
Eva Axer

Der »Geist der Volkslied-Formen«

Heine zur Frage der Echtheit des Volkslieds¹

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts werden das Volkslied und die Ballade als Ausdruck der Natur verstanden, der unvermittelt und darum echt ist. Doch nicht nur editorische Eingriffe im Zuge der Herausgabe dieser zumeist nur vermeintlich mündlich tradierten Dichtung lassen die Echtheit der Texte problematisch erscheinen. In der Kunstballadendichtung bildet sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts der so genannte Volksliedton heraus. Die epigonale oder ironische Imitation dieses einfachen Stils kann nicht mehr im Paradigma der Herder'schen Ausdrucksästhetik verstanden werden. Insbesondere Heinrich Heines Lieder gelten als ironische Nachahmung volksliedhafter Dichtung und als Ausweis, dass diese Form von »Lied [...] keine authentische Kunst« sei.²

Heine verhandelt die Problematik der Echtheit in seinen Schriften zu Volkslied und Ballade über die zentralen Begriffe des Diskurses – Einfachheit und Wahrhaftigkeit. Er verwirft diese Konzepte jedoch nicht einfach, sondern modifiziert sie. Heine, so soll im Folgenden gezeigt werden, variiert die Idee eines »echten« Volksliedes, indem er den Gedanken ausprägt, bestimmte Texte stünden im Zeichen eines »Geistes der Volkslied-Formen«.³ Die Problematik der Wahrhaftigkeit verhandelt Heine in *Die romantische Schule* sowie in seinem *Buch der Lieder* im Bild der Kostümierung und Maskierung. Sie wird hier zur Frage der Ehrlichkeit und Treue, die interpersonell und kommunikativ gefasst ist.

Nachahmung äußerer Form vs. Ausdruck im »Geist der Volksliedformen«. – Als Achim von Arnim und Clemens Brentano 1805 den ersten Band von *Des Knaben Wunderhorn* veröffentlichten, fassten einige Zeitgenossen die Sammlung bekanntlich als literarischen Betrug auf, da die beiden Herausgeber ihr Material stark überarbeiteten und eigene Texte ohne entsprechende Kennzeichnung einfügten. Vor allem die Texte Brentanos prägten den so genannten Volksliedton, dessen einfacher Stil als Ausweis gelten sollte, dass das Lied vom Volk gemeinschaftlich geschaffen oder tradiert wurde. Die Einfachheit der Texte diene somit ebenfalls als Garant der Authentizität des Ausdrucks. Mit der zweifelhaften Autorschaft geriet daher auch die Vorstellung der emotionalen Wahrhaftigkeit der Texte in die Krise.

Goethe jedoch legitimierte mit seiner wohlwollenden Rezension Arnims und Brentanos Unternehmung, dem vorhandenen Material ein eigenes Gepräge zu geben, weil auch er meinte, dass Dichter und Herausgeber den kulturellen deutschen Kanon nicht nur antiquarisch aufbewahren, sondern auch »fortpflanzen« sollten.⁴ Da die organologischen Metaphern im Diskurs zu Volkslied und Ballade bewusst die Selektion und eingehende Bearbeitung der Texte verschleierten, wurde angenommen, dass die Texte aus Arnims und Brentanos Sammlung zum Zeitpunkt, als Heine seine Beschäftigung mit dem Volkslied begann, bereits naturalisiert gewesen seien.

Heine scheint in der Tat von der Möglichkeit genuiner Volkslieder im Medium der Schrift auszugehen, da er Arnims und Brentanos *Alte deutsche Lieder* in *Die romantische Schule* als vollwertige »Naturerzeugnisse« bezeichnet.⁵ Es wurde daher immer wieder spekuliert, dass Heine auf eine naive Weise die *Wunderhorn*-Lieder »für bare Münze nahm«⁶ und mithin nicht zwischen Volks- und Kunstliedern unterscheiden konnte. Die Frage, wer diese Lieder verfasst hat und wie sie tradiert wurden, steht für Heine allerdings gar nicht im Vordergrund. Heine setzt stattdessen als Kriterium an, ob ein Autor den »Geist der Volkslied-Formen« erfasst habe.⁷ Als den »Geist der Volkslied-Formen« bezeichnet Heine ein Gattungshaftes des Volkslieds, das nicht in äußeren Merkmalen subsumierbar ist. Heine lehnt die bloße Nachahmung stilistischer Eigenheiten des Volkslieds, darunter »Sprachholperigkeiten und Unbeholfenheiten«, ab.⁸ Als bloße »Titular-Volkslieder« bezeichnet Heine daher Texte, in denen lediglich ein Stoff mit der altertümlichen Form »umkleidet« sei.⁹ In diesem Sinne fällt Heines Urteil über Ludwig Uhlands Balladen kritisch aus. Um das Mittelalter dem Geschmack des Publikums anzupassen, habe Uhland in seinen Balladen die Frauen als »schöne Schatten« gestaltet, die Ritter beständen »aus Harnischen von Blech, worin lauter Blumen stecken, statt Fleisch und Knochen« (*RS*, 235).

