alleged Contradictions in Ballad Texts. In: Scandinavian Yearbook of Folklore 1992, Vol. 48, S. 281–288, hier S. 281.

⁹⁰ Für einen Überblick zur Formel und ihrer Theorie vgl. den Artikel ‚Formelhaftigkeit, Formeltheorie‘ von Bengt Holbek (mit einer knappen Skizze der Formeltheorien von Anders, Buchan und Holzapfel). In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 4, Berlin – New York 1984, Sp. 1416–1440.

⁹¹ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 21.

⁹² Lustgarten neuer teutscher Gesänge, Nürnberg 1601.

„Aus dem Munde des Volks in Elsaß. Die Melodie ist traurig und rührend; an Einfalt beinah ein *Kirchengesang*.“⁹³ Zwischen dem ‚Lied vom eifersüchtigen Knaben‘ und dem ‚Lied vom jungen Grafen‘ gibt es überhaupt zahlreiche Beziehungen. Eine Mordstrophe findet sich in beiden.

Zur formelhaften, Oralität signalisierenden Volksliedsprache gehören in der Ballade vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ die Wiederholungen („ihren Schein“, Str. 1; „klaren Schein“, Str. 6; „Kleineweil“, „kleine Kurzweil“) und Redundanzen („beim Zügel beim Zaum“; „reicher Gott vom Himmel“; „Schwimm hin schwimm her Goldringelein“), gehören auch das ‚Feinslieb‘, das pleonastische, mit Walter Ong: aggregative ‚rote Blut‘, das „fließig Wasser“, das ‚rote Goldringelein‘, die ‚tiefe See‘, das etwa aus Varianten der älteren Ballade von den zwei Königskindern bekannt ist.⁹⁴

Man merkt es dieser Ballade an, daß an ihr nicht ein Autor, den Text vor Augen, gefeilt hat. Z.B. ist „sitzen“ in „Ich kann es und mag es nicht sitzen“ vermutlich später zu „Ich kann es und mag es nicht“ hinzugekommen; oder: „Wie bitter wird mir es der Todt“ („es“ entfällt dann im ‚Wunderhorn‘ aus rhythmisch-ästhetischen Gründen). Die Schlußstrophen relativieren die Mordtat („Mein Feinslieb ist mir *gestorben* / Jetzt hab ich kein Feinslieb mehr.“) und deuten sie zur gerechten Strafe für ‚falsche Liebe‘ um, indem sie die Frau selbst verantwortlich machen („Das haben wir beide erfahren / Was falsche Liebe tut.“). Allerdings fällt Goethes Version der Ballade so knapp aus, daß das Motiv der Untreue allenfalls erschlossen werden kann, in der Ballade selbst aber nicht entwickelt wird. Damit bleibt auch die Moralstrophe unmotiviert. Im unausgeführten Motiv der Untreue der Frau wird ihr Anspruch erkennbar, die ihre Bedürfnisse nicht einfach zurückstellen will, bis der Mann irgendwann einmal wiederkommt (oder auch nicht). So gesehen bestraft der Mann im Mord die Frau für ihren Anspruch auf Autonomie ihrer Person, der gegen die moralischen Normen verstößt; der Mann sichert sich definitiv seinen vermeintlichen Besitz. Auch die scheinbar einfache Volksballade ist einer differenzierteren Deutung zugänglich, z.B. im Hinblick auf ihre Liebessemantik.⁹⁵

Eine Liedflugschrift aus der Zeit um 1800 ergänzt die Moralstrophe um eine zusätzliche, verallgemeinernde Strophe, damit nur ja kein Mißverständnis aufkomme, und wendet sich nun an eine klare soziale ‚Zielgruppe‘:

⁹³ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 9; meine Hervorheb.

