

CZESŁAW ZGORZELSKI

Lublin

## ÜBER DIE STRUKTURTENDENZEN DER BALLADE

### I

Die Versuche einer Definition der Ballade haben bisher zu keinem befriedigenden Resultat geführt, was um so mehr zu überraschen scheint, als in Bezug auf die Hauptmerkmale dieser Gattung die Ansichten fast kaum voneinander abweichen. Seit Goethes Ausspruch, die Ballade habe eine poetische Struktur, die epische, lyrische und dramatische Elemente in sich vereint<sup>1</sup>, behauptete sich die Ansicht über die Ballade als Mischgattung, die aus der organischen Verbindung verschiedener Arten dichterischer Aussage entsteht. Der Dichter — sagt Goethe im Zusammenhang mit seiner Ballade (*Herein, o du Guter! du Alter, herein!*) — könne sich in der Ballade aller drei Grundmöglichkeiten der Dichtung bedienen. „Er könne lyrisch, episch, dramatisch beginnen und nach Belieben die Formen wechseln“. Gleichzeitig betont er, dass die ihrer Art nach verschiedenen Elemente in der Ballade nicht getrennt auftreten, sondern „wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind“.

Diesen Charakter der Ballade als Mischgattung, die verschiedene Dichtungsarten synthetisch miteinander verbindet, heben auch die ersten Definitionen der Literaturtheoretiker hervor. Eschenburg zählt zwar die Romanze zur lyrischen Poesie, erklärt aber ausdrücklich, dass sie „gemeiniglich ihrem Inhalte nach erzählend und ihrer Einkleidung nach lyrisch ist“<sup>2</sup>, was Euzebiusz Słowacki fast wörtlich wiederholt: „Ballade und »Duma« (la romance) sind ihrem Stoff nach epische Erzählungen, ihrer Form und ihrem Versbau nach — Gattungen der lyrischen Poesie“<sup>3</sup>.

\* Fragment einer grösseren Arbeit über die Ballade in Polen.

<sup>1</sup> „Er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und nach Belieben die Formen wechseln... Übrigens liesse sich an einer Auswahl solcher Gedichte die ganze Poetik wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Luft zu steigen“ (*Kunst und Altertum*, zitiert nach Fr. W. Neumann, *Geschichte der russischen Ballade*, Königsberg — Berlin 1937, S. 4).

<sup>2</sup> *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*, zitiert nach W. Kayser, *Geschichte der deutschen Ballade*, Berlin 1936, S. 138.

<sup>3</sup> *Dziela z pozostałych rękopisów ogłoszone (Werke aus dem handschriftlichen Nachlass herausgegeben)*, Wilno 1824—1826, II, S. 81—82.

In verschiedenen Formulierungen vielfach wiederholt, in theoretischen Erörterungen eingehend diskutiert und mit den fortschreitenden Forschungen immer eindeutiger zur breiteren Interpretation der Ballade als synthetische Form dreier Dichtungsarten in der Formulierung Goethes zurückkehrend, herrschte diese Ansicht eigentlich bis in die neueste Zeit vor. Als Synthese dreier Grundmöglichkeiten, die dichterische Aussage zu konstruieren, fasst M. Ohlischlaeger die Ballade in seinem Aufsatz *Kunstballade* (im „Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte“)<sup>4</sup> auf. In dieser Richtung gehen auch die Definitionsversuche der neuesten Charakteristik der Ballade. Die englischen Bearbeitungen betonen ihre dramatischen Elemente. J. Kinsley bezeichnet sie als poetische Kategorie, die ihrer Struktur nach episch, aber ihrem Stil nach — unmittelbar, schlicht und oft dramatisch und in der Regel für Rezitation oder Gesang bestimmt ist<sup>5</sup>. G. H. Gerould stellt fest, dass die Ballade in der Regel eine Erzählung ist, die eine konzentrierte und gedrängte Episode mit eigener Fabel behandelt, betont aber u. a. die Art der Erzählung, welche die Abwicklung der Begebenheiten in dramatischer Handlungsform vermittelt<sup>6</sup>.

Die Aussagen russischer Literaturtheoretiker betonen stärker die lyrische Note der Ballade. Einer von ihnen, R. Schor, hebt zwar — besonders was die englische Dichtung anbetrifft — die dramatische Auffassungsweise der Fabel und die häufige Einführung des Dialogs hervor, aber auch er unterstreicht mit besonderem Nachdruck das Lyrische der Erzählweise<sup>7</sup>. L. I. Timofiejew bezeichnet die Ballade als kurze Erzählung in Versen, die ein lyrisch gefärbtes Fabelmotiv enthält<sup>8</sup>. Eine ähnliche Definition enthält *Kleines Wörterbuch literarischer Begriffe* von L. Timofiejew und N. Wengerow: die Ballade wird hier als lyrisch-epische Gattung der Poesie bezeichnet, als „kleines Gedicht mit einer Fabel, in dem der Dichter nicht nur seine Gefühle und Gedanken äussert, sondern auch das darstellt, was diese Erlebnisse bedingt“<sup>9</sup>.

Am deutlichsten jedoch wird der synthetische, episch-lyrisch-dramatische Charakter der Ballade in deutschen Bearbeitungen sichtbar. Diese knüpfen gewöhnlich an Goethes Ausspruch an, indem sie die organische Verbindung aller drei Grundmöglichkeiten der dichterischen Aussage in der Ballade betonen. W. Kayser versucht dies als eine besondere, balladische Form der Epik aufzufassen, indem er auf diejenigen Bindungen hinweist, welche die Ballade und andere Dichtungsgattungen — Schicksalsdrama, Ritterdrama, Novelle und Anekdote — ge-

<sup>4</sup> Hrsg. von P. Merker und W. Stammer, Berlin 1934, IV S. 51—57.

<sup>5</sup> J. Kinsley, *Ballad*, [in:] *Cassel's Encyclopaedia of Literature*, ed. by S. H. Steinberg, London 1953, I 40.

<sup>6</sup> G. H. Gerould, *The Ballad of Tradition*, New York 1957, S. 10—11.

<sup>7</sup> Р. Шор, (*Баллада*) [in:] *Литературная Энциклопедия* 1929, I, S. 309—310.

<sup>8</sup> Л. И. Тимофеев, *Теория литературы*, Москва, 1948, S. 351.

<sup>9</sup> Л. Тимофеев и Н. Венгров, *Краткий словарь литературоведческих терминов*, Москва, 1955, S. 18.

mein haben<sup>10</sup>. Fr. W. Neumann stellt ausdrücklich fest, dass das, was in anderen Dichtungsgattungen keine bedeutendere Rolle spielt, und zwar die Art der gegenseitigen Verbindung, der epischen, lyrischen und dramatischen Urformen, in der Ballade das erste wesentlichste Gattungsmerkmal bildet<sup>11</sup>. Diese Auffassung vertritt sogar P. Lang. Von den Tendenzen des damaligen deutschen Nationalismus beeinflusst, sucht er zwar die Ballade als eine Erscheinung darzustellen, die ihres „Gehaltes“ wegen (Lang beruft sich gern auf die traditionelle dualistische Auffassung der Poesie) „eine neue wesentliche Ausdrucksform der deutschen Seele in der deutschen Kunst ist“; doch vertritt er gleichzeitig die Meinung, indem er an seine Vorgänger anknüpft, dass die Ballade mit Rücksicht auf ihre „Form“ eine untrennbare Synthese der Epik, der Lyrik und des Dramas darstellt, womit er eine vierte dichterische Aussageart — „die Balladik“<sup>12</sup> — schafft. Je enger sich diese drei Elemente in einer konkreten Dichtung gemeinsam verbinden, desto suggestiver ist ihre Einwirkung, denn das Wesentlichste in der Ballade ist eben die gegenseitige Durchdringung jener drei Gestaltungsarten der dichterischen Aussage.

In den polnischen wissenschaftlichen Arbeiten wird der synthetische Charakter der Ballade wohl am klarsten und kürzesten in der Definition von Kleiner ausgedrückt, die er für den Gebrauch des „Wörterbuches literarischer Gattungen“ formulierte, das unter der Leitung von S. Skwarczyńska durch die Wissenschaftliche Gesellschaft der Stadt Łódź vorbereitet wird: „Die Ballade ist ein kurzes episches Werk in Versform, das eine unerhörte Begebenheit mit lyrischer Färbung und der Tendenz zur dramatischen, dialogisierten Darstellungsform schildert“<sup>13</sup>.

Die unter den deutschen Literaturhistorikern herrschende Übereinstimmung der Ansichten über den Charakter der Ballade als Mischgattung, die verschiedene, dichterische Aussageweisen in sich vereinigt, führt jedoch zu Meinungsverschiedenheiten, sobald die Frage über das Verhältnis dieser Gattungen zueinander auftaucht. Die einen betonen das Epische als vorherrschendes Element der Ballade<sup>14</sup>, die anderen sehen ihre wesentlichsten Züge in ihrem lyrischen Grundton<sup>15</sup>; es gibt

<sup>10</sup> Kayser, *op. cit.*, S. 299–300.

<sup>11</sup> Neumann, *op. cit.*, S. 3–4.

<sup>12</sup> P. Lang, *Die Balladik*, Basel 1942, S. 56–61; das Buch entstand in Zürich in den Jahren 1937–1942.

<sup>13</sup> *Materialy do „Słownika rodzajów literackich“ (Materialien zum „Wörterbuch der literarischen Gattungen“)* in „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1958, Bd. I, Hft. 1, S. 196.

<sup>14</sup> Als Beispiel für diese Stellung kann man Ansichten anführen, die Bielschowski in seiner Goethe-Monographie, Scherer, Wackernagel, Münchenhausen (*Meisterballaden*, 1923) u. a. darüber äusserten.

<sup>15</sup> Zu den Literaturtheoretikern, die zu dieser Ansicht neigten, gehörten z. B. Fr. Th. Vischer (*Ästhetik*), H. Baumgart (*Handbuch der Poetik*), Gundolf (in seiner Goethe-Monographie), A. Schäffer (*Dichter und Dichtung*) u. a. In Polen — W. Bruchnalski in seiner Abhandlung *Mickiewicz — Niemcewicz*, Lwów 1907, S. 71.

aber auch Theoretiker, die das Dramatische der Fabelstruktur als grundsätzliches Gattungsmerkmal der Ballade anerkennen<sup>16</sup>.

Jede dieser Richtungen vermag viele konkrete Beispiele zur Bestätigung ihrer Ansicht anzuführen, aber keine von ihnen enthält alle Kategorien der Erscheinungsformen, die gewöhnlich mit dem Namen Ballade bezeichnet werden. Deshalb ist es wohl angebracht, die Mischung verschiedener Arten dichterischer Aussage als Grundzug dieser Gattung anzuerkennen<sup>17</sup>. In einer abstrakten Konzeption des Gattungsmusters könnte man das Ideal in einer gleichwertigen Verschmelzung lyrischer, epischer und dramatischer Elemente erblicken. In der Praxis haben wir aber meist Werke, in denen mehr oder weniger deutlich eines der genannten Elemente dominiert. Je nachdem, welchem derselben die führende Rolle zukommt, kann man drei strukturelle Grundkategorien der Gattung unterscheiden, und zwar die epische, lyrische oder dramatische Ballade<sup>18</sup>.

## 2

Ihrer Natur nach bildet die Ballade eine Erzählung<sup>19</sup>. Wenn diese als Bericht über vergangene und erst heute vom Erzähler vermittelte Geschehnisse gestaltet wird, wenn der Erzähler mit der Distanz der abseits stehenden Person im Ton eines ruhigen, scheinbar sachlichen und objektiven Berichtes über dasselbe spricht, indem er bemüht ist, ziemlich genau die Grundsituation der Fabel wiederzugeben, dann nimmt die Ballade epischen Charakter an. Man könnte sagen, je länger die Erzählung, je genauer ihre Umrisse und je breiter die Schilderung von Einzelheiten der Fabel, je deutlicher der emotionelle und zeitliche Abstand des Erzählers, desto stärker überwiegt in der Ballade das epische Element.

Niemals kommt es jedoch zu einem gänzlichen Übergewicht des Epischen in Dichtungen, die man ohne Bedenken als Balladen, die für ihre Gattung eindeutig repräsentativ wären, bezeichnen könnte. Denn eine wirklich balladenartige Erzählung erscheint immer in der Form eines durch die Gattung modifizierten Elements, als Faktor, der nicht so sehr einer Einengung im Bereich seiner Wirkung, als vielmehr einer Umgestaltung seiner eigenen, epischen Natur, jener Distanz, Ruhe, Gründlichkeit und der breiten Sicht unterzogen wurde. Die epischen Elemente der Ballade zielen gleichsam darauf hin, das Epische abzustreifen, und gerade dieses Streben zur lyrischen oder dramatischen Umgestaltung wird zum besonderen Merkmal des Balladenhaften.

Eine Dichtung nimmt desto mehr balladenhafte Züge an, je stärker alles das, was soeben als charakteristische Merkmale der Epik bezeichnet wurde, verschleiert oder geschwächt wird. Mit anderen Worten: wenn man die mit der Gattung ver-

<sup>16</sup> Diese Stellung vertraten u. a. Gervinus und A. Biese.