In *Die romantische Schule* konstatiert Heine dementsprechend, dass, obgleich sozusagen das »Volksliedrezept« bekannt sei, »Kunstpöeten« die Volkslieddichtung nicht nachahmen könnten. Ihren Texten gehe, so Heine weiter, die »unzersehbare sympathische Naturkraft« ab (*RS*, 202). Heine interpretiert echte Volkslieder als Ausdruck einer Lebenskraft, als äußerliche Manifestation der Regungen eines (kollektiven) Körpers. In diesen Liedern fühle »man den Herzschlag des deutschen Volkes«, es perle »die ächt deutsche Thräne« (ebd.). Dieser Anschein physischer Lebendigkeit steht nicht in Opposition zum »Geist der Volkslied-Formen«; vielmehr sei es dieser Geist, der die Lieder »lebendig« mache.¹⁰

Heine stellt sich damit augenscheinlich in die Tradition von Herders Idee des Volkstümlichen als national spezifischer und historisch geprägter Wesenhaftigkeit. Obgleich Heine auf diese Weise eine Unterscheidung zwischen arbiträren äußeren Formelementen und dem Ausdruck essentieller innerer Elemente nahe legt, lässt sich sein Konzept nicht mit Herders Ausdrucksästhe-

tik gleichsetzen, da Heine zugleich performative Aspekte reflektiert, welche die Idee einer Wesenhaftigkeit relativieren. Heine wendet sich zunächst vor allem gegen eine rückwärtsgewandte Nachbildung äußerer Merkmale und macht eine Veränderung auch der Form denkbar. Für Heine ist es von zentraler Bedeutung, dass ein Autor, der den »Geist der alten Liederformen« (RS, 237f.) erfasst habe, volkstümliche Formen bilde, die seiner Gegenwart angemessen seien.¹¹

Einfachheit, Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit als Grundlage von Popularität. – Einer der Autoren, die aus Sicht Heines den »Geist der Volkslied-Formen« erfasst haben, ist Wilhelm Müller. In einem Brief an Müller belegt Heine 1826 dessen Lieder, die er als Volkslieder bezeichnet, mit Attributen wie »reine[n] Klang« und »wahre[n] Einfachheit«.¹² Diese Fähigkeit, noch etwas »Reines, Schlichtes, kurz [...] Natürliches hervor bringen [zu] können«,¹³ sieht Heine auch beim Komponisten Albert Methfessel gegeben. Das »Natürliche« versteht Heine als das »mit dem unnachahmlichen Stempel der Wahrheit Gezeichnete«, welches »ächte Lebenslust und wahren Frohsinn« im Volke verbreite.¹⁴ Einfachheit setzt Heine also mit einer Natürlichkeit gleich, welche nicht nur die Wahrhaftigkeit von Volkslied und Ballade garantiere, sondern den Liedern auch zu Popularität ver helfe. Anders als die euphemistische Darstellung des Mittelalters bei Uhland, die dem Geschmack des Publikums entgegen kommen sollte, finden Müller und Methfessel damit aus Sicht Heines den richtigen Weg, um »von allen Volks-Classen geliebt [zu] werden«.¹⁵

Die Überlegung, dass Einfachheit und eine damit verbundene Wahrhaftigkeit Grundlage der Popularität von Ballade und Volkslied sind, wurde zuerst zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Großbritannien von Joseph Addison formuliert und dann in Deutschland unter anderem von Gottfried August Bürger vertreten. Wie Bürger interessiert sich Heine für eine gelingende Übernahme der Volksliedqualitäten, weil auch er die Popularität seiner eigenen Dichtung zu befördern versucht. Das Interesse an Popularität hat indessen ebenfalls eine politische Dimension. Sowohl Bürger als auch Heine wenden sich gegen die verklausulierte und gekünstelte Sprache von zeitgenössischen Dichtern und Gelehrten.¹⁶ Beide wollen eine Nähe zum Volk herstellen, wobei Heine in *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* zugleich seine Sonderstellung als Vermittler von Wissen betont, welches ansonsten aus politischen Gründen komplexer als nötig dargestellt werde.¹⁷ Heines Suche nach aktuellen volkstümlichen Formen, die es erlauben, dass etwas einfach und verständlich ausgesprochen werde,¹⁸ damit es die Menge verstehe, ist also auch politisch motiviert und hat einen didaktischen Hintergrund.¹⁹ Heine ging mithin davon aus, dass er als Autor auch die exoterische Rezeption des »Einfachen« und »Natürlichen« für seine Ziele nutzen könnte.²⁰

