

BRIGITTE SCHULTZE
Mainz - Göttingen

DIE TSCHECHISCHE BALLADE
IM 19. UND 20. JAHRHUNDERT:
GATTUNGSPÖETISCHE EVOLUTIONIERUNG
UND KULTURPÖETISCHER STATUS,
SYSTEMREFERENTIELLER
UND METAPHORISCHER GEBRAUCH

I. Zur Stelle der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur

Seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat die Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur – auch im internationalen Vergleich – ein eigenes Profil und eine eigene Stelle gewonnen. So ist es nachvollziehbar, wenn Viktor Novák seine 1931 edierte Textsammlung *Die tschechische Ballade in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts (1848-1894)* mit diesem Hinweis einleitet: „Nicht jede Literatur kann sich einer so glanzvollen Entwicklung der Balladendichtung rühmen wie das Schrifttum unseres Volkes“¹. Der sprachliche Gestus, mit dem dieser Befund artikuliert ist, erinnert daran, dass die Ballade selbst wie auch literaturwissenschaftliche Aussagen zu ihr in bestimmten politisch-kulturellen Kontexten zu nationaler Identitätsbekundung genutzt worden sind. Unabhängig von der temporär ‘aufgebauten’ Identitätsbekundung steht außer Zweifel, dass die hier vor allem interessierende Kunstballade – seit ersten Ansätzen im ausgehenden 18. Jahrhundert – in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts einen beeindruckenden Tradie-

¹ Viktor Novák, *Česká balada v druhé polovici devatenáctého století (1848-1894)*. I: Od Erbena pobřežnového po ruchovce a básníky s nimi spřízněné, Praha 1931 (Sbírka souvislé četby školní. 79), S. 5. Soweit nicht anders gekennzeichnet, werden die tschechischen Zitate in meiner Arbeitsübersetzung wiedergegeben, B. S.

rungszusammenhang ausgebildet hat. An diesem Tradierungsgeschehen sind viele der bedeutendsten Vertreter der tschechischen Literatur beteiligt. Eine Auswahl von Namen, bei welcher auch systemreferentielle Bezüge zur Ballade in Prosatexten und Dramen berücksichtigt sind, müsste etwa so lauten: František Ladislav Čelakovský, Karel Jaromír Erben, Božena Němcová, Jaroslav Vrchlický, Jan Neruda, Petr Bezruč, Jiří Mahen, Antonín Sova, Jiří Wolker, Karel Čapek, Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval, Vladimír Holan, Karel Toman, Václav Havel, Milan Uhde. Bei mehreren der hier genannten Autoren liegt der Schaffenshöhepunkt im Felde der Ballade. Das gilt z.B. für Erbens 1853 unter dem Titel *Blumenstrauß aus Volkserzählungen* herausgegebene Balladensammlung;² das gilt etwa auch für Jiří Mahens 1908 erschienenen Zyklus von Balladen in der Villon-Tradition (*Balady*), der als „Kleinod von Mahens lyrischem Schaffen“³ gesehen wird. Bei größeren, in gattungspoetischer Hinsicht heterogenen Textsammlungen erlangen nicht selten gerade die Balladen besondere Beliebtheit und Verbreitung. Hierfür kann die Ballade *Maryčka Magdónova* in den 1909 erstmals publizierten *Schlesischen Liedern* von Petr Bezruč⁴ ein Beispiel sein. Die verschiedenen Grundmuster der Balladentradition, d.h. die „ernste“⁵ oder auch „nordische“⁶ Ballade, die ursprünglich zum romanischen Kulturkreis gehörende episch-lyrische Romanze⁷, die Villon-Ballade⁸ als lyrische Sonderform des romanischen

² Walter Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*. 2: Von der Romantik bis zum Ersten Weltkrieg, Köln, Weimar, Wien 1996 (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. A: Slavistische Forschungen. NF. 14), S. 37–40.

³ Jaromír Studený, „Doslov“, in: Jiří Mahen, *Lyrika*, Praha 1958, S. 209–215, hier S. 209.

⁴ Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*. 2, S. 497.

⁵ Juliusz Kleiner, „Ballada“ in: *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. 1 (1958), S. 195–199, hier S. 196; Gottfried Weißert, *Ballade*, Stuttgart, Weimar 21993 (Sammlung Metzler. 192), S. 2.

⁶ Weißert, *Ballade*, S. 11, 21f.; Norbert Dreier, „Ballade“, in: *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur*. 1, Dortmund 1989, S. 279f., hier S. 279; vgl. Wilhelm Brednich, „Ballade“, in: *Enzyklopädie des Märchens*. 1, Berlin, New York 1977, Sp. 1150–1170, hier Sp. 1158–1161.

⁷ Gero von Wilpert, „Romanze“, in: DERS., *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart 2001, S. 708f.

⁸ Libor Pavera, „Balada Villonská“, in: Libor Pavera, František Všeticka, *Lexikon literárních pojmů*, Brno 2002, S. 41f.; vgl. „Balada francouzská/villonská“, in: Josef Brukner, Jiří Filip, *Větší poetický slovník*, Praha 1968, S. 55–57.