<sup>17</sup> Diese Ansicht spricht Neumann (*op. cit.*, S. 4) aus.

<sup>18</sup> Vgl. *ibid.*

<sup>19</sup> Über genetische Zusammenhänge grosser Epen mit der Ballade — vgl. R. Koskimies, *Theorie des Romans*, Helsinki 1935, S. 38–39.

bundenen Konsequenzen des epischen Charakters der Ballade verfolgen will, so sollte man vor allem die Art und Weise erforschen, wie ihre Epik „entfärbt“, ihr episches Gepräge verwischt, übermalt, abgeschwächt oder gar in ihren Wesenszügen modifiziert wird.

Hier und da erscheint dies als Verwischung des Zeitabstands, als Übergang des Berichts von der Vergangenheit in die Gegenwart, als Erzeugung der Illusion, als ob das Geschehnis sich in der Gegenwart abspielte. So ist es z. B. in Goethes Ballade *Der untreue Knabe*: die Fabel bezieht sich auf ein in der Vergangenheit zurückliegendes Geschehnis und diesem entsprechend beginnt der Erzähler mit der Schilderung in der Vergangenheitsform so wie man über zeitlich entlegene Ereignisse spricht:

Es war ein Knabe frech genug,  
War erst aus Frankreich kommen,  
Der hatt' ein armes Mädcl jung  
Gar oft in Arm genommen ....

Auf dem Höhepunkt der Ballade jedoch ändert der Erzähler den Ton des Berichts, so dass der Eindruck gewonnen wird, als ob das Geschehen in der Jetztzeit, im gegenwärtigen Augenblick sich abwickelt, und das bei gleichzeitiger Entwicklung der Erzählung:

Und reit't in Blitz und Wetterschein  
Gemäuerwerk entgegen,  
Bind'ts Pferd hauss'an und kriecht hinein  
Und duckt sich vor dem Regen.  
Und wie er tappt und wie er fühlt  
Sich unter ihm die Erd' erwühlt;  
Er stürzt wohl hundert Klafter<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Noch deutlicher wird diese Erscheinung in *Świtez* von Mickiewicz; der Erzähler übernimmt die Rolle des Zeugen, der das Geschehnis einst, vor langer Zeit, gesehen hat:

... eine Messe drum liess man erst singen,  
Und es erschien der Ciryner Kaplan.  
Trat an das Ufer, tat um die Gewande,  
Segnete, sprengte das Weihwasser aus... usw.

Und plötzlich ändert er die Zeitform seiner Erzählung; erzählt über die Geschehnisse so, als ob sie sich unmittelbar vor seinen Augen abspielten und wir alle, zusammen mit ihm Augenzeugen derselben wären:

Losung erschallet, sie stossen vom Strande,  
Bodenwärts sinket das Netz mit Gebraus.  
Sinkt und die Schwimmhölzer (wer es wohl dachte!)  
Reisst in den Abgrund es hinter sich her,  
Straff sind die Leinen, das Netz geht sachte:  
Fangen sie etwas, sie tragen nicht schwer!

(Übersetzt von Arthur Ernst Rutra: Adam Mickiewicz, *Poetische Werke*, München 1919, S. 7 ff.).

— Ähnlich erzählt das Geschehen der Erzähler in der Ballade von Puschkin *Женух* (*Der Bräutigam*).

Sehr häufig wird der epische Charakter der Ballade abgewandelt, und zwar durch die Begrenzung der Reichweite der Fabel, durch die dynamische Darstellung des Geschehensverlaufs, die mit Hilfe der Aneinanderreihung einiger Fragmente erreicht wird, durch die Verdichtung der Erzählung in die engen Rahmen einer knapp dargestellten Begebenheit. *Die Rache* von Uhland ist ein Beispiel für eine typisch balladenhaft gedrängte, aber gehaltvolle Mitteilung der Begebenheiten. *Die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* von Goethe zeigt, wie eine breit angelegte Fabel des Gedichts in einem Geschehen sich konzentriert und die ruhige, breite Erzählung schliesslich zur dramatischen Steigerung bis zum Kulminationspunkt führt. Andere Beispiele liefert die polnische Poesie: *Nieznajomy* (*Der Unbekannte*) von Alexander Chodźko, *Alpuhara* von Mickiewicz, *Rusalka* (*Die Nymphe*) aus der *Żmija* von Słowacki. Jedes dieser Gedichte verwirklicht eine andere Methode der Begrenzung der Reichweite der Fabel: In der ersten Ballade verzichtet u. a. der Dichter auf die Allwissenheit des Epikers (daher auch das scheinbar Geheimnisvolle, das — schon im Titel angedeutet — bis zum Schluss bewahrt bleibt), in der zweiten wirkt die Verdichtung der Geschehnisse, in der dritten wiederum — die fragmentarische Art ihrer Darstellung.

In anderen Werken wird der epische Charakter der Erzählung durch die Zerstörung der distanzierten, emotionellen Haltung des Erzählers geschwächt. Aus dem abseits stehenden, unbeteiligten Beobachter wird er zum aktiven Teilnehmer jener Geschehnisse, manchmal sogar zur Hauptgestalt derselben. Der Bericht verliert seine scheinbare Objektivität und Ruhe, wird emotionell erregt, zielt offensichtlich nicht nur zur Skizzierung des Geschehensablaufs, sondern auch dazu, das Erleben des Erzählers zu veranschaulichen.

Die lyrische Einführung in die skizzenhaft umrissene Episode des balladenartigen Liedes *Lorelei* von Heine, die melodische Sangbarkeit ihrer Strophen, die Suggestion der Katastrophe (und nicht der Bericht über dieselbe) in der Form der persönlichen Überzeugung des Erzählers, der hier als Träger der Lyrik erscheint — all das sind die deutlichsten Beispiele für die lyrische Gestaltung der Erzählung. Eine ähnliche Aufgabe erfüllt die Einführung der persönlichen Note in dem, den Kindern vorgesungenen Lied aus der obenerwähnten Ballade von Goethe „vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen“; in dieser Richtung wirkt auch die ständige Wiederholung ihres Refrains: „Die Kinder, sie hören es gerne“. Dieselbe Funktion übernimmt auch das Leitmotiv des Henkers und der Refrain der mittleren Strophen aus der Ballade von Heine *Ritter Olaf*: „Der Henker steht vor der Türe“.

*Świtez* und *To lubię* (*Das mag ich*) von Mickiewicz, *Duma o Waclawie Rzewuskim* (*Duma von Waclaw Rzewuski*) von Słowacki und *Pocztalion* (*Der Postillion*) von Syrokomla können als Beispiele dienen, auf welche verschiedene Arten die Zerstörung der Distanz einer leidenschaftslosen, epischen Erzählweise durchgeführt werden und welche verschiedenartige Bedeutung sie für das Künstlerische der Dichtung gewinnen kann. Ein Erzähler, der in seinen Erlebnissen deutlich individualisiert ist, ein Erzähler, der an den Begebenheiten selbst teilnimmt ent-

weder als Nebenfigur, oder als Hauptheld der Handlung, und ein Erzähler, der nur durch die Atmosphäre der sprachlichen Gestaltung der Aussage dem Empfänger seine eigene, emotionelle und reflexierende Deutung der Fabel zu suggerieren weiss — das sind Beispiele für die Abschaffung der scheinbar objektiven Distanz der epischen Erzählweise in der Ballade<sup>21</sup>.

## 3

Das Bestreben, die Erzählweise lyrisch zu gestalten, ist gar nicht das Hauptsymptom des lyrischen Elements in der Ballade. Es ist vielmehr die Folge der Hauptgrundsätze der Gattung, die den Elementen der Fabel die Rolle eines Faktors zuweisen, welcher in erster Linie dem lyrischen Ausdruck der Dichtung als Ganzes dienen soll. Der Handlungsablauf, die daran beteiligten Gestalten, Fragmente der Welt, in der sie sich bewegen — all das wird in die Ballade als ein Gefüge von Mitteln eingeführt, die den lyrischen „Sinn“ der Dichtung bezeichnen, dem Leser die als Folgen seines Mitgefühls mit den Schicksalen der Gestalten entstandenen Reflexionen und Gefühle unterschieben, die scheinbar in einem lyrischen Sinne über die Verhältnisse und Gesetze des hinter der Gegenständlichkeit des in der Ballade gezeichneten Lebens sich abheben.

Die Folgen dieser lyrischen Grundlage in der Ballade eliminieren von vornherein die Formulierung des „Sinnes“ der Erzählung mit Hilfe unmittelbaren, klaren und eindeutigen Ausdrucks. Ein unverschleierter Kommentar des Erzählers, seine didaktisch-moralisierenden Sentenzen, eine klar ausgedrückte, emotionelle oder gedankliche Reaktion, welche der Dichter beim Leser auszulösen sucht, all das zerstört in der Regel die beabsichtigte Wirkung der Ballade. Ihr lyrischer Charakter erfordert, alle Einwirkungsmittel auf diskrete, unauffällige Suggestionen zurückzuführen, die dem Leser nach der Art typischer Gestaltungen der Lyrik geboten werden.

Unter diesen sind an erster Stelle die unmittelbaren Zusammenstellungen von Tatsachen, Gestalten oder Situationen, die auf Analogie oder Kontrast, häufig auf beiden zugleich aufgebauten Parallelismen der Fabel, zu nennen, Zusammenstellungen, die aber keine unmittelbare und deutliche Interpretation des Erzählers, keine offenkundigen Zusammenfassungen ihres Gefühls- oder Gedankenausdrucks enthalten. Manchmal nimmt dies die Form der Zwei- oder Dreisträhnigkeit des Geschehensverlaufs an, und zwar zu dem Zweck, den in der Aneinanderreihung dieser Linien verborgenen Sinn herauszustreichen und zu betonen. In der polnischen Poesie treffen wir diese Erscheinung z. B. bei Staff in *Ballada o darowanym sercu* (*Ballade vom geschenkten Herzen*), ähnlich auch bei Ostrowska in

<sup>21</sup> Aus der russischen Poesie — vgl. Puschkin, *Черная шаль*, Lermontow *Баллада* („Куда, так проворно...“, ausserdem sein *Воздушный корабль* (Nachahmung der Ballade von J. Ch. Zedlitz *Das Geisterschiff*) oder auch den Plauderton der Erzählung des Husaren in der Ballade von Puschkin *Гусар*.

der *Baśń o trzech siostrach* (Märchen von den drei Schwestern). Häufig nimmt dies den Charakter der Kontrastzusammenstellung an, welcher dank der lyrischen Suggestion nicht nur die Stimmung, sondern auch die allgemeine Richtung des so skizzierten Motivs unterworfen wird. Eine solche Funktion übt z. B. der Frage- und Antworttausch zweier unbekannter Gestalten aus der Uhlandschen Ballade *Das Schloss am Meere* aus; auf eine andere Art löst diese Aufgabe L. Hölty in der Ballade *Der Sänger und die Königsmaid*, in der die Katastrophe des Sängers vom Leser erahnt und empfunden werden soll, und das nicht nur dank der Andeutung im Refrain: „O weh ihm, er konnte nicht schweigen!“, sondern auch dank der Anspielungen auf die gedrückte Stimmung in der letzten Strophe:

Der Mond schien traurig, das Henkerbeil klang,  
Der Sturmwind piff einen Grabesang....

Manchmal wird in der Erzählung der volkstümliche Parallelismus verwirklicht und indem das Menschenlos dem Naturgeschehen gegenübergestellt wird, verwandelt sich die epische Relation zum System von miteinander verknüpften Anspielungen, welche einen analogen Tatsacheninhalt aus der Naturwelt benutzend, die Suggestion der allgemeinen Abgerissenheit der so dargestellten Begebenheit schaffen. So ist es z. B. in einem alten Volkslied:

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,  
er fiel auf die zarten Blaublümlein,  
sie sind verwelket, verdorret.  
Ein Knabe hatte ein Mägdlein lieb,  
sie flohen beide von Hause fort,  
es wussten's nicht Vater noch Mutter.  
Sie sind gewandert wohl hin und her,  
sie hatten nirgends Glück noch Stern,  
sie sind verdorben, gestorben<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> „Es fiel ein Reif...“ Nach einer alten Volksweise, zitiert nach dem *Deutschen Balladenbuch*, hrsg. von Fritz Zschech, (1959), S. 109. Ausdrucksvoller und reicher wird das Prinzip des Parallelismus im Gedicht von K. Ujejski, *Fantazja nad zabitą dziewczyną* (Phantasie über ein ermordetes Mädchen), aus der polnischen Literatur verwirklicht:

Na kurhanie, nad krynicą  
Smutniała kalina;  
Z zapłakaną tam źrenicą  
Uklęka dziewczyna.

— „Jak ja mogę być wesołą,  
Kiedy zdrój w żałobie.  
Jak tu z ziemi podnieść czoło,  
Kiedy matka w grobie”.

Leciał krasny ptak do wody  
I ujrzał kalinę;  
Wybiegł z strzelbą panicz młody  
I ujrzał dziewczynę.

Anders benutzte Goethe dasselbe Prinzip des Parallelismus in der Rede und Gegenrede zwischen dem verliebten Jüngling und dem Bach in der Ballade *Der Junggeselle und der Mühlbach*.