⁹⁴ Einen Beleg für Überlagerungen zwischen der Ballade von den beiden Königskindern und der vom eifersüchtigen Knaben etwa bei Heeger / Wüst, Volkslieder aus der Rheinpfalz 1, 1909, Nr. 8e, S. 23. Erste Strophe: „In Österreich da wohnten zwei Verliebte / Die hatten einander so lieb, lieb, lieb.“ Achte Strophe: „So geht, wenn ein Mädchen zwei Burschen liebt, / Denn das tut ja so wunderselten gut, gut, gut. / Denn das tut ja so wunderselten gut.“

⁹⁵ Zu diesem Aspekt in der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ vgl. Verf., Die Volksballade als populäres Lied. Einige Interpretationsperspektiven. In: Otto Holzapfel (Hg.), Deutsche Volkslieder (Anm. 46), S. 254-271.

Ihr Jungfern und Junggesellen,
nehmt euch ein Beispiel dran,
und nehmt nicht mehr als einen, ja, ja, als einen,
der euch recht lieben kann.⁹⁶

Ein Wiener Druck bekräftigt ebenfalls, wenn auch etwas mißverständlich: „Die beiden haben's erfahren / Ja ja erfahren / Was blindiglich Lieben *nicht* thut.“⁹⁷ (Auch hier liegt vermutlich wieder eine aus der Oralität der Ballade herrührende Kontamination vor aus ‚Was blindiglich Lieben thut‘ – ähnlich dem letzten Vers bei Goethe - und der Redewendung ‚Was man nicht tut‘.)

IV. Formel, Stereotyp, Klischee

Formeln und Stereotypen kennzeichnen grundsätzlich Volkslied und Ballade. Auch darum ist es legitim, nach der Nachbarschaft dieser Gattung zur Trivialliteratur und zum Kitsch zu fragen. Die Formelhaftigkeit von Volkslied und Volksballade zeigt, wie stark auch der gedruckte Liedtext von mündlichen Überlieferungszusammenhängen geprägt sein kann, was ihn selbst wieder für eine neue mündliche Rezeption offenhält. Das hängt mit der situativen, sozialen Einbettung dieser populären Drucke selbst zusammen. In dieser von Beginn an konstitutiven Öffnung der gedruckten Überlieferung für orale Formelhaftigkeit und Schematizität liegt freilich ein Potential zum reproduzierbaren und montageartig verwendbaren Klischee,⁹⁸ zum Kitsch und Trivialität, wie es sich im Ismene-Lied schon ankündigt und wie wir dies aus der sich zunehmend entwickelnden und professionalisierenden Unterhaltungsindustrie des 19. und 20. Jahrhunderts kennen.⁹⁹

Die Moralstrophe, wie sie Goethe aufschreibt und wie sie in ähnlicher Form viele Varianten der Ballade abschließt, macht deutlich, was schon die blutrünstige Drastik der Mordstrophe gezeigt hat: daß selbst die gegen die ‚modernen‘ Ismene-Lieder von Goethe und Herder so hochgeschätzte Volksballade zur Moritaten hin offen ist, daß man zwischen beiden keine scharfe Grenze ziehen kann. Sieht man freilich die Volksballade des 18. Jahrhunderts in dem gattungsgeschichtlichen Zusammenhang, dem sie tatsächlich zugehört, nämlich dem der frühneuzeitlichen Straßenballade und der Liedpublizistik überhaupt,¹⁰⁰ und läßt man sich nicht vom Herderschen bzw. romantischen Volksliedbegriff leiten, dann überraschen solche Strophen keineswegs.¹⁰¹ Die moritatenhaften, sentimental und belehrenden As-

⁹⁶ DVA, B1 2940.

⁹⁷ DVA, B1 8648; meine Hervorheb.

⁹⁸ Zuletzt zu diesem noch immer schwierigen Begriff: Lennart Falck, Sprachliche ‚Klischees‘ und Rezeption. Empirische Untersuchungen zum Trivialitätsbegriff, Bern usw. 1992.

⁹⁹ Ich habe diesen Prozeß in meiner Anthologie ‚Bänkelsang. Texte - Bilder - Kommentare‘, Stuttgart 1985 (ÜB 8041), zu illustrieren versucht.