Interesse an der Form. – Auf der einen Seite wird die Entsprechung von Natürlichkeit, Einfachheit und emotionaler Wahrhaftigkeit im Hinblick auf die Aufnahme der Texte durch ein möglichst breites Publikum vorgenommen. Auf der anderen Seite adressiert das Ideal der Einfachheit ein elaboriertes, an Form orientiertes Interesse. So lobt Heine vor allem diejenigen von Wilhelm Müllers Liedern, in welchen »die Form noch reiner, noch durchsichtig klarer« hervortrete.²¹ In diesem Zusammenhang spricht Heine von der »ewigen Frische und jugendlichen Ursprünglichkeit«, die Müllers Texten eigen sei.²² Auch diese scheinbaren Oxymora stehen in der Tradition des Diskurses zu Volkslied und Ballade, hatte doch Goethe die Ballade 1821 mit einem »lebendigen Ur-Ei«²³ verglichen.

Goethe fasste in einem Kommentar zur Gattung das Einfachste als dasjenige mit dem größten Potential auf, welches sich dadurch auszeichne, dass es die Möglichkeit zur Entwicklung und Entfaltung hat und diese auch nicht verliert.²⁴ Die Formulierung »ewige Frische« deutet nun ebenfalls an, dass es eine Aktualität der Lieder gebe, welche nicht zeitgebunden ist, sondern darauf beruht, dass ein Ursprüngliches aufgerufen wird. Im Begriff der Ursprünglichkeit klingt (wie im Goethe'schen »Ur-Ei«) einerseits der des Urbilds an, andererseits impliziert »Frische« ebenfalls den Impuls zur Erneuerung. In Bezug auf ein Ursprüngliches lässt sich diese Erneuerung zunächst als Wiederholung begreifen, die keine vollständige Abwendung vom Alten impliziert, sondern eine Variation desselben bedeutet. Goethe verwendet zur Beschreibung dieses Potentials oder – um einen der Zeit angemessenen Begriff zu wählen – dieser Kraft, sich zu entwickeln und eventuell auszudifferenzieren, das Adjektiv »lebendig«, Heine hingegen zieht das Adjektiv »jugendlich« heran. Damit sind je unterschiedliche Implikationen mit der Idee der Versatilität verbunden, denn während Goethe sich in der von Herder in den Diskurs eingeführten Dichotomie von »lebendig« versus »tot« bewegt, ist der Gegenbegriff bei Heine offensichtlich »alt«. Der Begriff der Jugendlichkeit legt nun also doch nahe, dass die Beziehung zwischen Altem und Neuem konfliktär ist.

Originalität als Ausweis von Echtheit. – In dieser Hinsicht sind die historischen Umstände, unter welchen Heine arbeitet, von Belang, denn für Heine ist der Eindruck der Epigonalität zentral. Klassizität ist eigentlich nicht mehr zu erreichen, da uneinholbare Maßstäbe im Hinblick auf bestimmte Ausdrucksformen bereits gesetzt sind und der bestehende Stilpluralismus das Prinzip der Klassizität negiert. Heines Versuch, mit Rückgriff auf die Formen des Volkslieds als Autor Popularität zu erlangen,²⁵ kann als Antwort auf diese ästhetische Misere gelesen werden. Dieser Versuch, populär zu werden, ist zugleich einer im Vergleich zur Goethezeit veränderten gesellschaftlichen Stellung des Autors geschuldet. Der Autor ist (wie Walter Benjamin es später formuliert hat) auf

den ökonomischen Buchmarkt getreten und muss seine Texte nun verkaufen. Neben den Rückbezug auf die literarische Tradition tritt darum eine Betonung der Alleinstellungsmerkmale – oder in Heines Worten: der Originalität. Sowohl Goethe als auch Heine begreifen die »einfache« Form als eine solche, die sich durch das Potential beziehungsweise die Möglichkeit zur Variation auszeichnet. Im Gegensatz zu Goethe, der dieses Potential in die Gegenstände der Ballade verlagert, betont Heine jedoch, dass die Variation der Form hinsichtlich der Gattung wie hinsichtlich des jeweiligen Œuvres sich insbesondere der Originalität des einzelnen Autors verdanke.

Heine verfolgt in diesem Sinne die Absicht, wie er gegen Ende des Jahres 1821 schreibt, dass seinen Gedichten sowohl das »Studium des Volksliedes« als auch das »Streben nach Originalität« abzulesen sein solle.²⁶ Nach der Veröffentlichung erster Gedichte wird Heine bereits 1822 eine erfolgreiche Neuschöpfung im Rückbezug auf althergebrachtes Material bestätigt. Exemplarisch ist dahingehend Varnhagens Kommentar, Heine schöpfe aus dem Volkslied als einer »höhere[n], gemeinschaftliche[n] Quelle, die allen deutschen Dichtern gehört«, sei dabei aber eigentümlich und originell.²⁷ Heine wiederum wendet dieses Kriterium später auf die Dichtung anderer Autoren an und kritisiert in verschiedenen Kontexten Ludwig Uhlands »Mangel an Originalität« und »an eigenthümlicher Neuheit« (RS, 239).²⁸ Uhland sei daher nicht mit Goethe oder Schiller (oder – wie es mitklingt – Heine selbst) zu vergleichen, »aus deren Individualität ein besonderer Ton hervordrang« (RS, 238f.).