- „Oj, kalino! Nocą ciemną  
Daj mi jagód swoich.  
Oj, dziewczyno! Pójdź, pójdź ze mną  
Do pałaców moich”.
- „Pełne krwi jagody u mnie,  
To krew z nich wytryśnie!  
Już ten moim będzie w trumnie,  
Kto mnie raz uściśnie!”
- „Oj, kalino! Tu usiędę,  
By ci wiecznie śpiewać.  
Oj, dziewczyno! Ja cię będę  
Na sercu ogrzewać”.
- I nagięła się kalina  
Do ptaka krasnego  
I skłoniła się dziewczyna  
W ramiona lubego.
- Nie wiem, jakim pan wyrodny  
Pozbył ją sposobem.  
Dość, że uciekł ptak swobodny  
Z zakrwawionym dziobem.

Rohübersetzung obiger Ballade:

Auf dem Grabe, an der Quelle trauerte ein Schneeballbaum;  
mit verweinten Augen kniete nieder dort ein Mägdelein.

— „Wie kann ich fröhlich sein, wenn die Quelle trauert.  
Wie das Haupt erheben, wenn die Mutter im Grabe”.

Kam ein schöner Vogel zum Wasser und erblickte den Schneeballbaum,  
Lief ein junger Edelmann mit Gewehr — erblickte das Mägdelein.

— „O Schneeballbäumchen, gib mir in dunkler Nacht von Deinen Beeren.  
O Mädchen, komm, komm mit in meine Paläste”.

— „Voll Blut sind meine Beeren — Blut quillt aus ihnen hervor.  
Der wird mein sein im Sarge, der mich einmal umarmt”.

— „O Schneeballbäumchen! Hier setz ich mich nieder, um dir ewig zu singen  
O Mädchen — Dich werde ich auf meinem Herzen wärmen”.

So beugte sich das Bäumchen zu dem schönen Vogel.  
Es sank das Mädchen in die Arme des Geliebten.

Ich weiss nicht, wie der böse Herr sich ihrer entledigte,  
Genug, dass der freie Vogel davonflog mit blutigem Schnabel.

Aus der Sammlung *Kwiaty bez woni (Blumen ohne Duft)*, Lwów 1848, S. 85—87. Das Gedicht wurde als Epilog zum Drama von K. Szajnoch a, *Paniec i dziewczyna (Der Herr und das Mädchen)* geschrieben.

Die Kunst, eine Erzählung mit der Atmosphäre lyrischer Vieldeutigkeit durch Benutzung der Methode zarter Anspielungen in den Knotenpunkten zu durchdringen, die Kunst des Andeutens und Verschweigens, schliesslich der Zauber des Halbdunkels, der nur ein Fragment der dargestellten Begebenheit auftauchen lässt, bilden die Grundlage der lyrischen Einkleidung, die die epische Struktur der Ballade umprägt. Deshalb wurden schon seit langem diese in den Komplex ihrer Gattungsmerkmale einbezogen<sup>23</sup>. Indem diese Faktoren den Leser aus dem passiven Aufnehmen der in der Erzählung mitgeteilten Fabel heraustreten lassen, aktivisieren sie seine Gefühlshaltung und zwingen ihn, die Schicksale der Gestalten mitzuerleben. Unter diesen Umständen wird die Ballade zur Aussage, die nicht so sehr erzählt, als vielmehr dem Leser den Gang der Begebenheiten eingibt und ihren lyrischen „Sinn“ ausdrückt.

Diesen Zwecken dienen alle Methoden einer echt lyrischen Poetisierung der Erzählung und der Schaffung einer Suggestion, dass hinter der wörtlichen Begriffsschicht ein tieferer Sinn durchdringt, der bis zum letzten Grund des eigentlichen Wesens dieser dargestellten Begebenheiten reicht: Eine Wiederholung von Worten, Ausdrücken oder Situationen; Kehrreime die mit dem Gang der Erzählung scheinbar wenig verbunden sind; Zwei- und Dreistränigkeit der Fabel als auch der Phrasologie, die in einigen Wendungen den Handlungsablauf entwickeln; die kunstvolle Metaphorik, die den Kreis der Assoziationen bereichert, die Anspielungen der Aussage vertiefen und manchmal sogar bis zur Allegorisierung der Gestalten oder Szenen führen; die ungewöhnliche Verbindung von Motiven, und zwar so, dass sie tiefer liegende, symbolische Bedeutung ahnen lassen — mit einem Wort: alles, was in den theoretischen Abhandlungen über die Ballade gewöhnlich als Ausschmückung ihrer Einkleidung bezeichnet wird. Doch geht es gar nicht bei der Anwendung der obengenannten Elemente des Balladenstils um das Dekorative, auch bezwecken sie keineswegs die Ausschmückung durch das literarisch Künstlerische. Ihre künstlerische Motivierung liegt tief in den Struktureigenschaften der Ballade als Gattung, die ihre Aussage in den Kategorien lyrischer Eingebung einer reicheren, tieferen Begriffsschicht gestaltet. Beispiele bedeutsamer, lyrischer Refrains in deutschen Balladen wurden schon in den obigen Ausführungen zitiert (Goethe, *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*; Heine, *Ritter Olaf*; Höltz, *Der Sänger und die Königsmaid*). Die lyrische Funktion üben auch andere Wiederholungen von Situationen oder Faktoren oder auch Parallelismus-Zusammenstellungen aus, wie z. B. in der Ballade von Uhland, *Der Wirtin Töchterlein*, Eichendorff, *Das zerbrochene Ringlein* oder von Mörike, *Zwei Liebchen*. In der polnischen Literatur bilden die Balladen *Szubienica Zawiszy* (*Zawiszas Galgen*) von Ehrenberg; *Ballada o cyganie* (*Die Ballade vom Zigeuner*) von Tetmajer; *Pieśń o burmistrzance* (*Das Lied von der Bürgermeisterstochter*) von Kasprowicz — Beispiele, in denen die lyrische Methode der Erzählung besonders deutlich zum Ausdruck kommt.

<sup>23</sup> Vgl. Neumann, *op. cit.*, S. 7.

Mit diesen Tendenzen der Ballade wirken auch die Elemente des Verses und der Tongebung mit. Auch sie unterstreichen das Besondere in der Erzählungsstruktur und erzielen umso erfolgreicher, je stärker sie die Gesetze des im Gedicht herrschenden Metrums hervorheben, je deutlicher sie an den Gesang als ursprüngliche Form des gesellschaftlichen Vortrags der Ballade anknüpfen. Das Liedhafte des Gedichts, also das metrisch Ausdrucksvolle der rhythmischen Inertion, in der polnischen Ballade sehr oft auf dem quantifizierend-akzentuierenden System aufgebaut<sup>24</sup>, das rhythmische Wogen sich stets wiederholender gleichgebauter Strophen-systeme, das Unterordnen der Satz- und Zeilenlänge und der Gang der Tongebung des rhythmischen Pulsierens des Gedichts — das sind Hauptfaktoren, die die Erzählweise der Ballade in unserem Empfinden „sangbar“ erscheinen lassen. Die Liedhaftigkeit — nicht nur als eine durch Ursprung-der Gattung motivierte, sondern auch als eine Art der lyrischen Umprägung der Erzählung — wächst somit zur Bedeutung der gattungsmässigen Haupteigenschaften der Ballade heran.

## 4

Die Neigung zum Dramatischen verbindet man gewöhnlich mit ihrem Ursprung: indem sie gesungen oder vorgetragen und vom Tanz begleitet wurde, befand sie sich bereits in ihrer ersten Entwicklungsphase unter den Dichtungen, die auf eine dramatische Wirkung berechnet waren; also war sie eine Vorstufe der auf der Bühne sich abspielenden Handlung<sup>25</sup>. Wichtiger aber scheinen die strukturellen Folgen der Gattung als einer Dichtung von geringem Ausmass zu sein, die in einem verhältnismässig kleinen Raum die Gesamtheit einer vorwiegend erschütternden Begebenheit konzentrieren. In dieser Situation wurde nicht die epische Breite, sondern die dramatische Verdichtung und Vergegenwärtigung zum natürlichen Gebot der Balladenkonstruktion. Je leichter man die Fabel einer Ballade als den Gang einer einfachen Handlung darstellen kann, je wirksamer sich die Hauptbegebenheit in der balladischen Schilderung vergegenwärtigen lässt, so dass sie sich vor unseren Augen abspielt, je entschiedener der Stoff der Fabel in der Aussage die Verdichtung zusammengedrängter Kontrastwirkungen erreicht — desto stärker wirkt die Ballade durch die dramatischen Elemente ihres Aufbaus.

Die Dramatisierung der Ballade wird auf verschiedene Weise erreicht. Sehr

<sup>24</sup> Daher auch die besondere Bevorzugung dreisilbiger Versmasse in der Ballade, die als mehr monoton gelten und dadurch die sangbare Einförmigkeit der rhythmischen Wogen des Berichts begünstigen. (Vgl. Б. Эихенбаум, *Мелодика русского лирического стиха*, Petersburg 1922, S. 95–96).

<sup>25</sup> Vgl. W. Scholz, *Gedanken zum Drama*, München und Leipzig 1905, S. 30–31; der Autor fasst übrigens im weiteren Sinne diejenigen Faktoren auf, die es bewirken, dass die Ballade „eine Vorstufe des Dramas“ wird; die erste Stelle räumt er dabei der Deklamation ein. Auf eine Verwandtschaft zwischen Ballade und Drama, sowohl in den ersten Etappen ihrer Entwicklung als auch in den späteren Perioden, weisen auch die Arbeiten von Kayser hin, *op. cit.*, S. 2–3, Neumann, *op. cit.*, S. 5 u. a.

oft ist es die gänzlich oder teilweise durchgeführte Ausschaltung der epischen Erzählweise zugunsten des Zwiegesprächs oder des dramatisch gestalteten Dialogs. Goethes *Erkönig*, die schottische Ballade von Eduard dem Vatermörder, ihre Paraphrase im Munde des Pagen aus *Maria Stuart* von Słowacki sind die konsequentesten künstlerischen Gestaltungen dieser Tendenzen. Nicht jede Ballade gelangt naturgemäss zu einer so einheitlichen Gestaltung ihrer Struktur; viele behalten ihre epische Erzählweise, die sie mit einer grösseren oder kleineren Dosis von Aussagen, die in den Mund handelnder Personen gelegt werden, verbinden. In den häufigsten Fällen werden aber weder Dialog noch Monolog zum Hauptmerkmal der strukturellen Dramatisierung der Ballade, sondern ein anderer, dramatisch vergegenwärtigter und für sie besonders charakteristischer Erzählungstyp. In dieser Auffassung hört die Erzählweise auf, eine Vermittlerin von Berichten über das Vergangene zu sein, sie wird dagegen zum Bericht des Augenzeugen, der den Lauf der Begebenheiten gleichzeitig mit ihrem Fortgang vor seinen Augen erzählt<sup>26</sup>. Dies verstärkt natürlich die Dynamik der Aussage: die Handlung der Dichtung ist bereits im vollen Gange, aber ihr Schluss ist noch niemandem, auch dem Erzähler selbst, nicht bekannt.

Dieses Streben der Ballade nach Steigerung der dramatischen Spannung wird zum zweiten Faktor, der neben den strukturellen Umprägungen über die Mehrzahl ihrer Dramatisierungsarten entscheidet. Eine dieser Arten ist die Tendenz, die gedrängteste Kürze in der Darstellung des Handlungsganges zu erzielen. Dies erreicht die Ballade entweder durch die Verdichtung der Erzählung, die fast ausschliesslich um eine einzige Gipfelsituation sich konzentriert, oder durch die Schilderung einiger wichtiger Wendepunkte der Handlung unter Ausschaltung aller indirekten Episoden, als auch derjenigen Momente der Fabel, die jenen geschilderten Episoden vorangehen oder diese abschliessen<sup>27</sup>.

Daher wird in der Ballade so oft die Methode angewandt, nach der die Erzählung gleich am Anfang mitten in die Handlung hineingreift. Daher erfolgt auch die Tendenz, nur einige wichtigste Personen der Erzählung und Momente der Handlung selbst in den Vordergrund zu stellen, wobei gleichzeitig eine breitere oder ausführlichere Umschreibung der Welt, in der sich alles abspielt, womöglich beschränkt wird. Daher auch jene Skizzenhaftigkeit der Erzählung, was Kommentare, Interpretationen oder Verbindungen zwischen den einzelnen Episoden der Begebenheit schildernden Fragmenten der Handlung anbetrifft. Die Handlung der Werke dieser Art spielt sich gewissermassen selbständig ab und der Leser beobachtet unmittelbar ihren Ablauf, der ihm lediglich in zwei oder drei aneinandergereihten Szenen gezeigt wird. In einer solchen Aufstellung dreier Szenen, die nebeneinander gestellt sind, entwickelt sich z. B. die Ballade von Strachwitz. *Dziwy*

<sup>26</sup> Vgl. das auf S. 109 zitierte Beispiel.