¹⁰⁰ Vgl. Brednich, Liedpublizistik (Anm. 70).

¹⁰¹ Natascha Würzbach hat in ihrer Studie zur englischen Straßenballade des 16. und 17. Jahrhunderts nachdrücklich darauf hingewiesen, daß „die „Aufforderung zur Einstellungsänderung und

pekte des Liedes vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ werden in der weiteren Geschichte dieser Volksballade im 19. Jahrhundert fortgeführt, z.B. in den Varianten, die aus ihr ein Soldatenlied machen (dann mit anderem Liedeingang).¹⁰² So ist es auch der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ ergangen, die in der Variante mit dem Liedeingang ‚Es welken alle Blätter‘ zu einem populären Soldatenlied des 19. Jahrhunderts wurde.¹⁰³

Dieses Potential zum Sentimentalen hat Herders Volkslied-Konzeption aber selbst schon enthalten. Das Volkslied, so Herder, zeichne sich durch „Einfalt, Rührung, Notdrange ans Herz“ aus.¹⁰⁴ In der auf die Oralität zurückführbaren Formelhaftigkeit und Schematizität der Volkspoese steckt das Klischee der Unterhaltungsindustrie. Die Volkspoese-Programme des 18. Jahrhunderts sind dafür eine zentrale Schaltstelle. Sie etablieren Folklore als basalen kulturellen Fundus. Diese Affektorientierung kann zum ästhetischen Eklektizismus, zur Montage um des sentimental Effektes willen umfunktioniert werden.

Die Formelhaftigkeit und Schematizität von Volkslied und Volksballade werden im sentimentalischen Blick Herders nicht reflektiert. Sie stehen in einem Kontrast zu seiner Konzeption des Volksliedes als echtem und wahren Ausdruck lebendiger Volksindividualität. Herders Sammlung enthält freilich auch und an prominenter Stelle das folgende, sentimentale ‚Abendlied‘, das allein die gefühlige Zustimmung des Lesers / Hörers sucht:

Und wenn sich einst die Seele schließt,
Wie diese Abendblume:
Wenn alles um sie Dämmerung ist
Von Lebens Licht und Ruhme:
Und ihre letzten Blick' umher
Ihr kalte Schatten scheinen;

O Jüngling, wirst du auch so schwer
Wie diese Blume weinen.
War deiner holden Jugend Saft,
In öde Luft verhauchet,
Verblüht die Blüthe, Lebenskraft

Auf immer misgebrauchet;
Und deine letzten Blick' umher
Dich alle Reu-entfärben;
O Jüngling, bleibt dir etwas mehr,
Als Trost-verschmachtet sterben.

zu späterem Handeln: warning und advice“ grundsätzlich zur Gattung gehöre und die Kommunikationssituation der Straßenballade mitbestimme. – Natascha Würzbach, Anfänge und gattungstypische Ausformung der englischen Straßenballade 1550–1650, München 1981, S. 106 ff.

¹⁰² Louis Pinck druckt eine erbauliche Kontrafaktur der Ballade ab, in der die Anklänge an die Volksballade für ein Memento-Mori-Lied genutzt werden. Pinck, Volkslieder von Goethe (Anm. 48), S. 32f.

¹⁰³ Otto Holzapfel, Deutsche Volkslieder (Anm. 46), S. 131.

¹⁰⁴ Zitiert nach dem Kommentar Ulrich Gaiers, Herder (Anm. 36), S. 880.

Dieses Gedicht, nun offenkundig nicht mehr voller „Sprünge und kühner Würfe“, stammt von Herder selbst.¹⁰⁵ Es würde sich jeder Kitsch-Anthologie gut einfügen. Der sentimentalische Blick Herders begünstigt das Sentimentale, das Triviale, und in diesem Fall darf man wohl auch sagen: den Kitsch.