Damit führt Heine einen Begriff der Echtheit ein, in welchem sich die enge Beziehung der Begriffe Original und Originalität widerspiegelt. Die Texte können als echt gelten, wenn sie durch ihre Neuheit und Einzigartigkeit auf den originellen Autor als Ursprung verwiesen sind. Indem Heine Goethes »Ur-Ei«-Vergleich aufgreift und in seinem Sinne dahingehend ausprägt, dass nicht nur Variation, sondern auch Originalität dem »Geist der alten Liedesformen« (RS, 237f.) entspreche, kann er sich innerhalb der Tradition von Volkslied und Kunstballade positionieren und seine Werke in den sich ausbildenden Kanon einschreiben.

Typisierungen im Volkslied und des Volksliedes als Gattung. – Heine wird die originelle Variation der Volksliedsform unter anderem durch ihr eingegrenztes Repertoire an stilistischen Mitteln und Motiven erleichtert. Da sich der so genannte Volksliedton durch übertriebene Häufung bestimmter Mittel, wie etwa von Diminutiven und Lautmalereien, und durch eine charakteristische Formalisierung der Sprache sowie Typisierung der Figuren auszeichnet, bietet sich die Form insbesondere für eine ironische oder parodistische Aufnahme an.²⁹

Diese für die volksliedhafte Dichtung zentralen Verfahren der Formalisierung und Typisierung finden sich jedoch nicht nur in Heines Liedern, sondern auch in

seinen theoretischen Schriften zu Volkslied und Ballade. Heine nimmt in *Die romantische Schule* über die Charakterisierung von drei Typen von Handwerksburschen, man könnte auch sagen – über drei Posen – implizit eine Kategorisierung von verschiedenen Liedtypen vor, wie man sie auch in seinem *Buch der Lieder* findet. Heine unterscheidet den »Raisonneur« mit humoristischer Laune, der sich auch ironisch äußere, vom Zornigen, der in jedem Satz fluche, vom jüngsten der drei Typen, den eine melancholische Sehnsucht nach seinem »Feinsliebchen« umtreibt (RS, 206f.). Mittels dieser Figuren erfasst Heine den gewitzten Humor und Gelegenheitscharakter des Volksliedes, seine volkssprachliche Derbheit und Unverblümtheit, welche auch politischer Empörung Ausdruck verleihen kann, sowie seine schwermütigen und vergangenheitsbezogenen Momente in prägnanter Form. Heine votiert allerdings mit diesem Passus nicht dafür, »den heutigsten Stoff aus der gebildeten Gesellschaft mit einer Form [zu] umkleiden, die vielleicht ein ehrlicher Handwerksbursche vor zweyhundert Jahren für den Erguß seiner Gefühle passend gefunden« hätte,³⁰ sondern er beschreibt verschiedene Sprecherposen und Haltungen zum Gegenstand, die für ihn offenbar im »Geist der Volkslied-Formen« stehen. Die Vorstellung einer Haltung impliziert einerseits einen engen Zusammenhang zwischen Innen und Außen, die Idee einer Pose ruft jedoch andererseits die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks auf.

Man könnte eine Bestätigung der Echtheit des Volkslieds darin sehen, dass Heine in *Die romantische Schule* die Spontaneität und den Improvisationscharakter der Lieder betont, die häufig einen äußeren Anlass hätten: »[A]ngeregt von irgend einem ungewöhnlichen Ereignisse [improvisierten die Handwerksburschen] ein Stück Volkslied« (RS, 206). Die Geschichte allerdings, in welche Heine diese Äußerung einbettet, ist geradezu märchenhaft, und zeigt deutlich, was Heine von Versuchen hält, die Autorschaft im Hinblick auf solche Lieder zu eruieren: »Das [Stück Lied] erlauschten nun die Vögelein, die auf den Baumzweigen saßen, und kam nachher ein anderer Bursch, mit Ränzel und Wanderstab, vorbeigeschlendert, dann pfffen sie ihm jenes Stücklein ins Ohr, und er sang die fehlenden Verse hinzu, und das Lied war fertig.« (ebd.) Schließlich stellen aber auch die typisierten Figuren als solche ein Problem im Hinblick auf die Authentizität der Texte dar, denn sie sind weniger dem Konzept der Erlebnislyrik als dem des Rollengedichts zuzuordnen. Weil sowohl die Inhalte wie die Formen der Äußerung je nach Figur konventionalisiert sind, stellen sie die Beziehung von innerer Regung und spontanem Ausdruck in Frage.