<sup>27</sup> Beobachtet wurde das schon lange; vgl. R. Lehmann, *Deutsche Poetik*, München 1908, S. 185.

(*Seltsamkeiten*) von Zmorski, *Nad Wisły wodami* (*Am Ufer der Weichsel*) von Wolski, *Piosnka chlopska* (*Das Bauernliedchen*) von Wojkowska, in einem gewissen Grad auch *Czaty* (*Auf der Lauer*) von Mickiewicz — diese Werke aus der polnischen Literatur sind Beispiele für die genannten Arten der dramatischen Steigerung in der Ballade.

In Werken mit einer breiteren, episch angelegten Fabel erzielt man die Verdichtung der dramatischen Dynamik der Erzählung nicht selten mit Hilfe eines entsprechend konstruierten Geschehensablaufs, indem zu diesem Zweck scharf umrissene Kontraste<sup>28</sup>, plötzliche Wendungen der Handlung oder unerwartete, pointierte Lösungen verwendet werden. Hierfür könnte man eine ganze Reihe von Beispielen anführen: aus der polnischen Literatur — *Wesele* (*Die Hochzeit*) von Odyniec; *Branka* (*Die Gefangene*) von Kraszewski und *Anty-Leonora* (*Anti-Leonore*) von Ujejski, aber auch — in teilweise abweichendem Sinne — das Schlussfragment der *Pani Twardowska* (*Frau Twardowska*) von Mickiewicz; aus der russischen Poesie *Женух* (*Der Bräutigam*) von Puszkina, *Баллада* („Куда так проворно...“) von Lermontow; unter den deutschen Balladen zahlreiche, bereits genannte Werke, wie z. B. die *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* von Goethe; auf unerwarteten Reaktionen seiner Heldin baut den Effekt der Überraschung auch Fontane auf, und zwar in seiner *Barbara Allen*.

Diese Tendenzen führen wiederum die Ballade zum epigrammatischen Kompositionsprinzip hin. Die ausdrückliche Neigung der Erzählung zum Abschluss, die Unterordnung der ganzen Entwicklung des Motivs den Effekten, die sich auf der eine Überraschung bergende Endszene konzentrieren, die epigrammatische Formulierung des Abschlusses — all das stellt den Aufbau der Ballade in die Reihe der Formen, die gewöhnlich den Dramen eigen sind. Gleichzeitig jedoch verbinden sie ihn mit den Methoden einer lyrischen Aussageverdichtung.

Das Zusammenwirken der lyrischen, epischen und dramatischen Elemente in der Ballade äusserte sich wohl noch deutlicher im Bereich jener Funktionen, die von manchen Phänomenen des Verssystems erfüllt werden. Es sind in erster Linie ihr Strophenbau und Kehrreim. Von ihren lyrischen Funktionen, die u. a. die liedhafte Struktur der Dichtung stärker hervorheben, wurde schon gesprochen<sup>29</sup>. Aber Strophen und Kehrreime wirken auch mit der Dramatisierung der Ballade mit. Die Notwendigkeit, einzelne abgesonderte Handlungsetappen im Rahmen autonomer, scharf getrennter Strophen zu schliessen, schützt die Erzählung vor epischer Breite und Behaglichkeit, hemmt die Neigung des Erzählers, die ihn interessierenden Fabelmotive allzu weit auszuspinnen, erlaubt ihm, nur ausgewählte, wichtigste Episoden der Handlung zusammenzustellen, ohne sie auf eine epische Art miteinander zu verbinden, veranlasst ihn schliesslich, auf eine episch-fließende Erzählweise zu verzichten, indem sie ihm die bequemste

<sup>28</sup> Vgl. Lehmann, *op. cit.*, S. 194.

<sup>29</sup> Vgl. Kapitel III.

Konstruktionslösung in der Form einiger, in Rahmen der Strophen eingeschlossener Glieder der Erzählung nahelegt. Dadurch übernehmen die Strophen und ihre Systeme die Rolle der Szenen oder Akte<sup>30</sup>.

Eine ähnliche Aufgabe fällt den Kehrreimen zu. Sie kehren an bestimmten Stellen immer wieder und signalisieren — ähnlich wie der während der Theatervorstellung fallende Vorhang — die Grenzen jener strophischen Szenen oder Akte. Sie werden also zu einem dramatischen Mittel, das nicht nur die wichtigeren Abschnitte der Versaussage abgrenzt, sondern auch jeden Schritt auf dem Wege der Handlung zu ihrer Lösung bezeichnet, denn trotz der Wiederholung immer desselben, oder nur wenig geänderten Ausdrucks bei jeder Wiederkehr des Kehrreimes gewinnt er — infolge des Zusammenpralls mit stets neuen Situationen des Kontextes — immer wieder eine neue, mehr oder weniger modifizierte Bedeutung und damit betont er den Rhythmus der gleichzeitigen Änderungen in der sprungweise sich fortbewegenden Handlung. Die Worte des Kehrreimes spielen dann mit verschiedenen Schattierungen ihrer Bedeutung mit und eine geschickte Deklamation kann ihnen mit Hilfe von Intonationssignalen die Suggestion einer vieldeutigen Tiefe verleihen. In solchen Fällen wird der Kehrreim zum Massstab der inneren Entwicklung der in der Ballade dargestellten Begebenheit<sup>31</sup>.

## 5

Es ist nicht schwer, als weitere Konsequenz der dramatischen Neigungen der Ballade ihre Annäherung an die Novelle zu erblicken, und zwar vor allem in den Gestaltungsarten ihres Stoffes. Man könnte behaupten, dass sich in dieser Hinsicht die Ballade so zum Epos verhält wie die Novelle zum Roman. Nicht ein breit angelegtes Gemälde, nicht ein langsam fließender breiter Fluss, nicht eine weite, reiche hügelige Landschaft, sondern ein momentan aufgenommenes Schattenbild, ein schnell dahineilender, schäumender Bach, steil emporhebende und jäh fallende Böschungen eines Bergesgipfels — geben ein richtiges Bild der Ballade wie der Novelle. Es handelt sich bei beiden Arten der literarischen Aussage nicht nur um den knappen Rahmen der Fabel, auch nicht nur um eine beträchtliche Beschränkung der Zahl der Begebenheiten, Personen und Motive, und auch nicht nur um die skizzenhafte, sparsame Methode der Aufdeckung von Fragmenten der dargestellten Welt. Es handelt sich auch um ein rasches, manchmal sogar ein immer gewaltiger steigendes Tempo der Handlung, um eine solche Auffassung aller Episoden der Begebenheit, dass keine davon das wichtigste Kulminationsmoment verdecke, um die Erhaltung einer eingipfligen Erzählungslinie, wo alle Wege in einem sorgfältig vorbereiteten Punkt poetischer Wirkung konzentriert werden.

<sup>30</sup> Vgl. Scholz, *op. cit.*, S. 36; W. Schmidt, *Entwicklung der Volksballaden*, „Anglia“, Zeitschrift für englische Philologie, Bd. LVII, 1933, S. 121–123; G. Rosenhagen, *Die Strophe in der deutschen klassischen Ballade*, Hamburg 1903. u. a.

<sup>31</sup> Vgl. Rosenhagen, *op. cit.*, S. 19–21; Scholz, *op. cit.*, S. 36–37 u. a.

Die Ballade — ähnlich wie die Novelle — hat keine Zeit für die Beobachtung von Einzelheiten, die neben dem Hauptgegenstand ihrer Erzählung auftreten; sie hat auch keine Zeit für kleinliche Analyse der Gestalten, Begebenheiten und dieser Ausschnitte aus der Welt, die sie in ihrem schnellen Gang zur Lösung zu fixieren vermag. Im Rahmen ihrer künstlerischen Möglichkeiten befinden sich weder die Wiedergabe der Seelenentwicklung des Helden und der reichen Mannigfaltigkeit seiner Erlebnisse noch das historische Studium der Epoche und die malerische Abbildung einer reichen Landschaft. Ja, sie kann die stimmungsvolle Schönheit dieser Landschaft erfassen, die Atmosphäre der Epoche andeuten, den Eindruck eines authentischen Erlebnisses wiedergeben, aber sie kann das nur in einem Augenblick, in einigen nur skizzenhaft umrissenen Motiven, in Allusionen und Suggestionen, die dem Leser lediglich eine allgemeine Richtung der visuellen, stimmhaften oder reflexiven Konkretisierung der Dichtung verwirklichen.

All das sind ebenfalls Merkmale einer novellistischen Gestaltung des Fabelstoffes. Und wenn es eine traditionelle Verbindung der Novelle mit der Prosa und der Ballade mit dem Gedicht nicht gäbe, so wäre es gar nicht einfach, die Grenzen zwischen den Bereichen dieser beiden Gattungen festzustellen. Es genügt nur, der Ballade den Ton einer „poetischen“, versifizierten Erzählung abzunehmen und schon formt sich das Ding in eine novellistische Erzählung oder eine literarische Schöpfung unbestimmter Gattung um. Man kann sich hierbei auf den Eindruck berufen, den der heutige Leser genießt, wenn er deutsche oder englische Balladen in polnischen Prosaübersetzungen aus der Zeit der sogenannten romantischen Balladomanie liest. Als Beispiele können auch manche Erzählungen aus derselben Zeit dienen, deren Stoff aus den balladischen Fabelmotiven geschöpft wurde, u. a. eine auf der Grundlage der Bürgerschen Lenore aufgebaute Erzählung<sup>32</sup>. Es genügt aber, dass die Prosa dieser, aus der Ballade erwachsenden Erzählung, andere, nicht versartige Formen poetischer Konstruktion und poetischen Rhythmus annimmt, und plötzlich wird sie für uns zur Ballade oder zur Dichtung aus dem Grenzgebiet der Ballade und Novelle. Eine solche Dichtung ist z. B. *Czarna taneczniczka* (*Die schwarze Tänzerin*) von K. Gaszyński: ihre Fabel, die ihren Motiven und der Gestaltung des Stoffes nach als typisch balladenhaft gelten kann, fasste der Dichter in Prosaform; aber diese Prosa ist rhythmisiert, und zwar nicht nur durch eine syntaktische Regelung und die Einteilung der Erzählweise in grössere Abschnitte, die im Gedicht die Rolle der Strophen übernehmen, sondern auch dank ihrer lautlichen Übereinstimmung, die — ähnlich wie die Reime — die Grenzen jener Abschnitte bestimmen und auch dank den stilistischen und Intonationssignalen des „poetischen“ Charakters der Erzählung. Deshalb entfernt sich das Gedicht als

<sup>32</sup> Vgl. z. B. in der polnischen Literatur: X. G. [odebski?], *Oblubieniec grobowy* (*Der Grabbräutigam*), „Flora. Rocznik damski“, 1821, S. 12–21; anonyme Erzählung *Malżonek-upiór* (*Gespensst-Gatte*), „Tygodnik Wileński“, III 1822, S. 17–31; „die Übersetzung aus dem Englischen“ von N. A. Kumelski, *Upiór mężem*, „Dziennik Wiedeński“, I 1826 („Literatura nadobna“), S. 113–124).

Ganzes nicht so sehr von dem im allgemeinen angenommenen Begriff der Ballade, dass der Verfasser es in die Gruppe der hinsichtlich ihrer Gattung eben so genannten Werke nicht unterbringen könnte<sup>33</sup>.

Diese Verwandtschaft der Ballade mit der Novelle zeigt sich auch bei der Festlegung ihrer Gattungsgrenzen. Jene Beschränkung des Stoffes und seine eingipflige Konzentration in der Richtung der dramatisch einheitlichen Handlung, können nämlich nicht allzu weit gehen. Man hat ihnen eine Grenze vorgezeichnet, hinter der schon das Gebiet der literarisch abweichenden Erscheinungen liegt. Eine scharfe Abgrenzungslinie lässt sich hier, wie übrigens in allen Unterscheidungen dieser Art, natürlich nicht durchführen, aber man kann sie doch unschwer finden, sogar auf dem Wege von der Novelle zur Anekdote und von der Ballade zu „Fazetien“ und Epigrammen mit einer eigenen Fabel. Überall, wo nur diese Beschränkung und Konzentration des Fabelstoffes zu einer Fabel hinführt, die nur ein nacktes, fast abstraktes Skelett der Begebenheit ist, hört ein Prosawerk auf – Novelle<sup>34</sup> und eine Verserzählung – Ballade zu sein.

Denn die Fabel der Ballade darf sich in ein unbestimmtes Schema der Handlung, der Gestalten nicht verwandeln. Im Gegenteil: in dem knappen Bereich ihrer Motive soll sie in einem möglichst konkreten und äusserst individualisierten Material sich bewegen. Der wesentliche Sinn der Ballade steht in keinem Zusammenhang mit einer Unbestimmtheit der Darstellung oder mit der Bevorzugung typischer, sich wiederholender Erscheinungen; er erwächst aus der Art der Aussage, er soll über die als einmalig und einzig gezeigten Begebenheiten und über die als konkrete, selbständig regierende konstruierten Individuen durchblicken.