So schwierig die kritischen Kategorien von Trivialität und Kitsch zugegebenermaßen sind: Sie für Volksballaden wie die vom eifersüchtigen Knaben' von vornherein und grundsätzlich abzuweisen, kann auch bedeuten, die Herdersche Fiktion von der einfachen, ursprünglichen Volkspoesie fortzuschreiben. Die Ballade vom ‚eifersüchtigen Knaben‘ aber entsteht und wird verbreitet, als die populäre Kultur ein erstes archivalisches und museales Interesse auf sich zieht. Von Beginn an ist die Ballade in mündlich aufgezeichneten und in gedruckt als Liedflugschriften verbreiteten Varianten nachweisbar. Die Schriftkultur verdrängt hier nicht die mündliche.¹⁰⁶ Diese Opposition greift, hier jedenfalls, zu kurz.¹⁰⁷ Man kann die moritatenhaften, trivialen Elemente nicht allein den gedruckten, als Ware produzierten Zeugnissen zuweisen. Kitsch und Trivialität der Volksballade sind nicht das Spätere, sie sind keine Verfallserscheinung einer ehemals angeblich authentischen Volksballade. Auch die Geschichte der Volksliteratur ist nicht einfach als Verfallsgeschichte zu rekonstruieren.¹⁰⁸

Dennoch gibt es für die Ballade vom eifersüchtigen Knaben' in den Belegen des 19. Jahrhunderts gewisse Verstärkungen der trivialen, moritatenhaften und kitschigen Momente, die in der Volkspoesie-Konzeption Herders und auch in den Fassungen des 18. Jahrhunderts dieser Balladen aber schon angelegt sind. Zum Beispiel werden aus dem „Messer ... scharf u. spitz“ und der „Liebe“ und dem „roten Blut“ der vierten Strophe der Goetheschen Fassung in dem Wiener Liedflugblatt mit dem Soldatenlied ‚Verblendete Liebe‘ das „Messerlein fein und g'spitzt“, das „Liebchen“ und das „rothiglich Blut“.¹⁰⁹ Der Kontext ist aber die moderne Unterhaltungskultur, nicht bloß die Durchsetzung der Schriftkultur und nicht die endgültige Unterwerfung der Volkskultur unter die der Eliten.

Die Frage nach Kitsch und Trivialität läßt sich also auch bei ästhetischen Objekten der sogenannten Volkskultur sinnvoll stellen. Denn die so wirkungsvolle

¹⁰⁵ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 232; zitiert wurden die Strophen 1 u. 2. Das Gedicht schließt den zweiten Teil des ersten Buches ab.

¹⁰⁶ Gerade im Hinblick auf die Heterogenität der populären Kultur wären m.E. die Thesen Michael Gieseckes kritisch zu diskutieren: M. G., Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, Frankfurt a.M. 1991.

¹⁰⁷ Zumal die Balladen auch als gedruckte Texte für den Vortrag und zum Vorlesen benutzt wurden. Auf diese problematische Interpretationsperspektive, die in der Diskussion um die endgültige Absorption der mündlichen Volkskultur durch die schriftliche Elitekultur wichtig war, läßt sich auch die einflußreiche, inzwischen aber mehrfach kritisierte These Bachtins beziehen, dem zufolge „seit dem siebzehnten Jahrhundert [...] das karnevalistische Volksleben zu versiegen“ beginne und die vitale, leiborientierte Lachkultur zugrunde gehe. Michail Bachtin, Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969, S. 58.

¹⁰⁸ Vgl. Verf., Die Volksballade als populäres Lied (Anm. 95).

¹⁰⁹ DVA, B1 8648.

Volkspoesie-Konzeption Herders und des ausgehenden 18. Jahrhunderts verunklärt, was sich tatsächlich allmählich abzeichnet: die Industrialisierung von Kultur. Davon bleibt auch die vermeintlich authentische Volksballade nicht unberührt. Wie sagte doch Herder selbst schon: „Wir leben jetzo nur [...] von Messe zu Messe.“¹¹⁰

¹¹⁰ Herder, Stimmen (Anm. 26), S. 177.