Maske und Kostüm in Heines Dichtung. – Im Diskurs zu Volkslied und Ballade wie in der Kunstballadendichtung konnte das Streben nach Einfachheit die Form einer gesuchten Naivität auch im Hinblick auf konventionalisierte Ausdrucksweisen und Figuren annehmen. Goethe etwa nahm in seinen Balladen die reflektiert naive Haltung des zurückblickenden Alten ein. Während Goethe ein

uneingeschränktes Wohlgefallen am Inventar der Volkslieddichtung, wie dem Blinken und Blinzeln der Sternenaugen, ausstellte,³¹ kehrte Heine in seinen Liedern bekanntlich das Bewusstsein hervor, dass dieses »Zeug«, wie es im *Buch der Lieder* heißt, »doch noch lang keine Welt« macht.³² So trennt Heine von Goethes Balladendichtung, die er sehr bewunderte, die ambivalente Haltung.

Im *Buch der Lieder* reflektiert das lyrische Ich seine Maskierung und hebt nicht nur hervor, dass es sich, sondern wie es sich maskiert. Im zweiten der *Fresko-Sonette an Christian S.* stellt Heine heraus, dass auch das Einfache und teils Grobianische, wie man es mit dem Volkslied und gelegentlich mit dem *Wunderhorn* assoziiert, eine Verkleidung ist und alles andere als authentisch. Im Gegensatz zu den anderen Beteiligten am Maskenball,³³ hat sich das lyrische Ich nämlich den »Lumpenkerl« als Rolle in Abgrenzung von all denjenigen ausgewählt, die als Ritter, Mönche und Könige auftretend gewitzt, edel und gerecht erscheinen wollen.³⁴ Diese stellen sich im Spiel indes als das eigentliche »Galgenpack« bloß, indem sie auf den »Lumpenkerl« einprügeln.³⁵ Hier sind es die im Lied aufgestellten, aber zugleich ausgestellten Kulissen und Maskierungen, welche, anstatt die gesellschaftliche Wirklichkeit eskapistisch zu verdecken, ein Bewusstsein für konventionalisierte soziale Rollen schärfen und im Hinblick auf die Frage nach der Authentizität von Personen eine kommunikative wie performative und mithin gesellschaftlich determinierte Dimension betonen.³⁶

Gerade im Hinblick auf die im *Buch der Lieder* zentrale Thematik des Liebesleids besteht Heines Absicht jedoch nicht darin, die Möglichkeit emotionaler Authentizität – und damit die Möglichkeit schwärmerischer Identifikation auf Seiten des Lesers – vollständig zu eliminieren. Er wendet in seinem *Buch der Lieder* verschiedene Strategien an, um die Texte »zugleich in ihrer Rollenhaftigkeit wie in ihrem autobiographischen Bezug erscheinen«³⁷ zu lassen. So drückt das lyrische Ich auf der einen Seite offenbar echtes Liebesleid aus, auf der anderen Seite ist der an der Liebe Leidende aber ebenso als Figur einer Rollenlyrik zu durchschauen.

Heine thematisiert in diesem Zuge allerdings nicht nur das Trügerische, sondern auch das Selbstbetrügerische der Täuschung. So in Lied XLIV. des Zyklus *Heimkehr*. Als das lyrische Ich, welches vor »prächt'gen Coulissen« im »hochromantischen Style« den Ritter gespielt hat,³⁸ sich seiner Komödianten-Verkleidung entledigen will, muss es feststellen, dass es sich selbst über das Verhältnis von Maske und Selbst getäuscht hat: »Ach Gott! im Scherz und unbewußt / Sprach ich was ich gefühlet; / Ich hab' mit dem Tod in der eignen Brust / Den sterbenden Fechter gespielt.«³⁹

Ohne dass es dem lyrischen Ich bewusst war, hat die Maskierung doch eine innere Wahrheit repräsentiert, wie das Ich schließlich erkennen muss, als es seine Rolle ablegen wollte.