## 6

Ähnlich verhält sich die Ausführung einer lakonischen, sparsamen Einkleidungsweise der Fabel. Im Aufbau eines pointierten Abschlusses der Ballade, in der Gestaltung der Wendepunkte ihrer Handlung und in der plötzlichen, überraschenden Lösung der Erzählung, soll die Wirkung der Wortgestaltungen rasch und blitzartig sein. Aber die Vorbereitung dieser Wirkungen soll in mannigfacher Weise erfolgen: bald – scharf und trocken, im Stil einer gedrängten, lakonischen Knappheit, bald in einem weit ausgebauten, sinnreich konstruierten Gang der poetisch verzierten Erzählweise.

Eduard aus der altschottischen Ballade gesteht seiner Mutter nicht gleich den Vätermord ein: zuerst ist hier die Rede von einem Geier, dann von einem Ross und erst bei der dritten Aussprache sagt er die ganze Wahrheit. Ähnlich verhält es sich im zweiten Teil der Ballade: den wichtigsten Umstand, nämlich dass die Mutter ihn zu dieser Tat überredet hat, gibt die Ballade erst dann zu, als im Dialog

<sup>33</sup> K. Gaszyński, *Poezje (Poesien)*, Leipzig 1868, S. 188–193.

<sup>34</sup> Vgl. die Unterscheidungen J. Putraments in *Struktura nowel Prusa (Die Struktur der Novellen von Prus)*, Wilno 1936, S. 13–15.

der Mutter mit ihrem Sohn, nachdem alle Folgen, die dieser Mord für den Mörder, seine Gattin und Kinder haben kann, genannt werden, die Frage fällt: „Und was willst du lassen deiner Mutter teuer?“ (Nach Herders *Stimmen der Völker*)

Der Vater aus der *Ballada o złotych kulach* (*Ballade von den goldenen Kugeln*) von Staff schickt auf die Nachricht vom Einbruch der Feinde zuerst den ältesten Sohn gegen den Feind, dann den mittleren, schliesslich den jüngsten und erst nach dem Tode aller drei geht er selbst in den Kampf. Aber die Ballade, die auf die letzte, wichtigste Episode der Fabel hinzielt, versucht gar nicht ihren Weg zu kürzen oder ihn mit Hilfe lakonischer Berichte über vorhergehende, analog gebaute und für die Erzählung sekundäre Begebenheiten zu vereinfachen. Obwohl das Schicksal des zweiten und des dritten Bruders nicht anders ist als das des ersten, so werden sie doch in der Erzählung als gleichwertig betrachtet; indem aus jeder Episode eine kleine, selbständige Szene gebildet wird, werden daraus Stufen gebaut, die die Erzählung zum Gipfelpunkt, zum Kulminationsbericht steigen lassen.

Ähnlich handelt die Kindesmörderin aus *Pieśń o burmistrzance* (*Lied von der Bürgermeisterstochter*) von Kasprowicz: in der Todesstunde wendet sie sich um Hilfe nicht an die Mutter; sie fleht zuerst den Vater um Rettung an, dann die Schwester und erst zuletzt, nachdem sie jedes Mal ihre ablehnende Haltung sieht, folgt der Hauptteil der Fabel, folgt die Episode mit der Mutter<sup>35</sup>.

Das hängt auch mit der früher erwähnten Tendenz der Ballade, eine unmittelbare, direkte Aussage zu vermeiden, zusammen, was in der Folge zu einer bildhaften Darstellung äusserer Symptome oder Endresultate dessen, was der Erzähler zu sagen beabsichtigte und was der Folgerung und Mutmassung des scharfsinnigen Hörers überlassen wird. Die Einzelheiten der Fabel werden dann als Symptome, Kennzeichen oder Signale weiterer, allgemeinerer, manchmal symbolischer Bedeutungen der in die Erzählung eingeführten Motive betrachtet. Die Begebenheiten, Situationen und Gestalten werden gleichsam von Innen heraus, von einer lyrischen Bedeutung der Ballade durchleuchtet. Auf diesem Grundsatz wird u. a. die erläuternde „Bildermethode“ der Entwicklung der Fabel in der *Batikowa ballada* (*Batikballade*) von Iłakowiczówna gebaut. Dieselben Tendenzen befolgt auch Rydel in *Baśń o Kasi i królewiczu* (*Märchen von Kätchen und dem Prinzen*), welcher anstatt kurz und schlicht zu sagen, dass ein Stubenmädchen einen jungen Herrn liebte, jenes Kätchen schildert, wie sie Holz kleinspaltet, wie sie mit dem Eimer Wasser holt, wie sie den Fussboden und die Treppe scheuert; die Haupt-

<sup>35</sup> Die Erscheinung einer solchen „Steigerung“ innerhalb der Gefühle, die die Familienglieder miteinander verbinden, ist sehr häufig; in der deutschen Literatur — vgl. die Ballade von J. N. Vogl, *Das Erkennen*, in der weder der Freund noch die Geliebte in dem Ankömmling eine ihnen nahestehende Person vermuten, erst die Mutter erkennt in ihm den nach vieljähriger Abwesenheit zurückkehrenden Sohn; gewöhnlich wird der höchste Grad der Gefühle nicht dem Vater, auch nicht dem Bruder oder der Schwester, ja sogar der Mutter zugeschrieben — sondern der Geliebten. Vgl. z. B. K. Antoniewicz, *Roman, M. Ossoryi, Tonący* (*Der Ertrinkende*) — beide Balladen stützen sich auf Motive aus der Volkspoesie.

sache suggeriert er nur durch den Hinweis auf ein und dieselbe Richtung ihrer Gedanken; die alle zum Prinzen münden. Auf ähnliche Weise zeigt Hugo von Hofmannsthal im Gedicht *Die Beiden* die innere Erregung der Hauptgestalten einzig durch die Betonung des zitternden Händedrucks.

Diese ungerade, mehr literarische und verzierte, weitere und längere Führung der Erzählweise zu den Gipfelpunkten der Fabel muss aber immer durch konkrete Aufgaben in der Realisierung von Funktionen, die die Handlung der Dichtung zu erfüllen hat, motiviert werden. Bald wird sie als eine Hemmung der Handlung gebraucht, bald schildert sie die Kraft der sie bewegenden Faktoren, bald verstärkt sie die Spannung oder — umgekehrt — führt sie Momente vorübergehender Ruhe ein. Dadurch eben unterscheidet sich diese Balladeneigenschaft von der „Verziertheit“ im Epos, wo sie infolge einer losen Verbindung mit dem Hauptverlauf der Handlung gewöhnlich in der Form der Abschweifungen erscheint<sup>36</sup>.

Die Methoden, welche die Ballade bei der Verwirklichung ihrer Tendenzen gebraucht, können sehr verschiedenartig sein. Aus den angeführten Beispielen ersieht man bereits, dass sehr oft Situations-Steigerungen, Wiederholungen ähnlicher Szenen oder Bilder und bildhafte Erläuterung der seelischen Haltung der Personen diesem Zwecke dienen; dieselbe Aufgabe haben auch Wort- und Fabelwiederholungen, parallele oder antithetische Zusammenstellungen oder scheinbar abweichende Abschweifungen von der Haupthandlung mit einer anspielungsreichen Bedeutung und dgl.

## 7

In einem der oben erwähnten Abschnitte wurde schon über die Begrenzung gesprochen, auf die die Ballade bei einer Einschränkung des fabulären Elements stösst und über welche sie nicht hinausgehen darf, wenn sie die schematische Abstraktion der Anekdote oder Fazetie vermeiden will. Noch deutlicher werden die Gattungsgrenzen der Ballade im Bereich der Gestaltung der Gipfelpunkte ihrer Handlung. Weder die Tendenz zur lakonischen Kürze des Ausdrucks, noch das Bestreben zur Einengung des Blickfeldes kann sich auf den Kulminationspunkt des Werkes beziehen, auf die Notwendigkeit, über die Lösung der Handlung Aufschluss zu bieten. Diese Information kann zwar die poetische Suggestion vertreten — sie gewährt einzig die Sicht auf den weiteren Handlungsablauf — aber die angedeutete Lösung der vorher erregten Spannung muss, nach der Ansicht einiger Theoretiker<sup>37</sup>, genügend deutlich und eindeutig sein, wenn das Werk als Ballade angesehen werden soll.

Auch hier — wie bei jedem Versuch, die literarischen Gattungen zu begrenzen — lässt sich eine deutliche Grenzlinie nicht ziehen. Wie gewöhnlich kann man auch zwischen der Ballade mit ihrer deutlich dargestellten Lösung der Handlung und

<sup>36</sup> Vgl. Neumann, *op. cit.*, S. 8.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, S. 8–9.

dem Lied, in dem die Motive die Situation nur schwach skizzieren<sup>38</sup>, Übergangerscheinungen antreffen, welche sich sowohl der einen als auch der anderen Richtung nähern.

Eine Mittelstellung zwischen diesen Polen nimmt in dieser Reihe das Balladenlied ein, in dem unter Beibehaltung aller Kennzeichen der Ballade die Lösung der Handlung einzig den Charakter der poetischen Anspielung annimmt, die auf die wahrscheinliche oder mögliche Entwicklungsweise der skizzierten Situation hinweist. Beispiele hierfür bilden: die *Lorelei* von Heine, *Cocedka* (*Die Nachbarin*) von Lermontow, *Panicz i dziewczyna* (*Der Herr und das Mädchen*) von Mickiewicz u. Odyniec, *Fantazja nad zabitą dziewczyną* (*Phantasie über ein ermordetes Mädchen*) von Ujejski (vgl. Anmerkung 22), *Panna młoda jak jagoda...* (*Die Braut schön wie eine Beere...*) von Pol, *Juhaska* von Olizarowski, *Nad Wisły wodami* (*Am Ufer der Weichsel*) von Wolski u. a.

Noch schwieriger wird die Begriffsbegrenzung der Ballade bei einer Gegenüberstellung mit ihr verwandten Werken, d. h. mit solchen, deren Gestaltung sich auf ein reicheres, weit verzweigtes Fabelmaterial stützt. Eines scheint sicher, weder die Verknüpfung mehrerer Motive, noch der Handlungsengang, der reich an gleichrangigen Geschehnissen ist, bilden das eigentliche Gebiet der Ballade. Ähnlich wie jede übermäßige Einschränkung der Fabel in der Ballade diese unumgänglich über das Balladenlied zur Situationslyrik führt, so führt auch jede weitgehende Erweiterung der Fabel die Ballade zu Erscheinungen der versifizierten Epik kleineren Formats: zu kurzen Epen, Plaudereien, historischen Rhapsodien usw., zu Kategorien, die eigentlich schon über die Grenzen der Ballade hinausgehen.

In ihrem Grenzbereich finden sich weder *Janusz Bieniawski* von Zaleski, weder *Potrzeba warneńska* (*Der Feldzug nach Warne*) von Siemieński, noch *Żywoć pocziwego człowieka* (*Leben eines Biedermanns*) von Syrokomla. Als Übergangerscheinungen können folgende — hier nur in den Grenzen der balladenhaften historischen Rhapsodien sich bewegenden Werke — angesehen werden: *Pieśń o Henryku Pobożnym* (*Lied von Heinrich dem Frommen*) von Bielowski, *Trąby na Dnieprze* (*Trompeten am Dniepr*) von Siemieński oder *Gero na Lachach* (*Gero gegen Lechiten*) von Romanowski. Nicht so sehr die breit angelegte Fabel bildet in den vorerwähnten Beispielen das Merkmal, das sie von den eigentlichen Balladen entfernt, als vielmehr ihr Ton, die Haltung des Erzählers und die typisch epische Gestaltung der Erzählweise<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Vgl. z. B. Goethes *Der Sänger*, Heines *König Harald Harfargar*; aus der russischen Literatur — Puschkin, *Бесы*, Lermontow, *Казачья колыбельная песня*, aus der polnischen Literatur — Zaleski, *Dumka hetmana Kosińskiego* (*Romanze von Hetman Kosiński*), *Rojenia wiosenne* (*Frühlingsträume*) und viele andere Romanzen dieses Dichters, Lenartowicz, *Dziewczyna* (*Das Mädchen*), *Kapryśna* (*Die Launenhafte*) u. a.

<sup>39</sup> Eine Abgrenzung zwischen Ballade und Romanze ist heute kein wesentliches Problem mehr, obwohl sie im 19. Jh. sowohl die Dichter als auch die Literaturtheoretiker nicht selten beschäftigte. Beide Benennungen haben selbstverständlich ihre historische Begründung: in den For-

Diese bestimmende Rolle — die verschiedenen Arten der Auffassung des Stoffes zwecks Zugehörigkeitsbestimmung des gegebenen Werkes zum Bereich der Ballade zu erfassen — offenbart sich wohl am deutlichsten in den Nachforschungen nach einem solchen Motiv- oder Stoffkreise, der als entscheidendes, ausschlaggebendes Gattungsmerkmal dienen könnte.