Diese komplexen Verhältnisse von Maske und Wesen, Täuschung und Wahr-

heit, scheinen mit der Fiktion eines unvermittelten und wahrhaftigen Ausdrucks, welche die Gattungen Volkslied und Ballade begleitete, kaum vereinbar. Und doch bewegt sich Heine in *Die romantische Schule* zunächst ganz offensichtlich in der Tradition des Diskurses, wenn er beispielsweise davon spricht, dass in den Liedern des *Wunderhorn* die »ächt deutsche Thräne perlt« (RS, 202). Sein begeisterter Ausruf – »Welche Naivität in der Treue! In der Untreue welche Ehrlichkeit!« (ebd.) – zeigt wiederum an, dass es durchaus nicht (nur) die noblen Charaktere sind, die sich durch Ehrlichkeit auszeichnen, und dass Ehrlichkeit eben auch eine offene Unehrlichkeit bedeuten kann. Heine interessiert sich für Figuren, die das, was sie sind oder auch nur zu sein vorgeben, ausstellen. Als Beispiel zieht Heine den »Schwartenhals« heran, der in einem *Wunderhorn*-Lied seinen Lebenswandel als Gauner beschreibt und dessen Ehrlichkeit in der bewussten Herausstellung seiner unehrlichen Lebensweise besteht (RS, 202f.). An die Stelle der Idee eines einfachen und darum wahrhaftigen Ausdrucks tritt so die Pose des ehrlichen Betrügers, der mit dem Versprechen auftritt, dass sich auch im Trug eine Wahrheit manifestieren kann.

Historischer Ort der volksliedhaften und balladesken Dichtung. – Heines Äußerungen über die Qualitäten jener Dichtung, die für ihn im »Geist der Volkslied-Formen« steht, sollten nicht vergessen lassen, dass er die Gründe für ihre Popularität auch beim Rezipienten sucht, der sich vom Trug beziehungsweise »Zauber«⁴⁰ dieser Texte verführen lassen will. Die Begeisterung für diese Dichtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts stellt Heine nicht nur als ein individuelles, sondern auch als ein kollektives und generationenbezogenes Phänomen dar. Heine beschreibt in *Die romantische Schule* rückblickend seine persönliche Begeisterung für volksliedhafte Dichtung und resümiert dort, dass es, um etwa die Balladen Uhlands zu genießen, einer besonderen Stimmung bedürft habe, die sich aufgrund seiner jugendlichen Naivität und hoffnungsvollen Unerfahrenheit einstellte. Den zeitweiligen breiten Erfolg Uhlands erklärt Heine damit, dass sich die patriotischen Gefühle der Generation um 1813 mit seinen Balladen verbinden konnten, weil »die meisten seiner Gedichte ganz von dem Geiste ihrer Zeit geschwängert« gewesen seien (RS, 235). Uhlands Balladen repräsentieren aus Heines Sicht »eine ganze Periode«, »nicht bloß den politischen, sondern auch den moralischen und ästhetischen Geist« (ebd.). Heine arbeitet in diesem Zuge an einer Inszenierung auch der öffentlichen Person Uhlands. Indem Heine feststellt, dass sich »in diesem Schriftsteller alle resumieren« (RS, 237), treibt er zum einen das Vergessen der anderen Repräsentanten voran. Zum anderen nimmt Heine eine Typisierung Uhlands vor, indem er die pseudomittelalterlichen Inhalte von Uhlands Balladen und die historische Person in der Figur des bürgerlichen Reiters überblendet, die auf dem hohen Ross sitzend anstelle eines Helmes einen »tübinger Doktorhut« trägt.

Heine wertet Uhlands Balladendichtung ab, da es Uhland nicht gelungen sei, den »Geist der alten Liedesformen« (RS, 237f.) zu erfassen. Einen Wert der literarischen Mittelalterrezeption Uhlands und seiner Zeitgenossen sieht Heine jedoch darin, dass sich in diesen Balladen der Zeitgeist zu Beginn des 19. Jahrhundert manifestiert habe und diese somit – obgleich nur Kulisse und Maskerade – als repräsentativer Ausdruck einer historischen Wahrheit verstanden werden können.

Resümee. – Heine greift die zentralen Topoi des Volkslied- und Balladendiskurses auf. Er thematisiert sowohl die Qualität der Einfachheit im Hinblick auf die Form als auch das damit in Beziehung stehende Problem der Wahrhaftigkeit des Ausdrucks. Wie schon Goethe sieht Heine die Besonderheit einer »einfachen« Form darin, dass sie ein Potential zur Versatilität hat. Heine setzt jedoch einen anderen Akzent, indem er betont, dass diese »Kraft« gerade auch von der Originalität des jeweiligen Autors abhängt. Er integriert damit Aspekte wie Neuheit und Eigentümlichkeit in das Konzept einer im »Geist der Volkslied-Formen« stehenden Dichtung, wie sie hinsichtlich der Vorstellung einer anonym überlieferten Volksliedtradition, welcher durch die Art und Weise der Überlieferung jegliche Individualität des Ausdrucks abgeschliffen wurde, im Grunde genommen undenkbar sind. Wie sehr Heine in seinen Schriften die Idee auch des Volkslieds nach dem Bild seiner eigenen Dichtung prägt, ist ebenfalls an der Charakterisierung der verschiedenen Posen in *Die romantische Schule* abzulesen, die auch eine ironische Haltung miteinbezieht, welche eigentlich mit der Vorstellung eines »naiven« Volksliedes konfligiert.