Nur scheinbar bietet diese Aufgabe keine grösseren Schwierigkeiten. Scheint es doch nicht schwer zu sein, auf die Erscheinung der besonderen Neigung der Ballade zu einer Gestaltungsart ihrer Fabel hinzuweisen, die sich auf die Verwendung einer ziemlich deutlich umrissenen Verbindung von Erscheinungen, Geschehnissen und Charakteren stützt. Die Grausamkeit des Verbrechens mit allen schrecklichen Konsequenzen, die Rücksichtslosigkeit der Schicksalsmacht, die Tragik der unglücklichen Liebe, das Grauen der Verbindungen des Menschen mit dem

schungen über die Quellen der neuzeitlichen Ballade unterscheidet man gewöhnlich zwischen der alten spanischen Romanze und der alten englisch-schottischen Ballade; manchmal wird sogar die eine der anderen gegenübergestellt (vgl. M. Ohlischlaeger, *Die spanische Romanze in Deutschland*, Freiburg 1926, S. 1—9). In der weiteren Geschichte der neueren Ballade, hauptsächlich in den ersten Stadien ihrer romantischen Etappe in vielen Ländern, u. a. in Deutschland, in Russland, und auch in der polnischen Literatur suchte man die Begriffe der Ballade und der Romanze abzugrenzen. So in Deutschland: A. W. Schlegel, in gewissem Grade Herder und Schiller. Goethe nennt — ähnlich wie Mickiewicz — die Sammlung seiner balladenartigen Gedichte, die 1780 herausgegeben wurde, *Balladen und Romanzen*. Unter den späteren Literaturtheoretikern suchten Vischer, Wackernagel, Baumgart, Gottschall, Beyer u. a. eine Abgrenzung zwischen Ballade und Romanze durchzuführen. (Vgl. Lang, *op. cit.*, S. 62—65, auch: Rosenhagen, *op. cit.*, S. 7; Kayser, *op. cit.*, S. 142—147 u. a.)

In Polen haben ausser Mickiewicz (und sehr oft nach seinem Vorbild): Królikowski, Korzeniowski, Bem und viele andere solche Versuche gemacht. Aber schon damals trugen die Dichter und Literaturtheoretiker Bedenken, ob diese Unterscheidungen sich auf das Wesentliche beziehen. Eschenburg sagt direkt, dass es zwischen den Romanzen und Balladen keinen wesentlichen Unterschied gebe (Vgl. Lang, *op. cit.*, S. 63) und in Polen stellte schon Bentkowski diese beiden Benennungen gleich (vgl. *Historia literatury polskiej — Polnische Literaturgeschichte*, Warszawa — Wilno 1814, I 453); von den späteren schrieb Cegielski ausdrücklich: „Alle die drei lyrisch-epischen Gattungen: Ballade, Romanze und „Duma“ (etwa: Sehnsuchtslied) sind in ihrem Gegenstand, ihrem Charakter und ihrer Form nach so nahe verwandt, dass die Dichter selbst, die zwischen ihnen keine unsichere Grenze festsetzen wollen, solche Dichtungen in die gemeinsame Rubrik — Balladen und Romanzen — stellen...“ (*Nauka poezji — Lehre von der Poesie*, Poznań 1860, III. Aufl., S. 74—75). Er könnte sich auch auf Odyniec berufen, der in der Einleitung zu seinen *Poezje (Dichtungen)* Wilno 1825, Bd. I, S. XVI, bemerkt, indem er die Verschiedenheit des historischen Entwicklungsganges der Ballade und Romanze feststellt, dass es „heute schwer ist“, zwischen ihnen „einen wesentlichen Unterschied zu finden“.

Die mehrmals in der wissenschaftlichen Literatur des 19. Jh. (besonders in der deutschen) unternommenen, manchmal sehr geistreichen Versuche, diese beiden Begriffe abzugrenzen, endeten mit einem Verzicht; R. Lehmann stellt mit Nachdruck fest: „In der Tat lässt sich weder aus dem praktischen Gebrauch der Dichter noch aus den Lehren der Theoretiker ein klar und fest umrissener Unterschied zwischen beiden Typen des episch-lyrischen Liedes gewinnen“ (*Poetik*, München 1919, S. 197).

Jenseits, der magische Zauber übernatürlicher Kräfte, der geheimnisvolle Reiz der Naturgewalten — all das sind die häufigsten Stoffkreise der Ballade<sup>40</sup>.

Allgemein genommen könnte man sie als Neigung zur Ungewöhnlichkeit charakterisieren. Gleichzeitig aber ist es nicht schwer festzustellen, daß ihre Wirkung nicht so sehr auf dem sensationellen Charakter ihrer Fabel beruht, als vielmehr auf der Art, die Handlung zu gestalten, auf der poetischen Suggestion der typisch balladenhaften Motivierung der Ereignisse. Diese Gestaltung zielt gewöhnlich darauf hin, das Geschehnis in Halbdunkel zu hüllen, das Geheimnisvolle der Hauptelemente der Fabel beizubehalten, was zusätzlich durch die Methode der Verheimlichung, Verschleierung und Anspielung gesteigert wird.

Der Effekt der geheimnisvollen „Seltsamkeit“ der Balladenwelt ist jedoch nicht Selbstzweck; gewöhnlich dient er einer breiteren, man könnte sagen „philosophischen“ Deutung der dargestellten Geschehnisse, schafft Suggestionen der Einwirkung von dunklen oder auch eindeutigen unfassbaren Gewalten, die auf dem Menschen und seinem Los lasten, gestaltet den mysteriösen oder auch dämonischen Hintergrund der geschauten, mit den Sinnen messbaren Welt. Diese Kraft wird in zahlreichen Balladen zum eigentlichen Konfliktserreger, der die Handlung befruchtet; sie ist es auch, die durch ihre magische oder unfassbare Gewalt die Gestalten des Werkes nicht selten zur Katastrophe führt, die auf ihnen sichtbar oder unsichtbar lastet und ihnen stufenweise die Selbständigkeit ihres persönlichen Seelenlebens und die Ungezwungenheit der Handlungsfreiheit raubt<sup>41</sup>.

Indem wir aber die Neigung der Ballade zu entsprechenden Problemen und Themen und Gestaltung der balladenhaften Motive und Fabeln auf diese Art begreifen, bleiben noch immer diejenigen Merkmale unerwähnt, welche als Gewähr für die Gattungszugehörigkeit des gegebenen Werkes dienen könnten, und das vor allem deswegen, weil ein solches Kriterium sehr begrenzt wäre. Es bezöge sich auf einen bedeutenden Teil der romantischen Balladen, erfasste aber nicht mehr die zahlreichen Erscheinungen der späteren Balladendichtungen.

Dies ist keine Zufallserscheinung. Die moderne Ballade entwickelte sich in der Epoche der Frühromantik, in vielen Ländern wurde sie sogar zu ihrer führenden Gattung und die Poetik der Epoche verlieh ihr die ihr eigentümliche Art der Weltanschauung und -deutung. Die Sehnsucht nach der Unendlichkeit, die Überzeugung,

<sup>40</sup> A. Tretiak unterscheidet drei Problemrichtungen in der Ballade; die Verletzung des Naturgesetzes, Wirkung übernatürlicher Mächte und historische Wahrheit (Einleitung zu Walter Scotts *Braut von Lammemoor* (in polnischer Übertragung) in der Reihe der „Biblioteka Polska“ Warszawa o. J., S. XI.

<sup>41</sup> Vgl. Kayser, *op. cit.*, S. 116–120; Neumann, *op. cit.*, S. 11–14; Lang, *op. cit.*, S. 67–68, und besonders Walter Bethge, *Das Mysteriöse und das Numinose als ästhetische Gefühlstypen. Im besonderen Hinblick auf die Ballade*, „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“, 1930, XXIV, S. 15–36. Über Ballade als Gattung, die dem inneren Bedürfnis nach dem Grauenhaften entspricht — vgl. J. Hankiss, *Les genres littéraires*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich“, 1958, Bd. I, Hft. 1, S. 56 und 59.

dass über die Sphäre der materiellen Erscheinungen hinaus sich geheimnisvolle Kräfte der übernatürlichen Wirklichkeit sich verbergen, die Versuche ihrer Enthüllung mit Hilfe einer naiv primitiven Weltanschauung, deren poetische Vision durch keine rationalistische Begrenzung auf die ausschliesslich sinnhafte Erfahrung der messbaren Erscheinungen gehemmt wird — das alles wirkte bei der Gestaltung der Motiv- und Stoffkreise dieser Epoche mit, ebenso wie bei der Hinwendung ihrer hauptsächlichlichen Neigung zum Wunderbaren, zum Gespensterhaften, Dämonischen oder Feenhaften in der dargestellten Welt, zur naiven volkstümlichen, primitiven Interpretation der geheimnisvollen Kräfte, die auf den Menschen einwirken, zu allen Erscheinungen, die aus den Grenzen des Gewöhnlichen heraustreten, zu unerhörten Verbrechen und zur Heldentugend, zu verschiedenartigen tragischen Verwickelungen menschlicher Ziele und Absichten, zu Katastrophen, die als Strafe für Vergehen in einem schlecht verstandenen Glückseligkeitsstreben verhängt werden und zu Triumphen, die für Treue seinen Grundsätzen gegenüber der Heldentod krönt.

All das — verbunden mit der ersten, wichtigsten Etappe der neueren Ballade ging in die Reihe der durch die Tradition geheiligten Merkmale der Gattung über und wurde mit der Zeit zur Konvention der Balladenkunst. Bis heute bezeichnen wir rein gewohnheitsmässig die Stoffe, die sich auf den obengenannten Motiven aufbauen — mit dem Namen Balladenmotiv und -stoff. Wenn auch die Entwicklung der Ballade diese Neigungen umgeprägt und der Problemkreis und das Interesse für die Interpretation bedeutend erweitert hat, so verknüpft die Konvention der Tradition immer noch die heutige Bedeutung der Ballade mit diesem Motiv- und Stoffkreis, welcher die Domäne ausschliesslich der anfänglichen, romantischen Etappe darstellten.

Ausserdem: Die Verbindung der erwähnten, thematischen Neigungen kann keine ausreichende Gewähr für die Zugehörigkeit des gegebenen Werkes zur Ballade sein, auch deswegen nicht, weil sie in zahlreichen Fällen ein viel zu weitgreifender Prüfstein werden könnte. Es geht hier nicht mehr um solche Beispiele wie *Balladyna* von Słowacki, d. h. um Werke, die auf typisch „balladenhaften“ Stoffen aufgebaut sind, sondern um solche Beispiele, die das Werk in eine abweichende Struktur der literarischen Gattung einreihen. Dies ist so selbstverständlich, dass darauf nicht näher eingegangen zu werden braucht. Es handelt sich um Werke, die zwar dank bestimmter Strukturmerkmale der Ballade sich nähern, aber in der Hauptrichtung des Stils von ihr abweichen, wenn auch nur durch eine andersartige, nicht balladenhafte Haltung des Erzählers und seiner Aussageweise.

Die Neigung zur rhapsodischen Erfassung der Fabel als Fragment eines grossen Epos, das nach dem Muster der Homerischen Erzählweise stilisiert ist, schwächt oder zerstört sogar den balladenhaften Charakter der Motive der Fabel ebenso wirksam wie z. B. im umgekehrten Fall die Stilisierung des Werkes in der entgegengesetzten Richtung zur idyllischen Konvention, die die lyrische Erzählung im Tone der heiteren, gleichmässigen, harmonischen, fortlaufend informierenden Narration

gestaltet. Die im vorigen Abschnitt genannten Beispiele historischer Rhapsodien von Zaleski oder Siemiński einerseits, und solche Werke wie *Przechadzka wieczorna* (Abendspaziergang) von Brodziński, *Kwiatek biały* (Weisses Blümchen) von Fredro oder *Chwilka szczęścia* (Ein Weilchen Glück) von Konopacki andererseits — dienen hier wohl als ausreichend ausdrucksvolle Illustration dieser Erscheinung<sup>42</sup>.

Über den spezifischen Charakter der Ballade als Gattung entscheidet mithin nicht ein bestimmter Stoffkreis, nicht eine bestimmte Sammlung poetischer Motive, nicht ein besonderer Problemkreis. In der Ballade hängt nämlich alles von der Gestaltung der Aussage ab, davon, auf welche Art der Dichter seine Erzählung entfaltet, wie er den Stoff der Fabel erfasst und wie er ihm balladenhafte Merkmale verleiht<sup>43</sup>. Abgesehen von der besonderen Neigung der Ballade zu Stoffen und Motiven aus der Atmosphäre der romantischen Ungewöhnlichkeit, abgesehen von der Tendenz, die vielmehr mit einer Etappe ihrer Entwicklung verknüpft ist, muss festgestellt werden, dass die Anforderungen, die an den spezifischen Charakter der gemischten Gattungsart der Fabel der Ballade gestellt werden, zu zwei grundsätzlichen Postulaten führen:

1. Bei ihrer stofflichen Knappheit, ihrer Konzentrierung um ein deutlich, dominierendes Geschehen und bei ihren scharfen Umrissen des Konflikts voll und ganz alle Werte der dramatischen Tendenz der Gattung zu erzielen.

2. Einen solchen Kreis von Geschehnissen und Gestalten, einen solchen Ausschnitt aus der im Werk dargestellten Welt mit sich zu führen, dass ausserhalb dieses Ausschnitts der literarischen Wirklichkeit der Leser das Bestehen eines tieferen Sinns der Dinge fühlt, auch wenn er nicht in die Kategorie abstrakter Begriffe oder deutlich formulierter Reflexionen erfasst werden kann und der ganze Sinn sich einzig auf Suggestion lyrischen „Verständnisses“ der geschilderten Welt ausschnitte zurückführen lässt, auf das betrachtende Erlebnis desselben als eines Gegenstandes, der individuell und einmalig ist und gleichzeitig als Ausdruck irgend welcher Gesetze oder Allgemeinerscheinungen gelten kann.

Hinzu käme noch ein weiteres, weniger kategorisches Postulat, das aus der Beobachtung der bedeutenden Mehrheit von Balladen erwächst: der Fabelstoff eignet sich um so mehr zur Verwendung in der Ballade, je leichter in ihm die Haltung der tatsächlichen oder scheinbaren Naivität des Erzählers verwirklicht, je leichter in ihm die volkstümliche Primitivität der Weltanschauung dargestellt werden kann, je leichter Übertreibungen, Sensationen und Vereinfachungen eingeführt

<sup>42</sup> Man könnte hier als Beispiel die Schicksale von Bürgers *Lenore* in Russland anführen. Von Schukowski im Stil einer übermässig sentimental Erzählung (*Ludmilla*, 1808) umgearbeitet, wurde sie kaum beachtet, während dieselbe Fabel in einer streng realistisch-balladenhaften Auffassung von Katienin (*Olga*, 1816), die den Ton Bürgerscher Erzählweise treffend wiedergab, in der Geschichte der russischen Ballade die Bedeutung eines Wendepunktes gewann. Neumann, *op. cit.*, S. 85) stellt fest, dass keine russische Ballade eine so anregende Wirkung hatte, dass keine eine so lebhaft literarische Diskussion hervorrief wie eben *Olga* von Katienin.

<sup>43</sup> Vgl. Neumann, *op. cit.*, S. 3–4, 11; Rosenhagen, *op. cit.*, S. 24 u. a.

werden können, die sich in den Erzeugnissen des Stadt-Folklores äussern, die Unschuld des schlichten Kinderherzens, die Natürlichkeit der Gefühls- und gedanklichen Reaktion des gewöhnlichen Durchschnittsmenschen. Auf diese Weise versucht die Balladenkunst manchmal bei Verwendung der Aneinanderreihung von Kontrasten die Fabel in eine typisch balladenhafte Erzählung zu gestalten.

## 9

Die bisherigen Betrachtungen führten zur Skizzierung der Haupttendenzen der Ballade als Gattung. Führten sie auch zur Aufstellung von Merkmalen, welche als einheitlich organisierte poetische Faktoren, als Grundlage zur Definition des Begriffs Ballade überhaupt dienen könnten?

Ganz gewiss nicht! Vor allem deswegen nicht, weil fast alle der genannten Tendenzen den Charakter nicht bindender Eigenschaften hatten. Man konnte sie in kleineren oder grösseren Gruppen von Werken beobachten, alle zusammen ergaben wohl einen allgemeinen Begriff über die Ballade als Gattung, aber keine davon — einzeln genommen — mit Ausnahme der sehr allgemeinen Tendenz der Verschmelzung von Lyrik, Epik und Dramatik — stellt kein grundlegendes Merkmal dar, keine Eigenart, die die Bedeutung des unumgänglich notwendigen Merkmals hätte. Daher stammt auch die Mannigfaltigkeit des individuellen Gepräges der einzelnen Balladen oder ganzer Gruppen, die bestimmte Abwandlungen ihrer Gattung darstellen. Einmal tritt die eine Gruppe von Eigenarten, ein anderes Mal die andere auf; einmal dominiert in ihr die eine der bereits charakterisierten Tendenzen, ein anderes Mal überwiegt eine andere, abweichende Tendenz.

Jeder, der diese Erscheinung als etwas Festes, den Normen einer statischen Definition Untergeordnetes zu erfassen wünscht, muss sich klar werden über den Reichtum der mannigfaltigen Abwandlungen und Schattierungen der Ballade, über die innere, gattungsmässige Dynamik der Reibungen ihrer verschiedenen, nicht selten widersprechenden Tendenzen.

Aber über die Dynamik der Ballade als Gattungsbegriff kann ebenfalls in einem anderen Sinn gesprochen werden, im Sinn der geschichtlichen Entwicklung. Ähnlich wie jede, noch nicht verknöcherte literarische Gattung, lebt auch die Ballade. Sie entwickelt sich und wandelt, legt gewisse Merkmale ab und nimmt andere an. Schritt um Schritt geht sie mit der Literaturentwicklung mit, mit den Wandlungen der gesellschaftlich-kulturellen Verhältnisse und mit dem gesamten Charakter des Lebens überhaupt.

Wie kann also unter solchen Umständen das stete, unveränderte Bild der Ballade umrissen werden? Wie ihre Definition als Gattung einer Erscheinung die verschiedene Epochen, Geschlechter und Literaturrichtungen umfasst, konstruiert werden? In einer solchen Situation ist es leichter von einer romantischen Ballade zu sprechen, von der Ballade aus der Zeit nach dem Aufstand von 1830, oder aus der

Epoche „Młoda Polska” („Junges Polen”) — als von einer polnischen Ballade überhaupt.

Als einziger Weg für den Forscher, der das Wesen der Ballade ergründen will, kann nur der Weg der Beobachtung historischer Umwälzungen sein. Literarhistorische Forschungen, die die Entwicklungslinie zu zeichnen suchen, können allein zur Charakteristik der Hauptrichtungen in der Entwicklung der Ballade als Dichtungsgattung führen.

Przełożył *Mieczysław Urbanowicz*

## O STRUKTURALNYCH TENDENCJACH BALLADY

### STRESZCZENIE

#### 1

Od wypowiedzi Goethego o balladzie jako o strukturze poetyckiej, która łączy w sobie elementy epiki, liryki i dramatu, utrwaliło się przekonanie, iż ta troistość rodzajowa stanowi główne znamię ballady jako gatunku. Pewne różnice w sądach teoretyków zachodzą jedynie w poglądach na sprawę przewagi któregoś z tych elementów. Przeważa jednak przeświadczenie, iż w balladzie najczęściej dochodzi do głosu postawa epicka, znacznie jednak modyfikowana przez oba pozostałe czynniki. Wyrazem tego może być definicja Kleinera: „Ballada jest to krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia, o zabarwieniu lirycznym i o tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”.

#### 2

Ballada już z natury swej stanowi opowiadanie. Rzadko jednak dochodzi w niej do całkowitej hegemonii żywiołu epickiego. Cechą szczególną ballady staje się bowiem dążenie jej epickich właściwości do zatracenia jakby swej rodzajowej natury. Dokonywane to bywa różnie. Niekiedy — za pomocą zatarcia dystansu czasowego i stwarzania iluzji, jakby zdarzenia rozgrywały się równocześnie z opowiadaniem. Kiedy indziej — za pomocą ograniczenia zasięgu fabularnego i zdynamizowania przebiegu zdarzeń w bezpośrednim zestawieniu ich w kilku zaledwie scenach czy w spiętrzeniu narracji w wąskich ramach oszczędnie zrelacjonowanej historii. Jako rezultat pojawić się wówczas mogą: rezygnacja z wszechwiedzy epika, koncentracja układu zdarzeń, fragmentaryczność ich przedstawienia itp. Czasem zachodzi modyfikacja w postawie narratora, który zatracą swój spokój epicki na rzecz emocjonalnie zaangażowanego uczestnika zdarzeń.

#### 3

Nie tylko narracja, ale i wszystko w balladzie służyć może wyrażaniu jej „sensu” lirycznego. Nie lubi ona jednak ujawniać go wprost. Jawny komentarz, dydaktyczne sentencje moralizatorskie, bezpośrednie określanie refleksyj — sprzeczne są z jej gatunkowymi dążeniami. Ballada woli oddziaływać za pomocą dyskretnej sugestii lirycznych.

Najczęściej są to bezpośrednie zestawienia faktów, postaci lub sytuacji, paralelizmy fabularne oparte o analogię lub kontrast bez wyraźnej interpretacji narratora, wskazującej na refleksyjną czy emocjonalną wymowę tych zestawień. Kiedy indziej pojawiają się różne sposoby nasycania opowieści atmosferą lirycznej wieloznaczności za pomocą aluzji, napomknięć lub niedomówień. Celem tym służą także niektóre środki poetyzacji opowiadania, sugerującej jakiś sens głębszy, nie wypowiedziany wyraźnie i do końca. Do realizacji tych dążeń powołane zostają powtórzenia różnego rodzaju i rozmiaru, kunsztowność szeroko rozwiniętej metaforyki, uniezwykłe wiązanie motywów w taki sposób, by zagrały symbolicznym znaczeniem itp.

Z tymi tendencjami współdziałają również czynniki wersyfikacyjno-intonacyjne: pieśniowy charakter wiersza, wyrazistość metryczna inercji rytmicznej, miarowe falowanie układów stroficznych, podporządkowanie rozmiaru zdań i linii ich rozwoju intonacyjnego rytmicznemu pulsowaniu wypowiedzi itp.

4

Dramatyczne skłonności ballady, a zwłaszcza kondensacja i uwspółcześnianie zdarzeń, stały się naturalną konsekwencją szczupłych jej wymiarów. Realizacja tych tendencji osiągana była różnymi sposobami. Często sprowadzają się one do zastępowania narracji dialogiem lub monologiem dramatycznie zaostrozonym. Kiedy indziej wprowadzony zostaje dynamiczny, uwspółcześniający typ opowiadania, jakby sprawozdania naocznego świadka z przebiegu rozwijających się równocześnie zdarzeń.

Rezultatem tych tendencji staje się nieraz daleko posunięta lakoniczność; opowiadanie ogranicza się do zarysowania najważniejszych tylko etapów, rozpoczynając często od wejścia *in medias res* rozgrywającej się sceny. Stąd także wynika zawężanie pola widzenia do pierwszoplanowych tylko postaci i dekoracji oraz powstrzymywanie się od komentarzy narratora czy zbędnych powiazań fabularnych.

Spiętrzenie dynamiki dramatycznej osiągnięte też bywa przy pomocy ostro zarysowanych kontrastów, nagłych zwrotów akcji lub niespodzianych, pointowych rozwiązań. Wynika stąd epigramatyczne ciążenie opowiadania ku zakończeniu, co zbliża budowę ballady do dramatu, ale wiąże ją również z objawami lirycznej kondensacji. To współdziałanie liryki i dramatu ujawniają także funkcje strof i refrenów. Służą one nie tylko pieśniowemu charakterowi wypowiedzi, ale także chronią opowiadanie przed epicką rozlewnością i pozwalają wiązać bezpośrednio odległe od siebie epizody jak sceny lub akty w dramacie. Podobnie — refreny: sygnalizują granice tych „aktów” i stają się jednocześnie rezonansowym czynnikiem wymowy lirycznej utworu.

5

Z dramatycznych skłonności ballady wypływa również zbliżenie jej do noweli. Ballada — jak nowela — nie ma czasu ani na obserwację szczegółów, ani na drobiazgową analizę postępowania ludzkiego. Ukazuje wszystko w migawkowych szkicach, najogólniej tylko poddających kierunek wizualnej, nastrojowej czy refleksyjnej konkretyzacji utworu.

Podobnie zarysowują się także granice obu tych gatunków: na drodze od noweli ku anegdocie i od ballady ku fraszkom czy epigramatom fabularnym. Gdziekolwiek ograniczenie fabuły doprowadza do abstrakcyjnego niemal schematu, utwór prozą przestaje być nowelą, a opowiadanie wierszowane — balladą. Bo warunkiem poprawności gatunkowej staje się tu materiał jak najbardziej konkretny i indywidualizowany.

6

Pewne ograniczenia ma także lakoniczna oszczędność narracji balladowej. W pointowym zakończeniu, w kształtowaniu punktów zwrotnych działanie jej bywa szybkie i olśniewające, ale przygotowanie tych momentów może być różnorodne: niekiedy — ostre i suche, w zwartej, oszczędnej relacji, kiedy indziej zaś — szerokie, stopniowe i powolne. Wiąże się to również z unikaniem wypowiedzi bezpośredniej. Szczegóły fabularne służą wówczas jako symptomy czy sygnały tego, o czym narrator nie chce mówić wprost. Zdarzenia, sytuacje i postaci zostają wtedy jakby prześwietlone od wewnątrz lirycznym znaczeniem ballady.

7

Dążenie do oszczędności nie dotyczy także kulminacyjnego punktu akcji; opowiadanie nie może pozostawić ballady bez informacji o rozwiązaniu sprawy, choć niekiedy wystarczyć może

sugestia otwierająca jedynie perspektywę na dalszy bieg wypadków. Piosenki, które szkicują tylko sytuację, wyłączamy zazwyczaj poza granice ballady, bądź określamy je jako „pieśni balladowe”.

Podobnie, w przybliżeniu tylko, można by oznaczyć granice ballady z odwrotnej strony: każde, zbyt daleko sięgające rozszerzenie materiału fabularnego wywodzi ją między zjawiska epiki wierszowanej, takie jak krótsze poematy, opowiadania gawędowe, rapsody historyczne itp. Decydujące zwłaszcza stają się w tych wypadkach ton utworu, postawa narratora i jego typowo epicki sposób kształtowania opowieści.