Da die sprachlichen Formalisierungen und Typisierungen der Figuren, welche sich zu Beginn von Heines dichterischer Laufbahn im Hinblick auf volksliedhafte Dichtung bereits verfestigt hatten, Spontaneität, Wahrhaftigkeit und auch Individualität des Ausdrucks problematisch erscheinen lassen, verwendet Heine statt des Begriffs der Wahrhaftigkeit den der Ehrlichkeit. Heines Begriff der Ehrlichkeit impliziert keine Authentizität, die mit einem Wesenskern in Beziehung steht, sondern rückt eine kommunikative Praxis in den Vordergrund. Zwar bestärkt Heine die Verbindung von Volkslied und Ballade mit einer unverblühten Ehrlichkeit und Spontaneität, indem er sie anhand der typisierten Handwerksburschen dementsprechend charakterisiert, er stellt sie damit aber zugleich als Pose aus. Das Moment der Ehrlichkeit wird somit auch auf der Ebene der Beziehung von Autor und Leser relevant, insofern der Autor die Pose, die er einnimmt, ausstellen kann. Hinter der Pose im Text steht freilich wiederum nicht der »echte« Heine, sondern eine weitere Inszenierung seiner Persönlichkeit.

Als Heines literarische Innovation gilt es, die alte volkstümliche Form mit aktuellem, gesellschaftsbezogenen Inhalt gefüllt zu haben.⁴¹ Vor dem Hintergrund seiner Äußerungen zum »Geist der Volkslied-Formen« lässt sich allerdings konstatieren, dass für Heine Innovation und Originalität ebenso eine Frage der Form

sind. Heine nimmt Formen des Volksliedes, insbesondere rollenhafte Figuren, jedoch nicht nur in seiner Dichtung, sondern auch in seinen Äußerungen über das Volkslied auf. Mit Hilfe solcher Typisierung versuchte Heine, seine Ansichten zum Volkslied und zu anderen romantischen Autoren zu popularisieren. Er wollte die Vorstellung, was denn nun das deutsche (Volks-)Lied ausmache, prägen, da er seine Texte im Kanon zu etablieren suchte. Weil das Moment der Echtheit für die Wertschätzung des »einfachen« Liedes von so zentraler Bedeutung war, gab Heine es nicht auf, sondern definierte es über Originalität und Ehrlichkeit.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz entstand während meines Aufenthaltes als Feodor Lynen-Stipendiatin am Department for German Studies der University of Nottingham. Ich danke der Alexander von Humboldt-Stiftung für die Förderung.
- 2 Burkhard Moennighoff, »Im Anfang war die Nachtigall«. Zu Lied und Volkslied bei Heine, in: Sikander Singh (Hg.), »Aber der Tod ist nicht poetischer als das Leben«. Heinrich Heines 18. Jahrhundert, Bielefeld 2006, 257.
- 3 Heinrich Heine, <I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«. II. »Poesien für Liebe und Freundschaft«, von demselben, 1823>, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 10, bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, 221.
- 4 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, <Des Knaben Wunderhorn [Rezension]>, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*, Bd. 12, hg. von Herbert von Einem u.a., Hamburg 1953, 282.
- 5 Heinrich Heine, *Die romantische Schule*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 8/1, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, 202. Nachweise im Folgenden unter Angabe der Sigle *RS* direkt im Fließtext.
- 6 Eckhard John, *Heines »Volkslied«. Der Dichter und das populäre Lied*, in: Henriette Herwig u.a. (Hg.), *Übergänge. Zwischen Künsten und Kulturen. Internationaler Kongress zum 150. Todesjahr von Heinrich Heine und Robert Schumann*, Stuttgart 2007, 363.
- 7 Heine, <I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«>, 221.
- 8 Heinrich Heine, *Briefe 1815–1831*, in: ders., *Säkularausgabe. Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*, hg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre national de la recherche scientifique, Bd. 20, bearbeitet von Fritz H. Eisner, Berlin 1970, 250.
- 9 Heine, <I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«>, 221.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Heine, <I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«>, 221 sowie seinen Brief an Wilhelm Müller in: Heine, *Briefe 1815–1831*, 250.
- 12 Ebd.
- 13 Heinrich Heine, <Albert Methfessel, 1823>, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 10, bearbeitet von Jan-Christoph Hauschild, Hamburg 1993, 223.
- 14 Ebd.
- 15 Ebd.