## 8

Ustalenie motywów czy wątków typowo balladowych wydawałoby się pozornie łatwe. Okrucieństwo zbrodni, bezwzględność losu, groza kontaktów człowieka z zaświatem, oddziaływanie sił nadprzyrodzonych, magiczny czar przyrody — oto główne kierunki tematyczne ballady. Wszystkie zdradzają upodobanie do niezwykłości fabularnej, do utrzymywania tajemniczego półmroku relacji. Ale wszystkie również ujawniają skłonność do wznoszenia na zapleczu zdarzeń „filozoficznej” ich interpretacji; poza fabułą wyrastają sugestie sił tajemnych ciężących nad człowiekiem.

Ujmując tak wszakże skłonności tematyczne ballady, określamy zjawiska związane właściwie tylko z jednym romantycznym etapem jej rozwoju. Nie sięgamy wcale do tego kręgu motywów, który się stał dorobkiem późniejszych przemian gatunku. Jego dzieje wskazują wyraźnie, jak świat kształtowany przez balladę zmieniać się poczyna jednocześnie ze zmianą prądu literackiego i sił pozaliterackich. Zmienia się sposób widzenia rzeczywistości i w konsekwencji przeobrażać się poczyna tematyka nowych przejawów gatunku.

Toteż pomijając upodobania ballady do atmosfery niezwykłości romantycznej, stwierdzić wypadnie, iż wymagania, jakie zmieszany rodzajowo charakter gatunku stawia fabule, sprowadzają się do dwu głównych postulatów: 1. by swą materiałową szczupłością, skoncentrowaniem wokół jednego, wyraźnie dominującego zdarzenia i ostrym zarysowaniem konfliktu pozwalała realizować dramatyzacyjne tendencje gatunku i 2. by wprowadzała taki zakrój świata, który by pozwalał zasugerować istnienie jakiegoś głębszego „sensu rzeczy”, choćby nawet nie można go było uchwycić w kategorii pojęć abstrakcyjnych, a odczuwalny był jedynie w lirycznym „rozumieniu” go przez czytelnika.

Do tego dorzucić należy obserwację dodatkową: materiał fabularny tym bardziej nadaje się do spożytkowania w balladzie, im łatwiej zrealizować w nim postawę naiwności narratora, ujawnić prymitywizm ludowego spojrzenia na świat, sensacyjność lub wyjaskrawienia folkloru miejskiego, naturalność reakcji zwykłego, przeciętnego człowieka.

## 9

Rozważania te jednak nie doprowadziły do określania cech, które by występować mogły w definicji ballady jako obowiązujące ją znamiona. Żadna bowiem z wymienionych właściwości — z wyjątkiem może „troistości” rodzajowej gatunku — nie miała znaczenia warunku koniecznego. Stąd — różnorodność oblicza indywidualnego poszczególnych ballad lub ich grup. Z tego bogactwa odmian i odcieni zdawać sobie winien sprawę każdy, ktokolwiek próbuje ująć to zjawisko jako coś stałego, normom definicji poddanego.

Ballada ulega bowiem oddziaływaniu różnych czynników. Jedne z nich wynikają ze ścierania się sprzecznych niekiedy tendencji wewnętrzno-gatunkowej dynamiki jej struktury. Inne zaś wiążą się z wpływami historycznego rozwoju gatunku i stają się rezultatem przemian, przez jakie przechodzi ballada wraz z rozwojem stosunków w literaturze i w otaczającym ją życiu.

Toteż jedyną drogą dla prób określenia, czym jest ballada, może się stać badanie historyczno-literackie, zmierzające do zarysowania linii ewolucyjnej gatunku.

## О СТРУКТУРНЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ БАЛЛАДЫ

## РЕЗЮМЕ

## 1

С того времени, как Гете высказался про балладу, утверждая, что она является поэтической структурой, которая содержит в себе элементы эпики, лирики и драмы — упрочилось убеждение, что эта жанровая тройственность является главным признаком баллады, определяющим вид этого произведения. Некоторая разница в суждениях теоретиков наблюдается лишь в их воззрениях на проблему перевеса одного из упомянутых элементов. Господствует, однако, убеждение, что в балладе чаще всего выдвигается на первый план эпическая основа, хотя и значительно видоизмененная двумя оставшимися факторами. Примером такой концепции может быть дефиниция Клейнера: „Баллада это краткое стихотворное эпическое произведение на тему необыкновенного происшествия, с лирической окраской и с тенденцией к драматическому, диалогическому оформлению”.

## 2

Баллада уже по самому своему существу является рассказом. Редко, однако, наблюдается в ней полная гегемония эпической стихии, так как характерным признаком баллады является тенденция ее эпических особенностей к уничтожению, так сказать, своей жанровой природы. Проявляется это различным образом. Иногда при помощи нивелиации промежутка времени и создания иллюзии как будто происшествия разыгрываются одновременно с рассказом. В другой раз — посредством ограничения предела фабулярного действия и усиления динамики процесса событий, сопоставляя их непосредственно друг с другом всего лишь в нескольких сценах, или же благодаря приему нагромождения оповещения в узких рамках зкономной передачи сути. В результате мы можем тогда говорить об отречении повествователя от всеведения, о концентрации плана событий, отрывочности их представления и т. д. Иногда наступает изменение в отношении рассказчика к своему произведению, который теряет свое эпическое спокойствие и преобразуется в взволнованного эмоциями участника событий.

## 3

Не только повествование, но и все в балладе может служить для выражения ее лирического „смысла”. Однако она не любит, чтобы это передавалось непосредственным образом. Явный комментарий, дидактические морализаторские сентенции, прямое определение рефлексий противятся тенденции этого рода произведения. Баллада предпочитает воздействовать посредством сдержанных лирических внушений.

Они чаще всего выражаются в непосредственном сопоставлении фактов, персонажа или положений в сюжетной параллельности, основанной на аналогии или контрасте, без ясного толкования повествователя, указывающего на рефлексивный или эмоциональный смысл этих сопоставлений. В другой раз появляются разные способы насыщения повести атмосферой лирической многозначности. Для этой цели служат также некоторые средства поэтизации рассказа, внушающие какой-то более глубокий смысл, невысказанный однако ясно и до конца. Для осуществления этих стремлений поэт пользуется повторениями разного рода и размера, искусностью широко развернутой метафоры, необычным скреплением мотивов, так чтобы они придали произведению символическое значение.

С этими тенденциями взаимодействуют также разные метрические и интонационные факторы: песенный характер стиха, метрическая выразительность ритмической инерции, размеренное колебание строфических комбинаций, подчинение размера предложений и линии их интонационного развития ритмическому пульсированию высказывания и т. д.

## 4

Драматические наклонности баллады, особенно конденсация и перенос описываемых в ней событий в настоящее были естественным следствием ее небольших размеров. Для реализации этих тенденций автор произведения пользовался разными способами. Они часто сводились к тому, что повествование замещалось диалогом или драматически обостренным монологом. В другой раз вводился динамический, современный тип рассказа, являющегося как-будто докладом очевидца об одновременно разыгрывающихся событиях.

В результате этих тенденций получается иногда ярко выраженный лаконизм стиля баллады, которая ограничивается только зарисовкой самых важных ее этапов, начиная часто от того, что вводит читателя *in medias res* разыгрывающейся сцены. Отсюда выводится узкость перспективы, ограничивающейся представлением персонажа и декораций, находящихся только на переднем плане и воздерживающейся от комментариев повествователя и излишних сюжетных добавлений.

Конденсация драматической динамики достигается путем остро зарисованных контрастов, внезапных поворотов в происходящем действии или неожиданных развязок, являющихся острием произведения. Отсюда следует эпиграмматическое тяготение рассказа к развязке; это обстоятельство приближает строение баллады к драме, но также связывает ее с приемами лирической конденсации. Это взаимодействие лирики и драмы сказывается также в функциях строф и рефренов. Их роль заключается не только в том, чтобы придать песенный характер повествованию, но и в том, чтобы уберечь рассказ от эпического многословия, они, кроме того, позволяют непосредственно связывать отдаленные друг от друга эпизоды — как сцены или акты в драме. Также и рефрены, они сигнализируют границы этих актов и являются одновременно резонансным фактором, лирического смысла произведения.

## 5

Из драматических наклонностей баллады вытекает также ее сходство с новеллой. Баллада, как новелла, не имеет времени ни на наблюдение деталей, ни на подробный анализ человеческого поведения. Она указывает все в моментальных эскизах, намечая только в общих чертах направление визуальной, интимной или рефлексивной конкретизации произведения.

Таким же образом начертаны также границы этих обоих родов: пути от новеллы к анекдоту и от баллады к шуточным стихотворениям или к сюжетным эпиграммам. Как только ограничения сюжета приводят к почти абстрактной схеме, произведение прозой перестает быть новеллой, а стихотворный рассказ — балладой, так как условием видовой корректности является тут материал наиболее конкретный и индивидуализированный.

## 6

Лаконическая экономия трактовки сюжета имеет однако в балладе свои пределы. Акция в ней, в месте где находится конечное острие, в формировке поворотных моментов, бывает быстрая и ошеломляющая, однако приготовление этих моментов может быть различное, иногда четкое и сухое, в сжатой, экономной форме рассказа, в другой раз — широкое, постепенное и медленное. Это связано также с избеганием непосредственного высказывания. В этом случае сюжетные подробности служат симптомом или сигналом того, о чем повествователь не хочет говорить непосредственно. События, положения и персонаж бывают тогда как-будто просвечены изнутри лирическим значением баллады.

7

Стремление к экономии не касается также кульминационного пункта акции, рассказ не может оставить баллады без информации о развязке интриги, хотя иногда достаточно намек, открывающего только перспективу на дальнейшее протекание событий. Песенки, которые дают только эскиз положения, мы обычно исключаем из пределов баллады или определяем их названием „балладных песен“.

Таким же образом, но только приблизительно, можно определить границы баллады с противоположной стороны: каждое, слишком далеко простирающееся расширение сюжетного материала, выводит ее в сферу стихотворной эпики, в которой помещаются поэмы, рассказы в жанре беседы, исторические рапсоды и т. д. Особенно решающим является в таких случаях тон произведения, отношение повествователя и его типично эпический способ передачи рассказа.

8

Определение мотивов или сюжетов рассказа на первый взгляд кажется нетрудным. Жестокость преступления, беспощадность судьбы, ужас связей человека с потусторонним миром, влияние сверхъестественных сил, магическое обаяние природы — вот главные сюжетные направления баллады.

Они все отличаются склонностью к необычности темы, к таинственному полумраку передачи. Но вместе с тем они также проявляют стремление к построению на фоне происшествий, „филосовского“ их толкования; за сюжетом кроются намеки на таинственные силы, тяготящие над человеком.

Однако, когда мы так формулируем сюжетные тенденции баллады, то мы определяем явления связанные, собственно говоря, только с одним романтическим этапом ее развития и не проникаем в тот круг мотивов, который стал достижением более поздних видовых изменений. История этих изменений отчетливо указывает как мир в балладной концепции начинает изменяться одновременно с изменением литературного течения и сил, несвязанных с литературой. Изменяется также способ восприятия действительности и в результате преобразования начинает подвергаться тематика баллады.

Поэтому, абстрагируя предрасположение баллады к атмосфере романтической необычности, следует констатировать, что требования, какие предъявляет Сюжету смешанный в жанровом отношении характер жанра, сводятся к двум главным постулатам: 1) чтобы своей материальной скудностью, концентрацией вокруг одного, господствующего происшествия и острой зарисовкой конфликта сюжет позволял реализовать драматизирующие тенденции баллады; 2) чтобы вводил такое представление мира, которое позволило бы предположить существование какого-то более глубокого смысла вещей, даже если бы нельзя было его зачислить в категорию абстрактных понятий, а было бы оно опутимо только в лирическом смысле.

Ко всему сказанному следует добавить еще одно наблюдение: сюжетный материал тем более годится для использования в балладе, чем легче представить в нем наивность отношения повествователя, показать примитивное народное воззрение на мир, сенсационность или шарж городского фольклора, естественность реакций обыкновенного, заурядного человека.

9

Эти рассуждения не привели бы к определению признаков, которые могли бы выступать в дефиниции баллады в качестве обязательной для нее характеристики, так как ни одна из упомянутых особенностей — за исключением, быть может, жанровой „тройственности“ — не имела значения обязательного условия. Отсюда разнородность индивидуального

облика отдельных баллад или их групп. Это богатство разновидностей и оттенков должен иметь ввиду каждый, кто пытается формулировать это явление как что-то постоянное, подверженное нормам дефиниции.

Это потому, что на балладу воздействуют разные факторы. Одни из них вытекают из столкновения иногда противоположных тенденций внутренней жанровой динамики ее структуры. Другие факторы связаны с влияниями исторического развития вида и становятся результатом изменений, каким подвергается баллада вместе с развитием отношений в литературе и в окружающей ее жизни.

Поэтому единственным путем для определения, чем является баллада, могут быть историко-литературные исследования, пытающиеся начертить эволюционную линию развития этого вида.

Przełożył *Eugeniusz Jeleniewski*