- 16 Vgl. Gottfried August Bürger, *Herzensausguß über Volks-Poesie*, in: ders., *Sämtliche Werke*, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München u.a. 1987, 687–693; Heinrich Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, in: ders.: *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 8/1, bearbeitet von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, 13.
- 17 Vgl. ebd., 14.
- 18 Vgl. ebd.
- 19 Vgl. zu Heines Verhältnis zum Volkslied im Hinblick auf eine politische Dimension u.a. Nigel Reeves, *The Voice of the People*, in: ders., *Heinrich Heine. Poetry and Politics*, Oxford 1974, 37–73, und zur Frage der Popularisierung bei Heine: Ursula Lehmann, *Popularisierung und Ironie im Werk Heinrich Heines. Die Bedeutung der textimmanenten Kontrastierung für den Rezeptionsprozeß*, Frankfurt/Main 1976.
- 20 Heines eigene Popularität ab der Mitte des 19. Jahrhunderts oblag allerdings einer trivialisierenden Selektion seiner Texte für illustrierte Bände und Ausgaben, die vornehmlich auf ein weibliches Publikum abzielten. Auch in repräsentativen Anthologien des 19. Jahrhunderts war Heine zumeist mit sentimental-romantischen Liedern vertreten. Ähnliches gilt im Falle der Vertonungen. Vgl. Erich Maysner, *H. Heines »Buch der Lieder« im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1978, 65.
- 21 Vgl. Heine, *Briefe 1815-1831*, 250.
- 22 Ebd.
- 23 Johann Wolfgang von Goethe, *Ballade. Betrachtung und Auslegung*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abt., Bd. 21: *Ästhetische Schriften 1821-1824. Über Kunst und Altertum III-IV*, hg. von Stefan Greif und Andrea Ruhlig, Frankfurt/Main 1998, 39.
- 24 Vgl. Eva Axer, »Lebendiges Ur-Ey« und »gegenständliche Dichtung«, *Goethes gattungstheoretische Äußerungen zur Ballade im Kontext seiner naturwissenschaftlichen Schriften*, in: *DVjs*, 86(2012)1, 64–86.
- 25 Heine hat bereits zu Beginn seiner literarischen Tätigkeit sehr klar die Regeln des »Popularwerdens« (Heine, *Briefe 1815-1831*, 276) durchschaut. Heines *Buch der Lieder*, zuerst 1827 publiziert, erreichte 1855 seine dreizehnte Auflage. Vgl. Erhard Weidl, *Die zeitgenössische Rezeption des »Buchs der Lieder«*, in: *Heine-Jahrbuch*, 14/1975, 19.
- 26 Heine, *Briefe 1815-1831*, 47.
- 27 Karl August Varnhagen von Ense, *Literaturkritiken*, hg. von Klaus F. Gille, Tübingen 1977, 31f.
- 28 Vgl. auch Heine, *Briefe 1815-1831*, 250.
- 29 Diese (ironische) Distanz hat bereits die Anfänge der Kunstballadendichtung in Deutschland geprägt. Vgl. dazu Rüdiger Singer, »Maske«, »Label« und »Ton«: *Gleim und Bürger als Balladendichter in textinternen, paratextuellen und nicht-aktorialen Inszenierungen*, in: Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 91–121.
- 30 Heine, <I. »Gedichte von Johann Baptist Rousseau«>, 221.
- 31 Vgl. etwa das titellose Gedicht, welches Goethe seiner »Ballade« als Motto voranstellt. Vgl. Goethe, *Gedichte 1800-1832*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände*, I. Abteilung, Bd. 2, hg. von Karl Eibl, Frankfurt/Main 1988, 447.
- 32 Heinrich Heine, *Buch der Lieder. Text*, in: ders., *Historisch-Kritische Gesamtausgabe der Werke*, hg. von Manfred Windfuhr, Bd. 1/1, bearbeitet von Pierre Grappin, Hamburg 1975, 113.

- 33 Vgl. zum sozialhistorischen Hintergrund des Maskenballs: Stephan Braese, *Heines Masken*, in: Irro Braese (Hg.), *Konterbande und Camouflage*, Berlin 2008, 51ff.
- 34 Heine, *Buch der Lieder*, 121.
- 35 Ebd.
- 36 Vgl. zu dieser Unterscheidung zwischen Authentizität, verstanden als Zustand eines Einzelnen beziehungsweise Einzelstückes oder als kommunikative, gesellschaftliche Praxis: Kerry Sinanan und Tim Milnes, *Introduction*, in: dies. (Hg.), *Romanticism, Sincerity and Authenticity*, Basingstoke 2010, 4–6.
- 37 Vgl. Michael Werner, *Rollenspiel oder Ich-Bezogenheit? Zum Problem der Selbstdarstellung in Heines Werk*, in: Christian Liedtke (Hg.), *Heinrich Heine. Neue Wege der Forschung*, Darmstadt 2000, 22.
- 38 Heine, *Buch der Lieder*, 259.
- 39 Ebd.
- 40 Heine, *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*, 102.
- 41 Dies legte Heine selbst in eigentümlicher Bescheidenheit im Brief an Wilhelm Müller nahe. Vgl. Heine, *Briefe 1815–1831*, 250.