Raums sowie die Moritat bzw. der Bänkelsang⁹ gehören zu dem hier betrachteten Tradierungsgeschehen. Ähnlich wie in anderen Literaturen und Kulturen, sind die Grenzen zwischen den einzelnen Grundmustern teilweise fließend. Im 19. Jahrhundert ist der Austausch zwischen Volks- und Kunstballade, und zwar nicht nur die Umdichtung von Volks- in Kunstballaden, sondern auch die Integration oder Rückintegration von Kunstballaden in die kollektive Tradierung, bemerkenswert ausgeprägt¹⁰.

Ein spezifisches, eigenes Profil bildet die tschechische Ballade – verstanden im Sinne eines Sammelnamens (*collective term*) – ohne Frage vor allem im Felde der „ernsten“ Ballade aus. Gerade an ihr (teilweise auch am Bänkelsang) wird zeitweilig nationale Identitätsbekundung betrieben. Sie ist überdies ein Medium, über welches tschechische Autoren bevorzugt mit breiten Leserschichten kommunizieren. So hat die Ballade in zweifachem Sinne einen *kulturpoetischen Status* erlangt¹¹: zum einen als Ort von Identitätsstiftung und -bekundung, zum anderen als bevorzugte Textsorte der Verständigung zwischen tschechischen Autoren und ihren Lesern. Neben diesem kulturpoetischen Status, auf den in der tschechischen Literatur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts parodistisch angespielt wird¹², und neben der Beteiligung vieler namhafter tschechischer Schriftsteller an dem Tradierungsgeschehen zur Ballade, begründen mehrere weitere Gegebenheiten das spezifisch eigene Profil. Hierher gehört etwa, dass in manchen Textbeispielen im gattung-

⁹ Tom Cheesman, „Moritat“, in: *Enzyklopädie des Märchens*. 9, Berlin, New York 1999, Sp. 905-918; Gero von Wilpert, „Bänkelsang“, in: DERS., *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 65f.

¹⁰ Dazu z.B. Bedřich Václavek, „Lidová slovesnost v českém vývoji literárním“, in: DERS., Robert Smetana, *O české písni lidové a zlidovělé*, Praha 1950 (Sebrané spisy. 6), S. 271-295; vgl. Oldřich Sirovátka, *Srovnávací studie o české lidové slovesnosti*, Brno 1996, S. 10, 33-35.

¹¹ Der Terminus *Kulturpoetik* bzw. kulturpoetisch lehnt sich an die seit 2001 erscheinende Zeitschrift *Kultur|Poetik* (Hg. Dieter Lamping u.a.) an. Dazu Brigitte Schultze, Wiebke Skalicky, „Kulturpoetik: Ballade (Moritat), Idylle und Traktat in der tschechischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Slawistik*. 46 (2001), 3, S. 319-348, bes. S. 319-323; s. auch die verkürzte Fassung in tschechischer Übersetzung: Brigitte Schultzeová, Wiebke Skalickyová, „Poetyka kultury: balada (morytát), idyla a traktat v české literatuře 19. a 20. století“ (Übersetzt von Roman Kopřiva), in: *Česká literatura*. 51 (2003), 6, S. 670-706. Noch nicht erschienen ist diese Publikation zum Konzept „Kulturpoetik“: Moritz Baßler, *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie, Tübingen 2005.

¹² Vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 320.

spoetischen Inventar der ernsten Ballade gedacht, dieses Inventar metatextuell zur Disposition gestellt ist. Das Denken in tradierten Strukturträgern der Ballade (der Formel 'zur falschen Zeit am falschen Ort', der inneren Getriebenheit des Balladenhelden, der Rolle einer 'dritten Kraft', eines Schädigers etc.) ist dabei auch in Prosa- und Dramenwerken mit systemreferentiellem Bezug zur Ballade bedeutungsbildend genutzt.

Der lockerste Bezug zur Ballade, auch zur Moritat, besteht selbstverständlich in einer metaphorisch-vergleichenden Nennung dieser Form. Von dieser in vielen Ländern verbreiteten Art, Texte zu charakterisieren, wird in der tschechischen Literatur und Kultur, sowohl in Feuilletons als auch in literaturwissenschaftlichen Darstellungen, auffallend oft Gebrauch gemacht. Das lässt annehmen, dass der Terminus „Ballade“ für viele Leser und Hörer verfügbares Wissen (vielleicht auch nur ungefähres, intuitives) enthält.

Spuren einer besonderen 'Gegenwärtigkeit' der Ballade gibt es nicht nur durch den häufigen metaphorischen Gebrauch. Sie begegnen vielerorts. Dafür mögen drei Beispiele genügen. In vielen literaturwissenschaftlichen Darstellungen nehmen Hinweise auf die Ballade größeren Raum ein als in vergleichbaren Publikationen anderer Literaturen. Ladislav Nezdařil's Studie zur *Tschechischen Poesie in deutschen Übersetzungen* lässt erkennen, dass die Übersetzer – unter ihnen nicht wenige mit einem tschechisch-deutsch-jüdischen Hintergrund – die deutsche Zielkultur *auch* mit der tschechischen Ballade vertraut machen wollten. Nezdařil's Ausführungen zur Ballade beginnen mit den deutschen Übersetzungen von Čelakovský's kanonischer „ersten tschechischen Ballade“ (d.h. der ersten originalen Kunstballade, keiner Nachdichtung, B.S.), *Toman a lesní panna* (Toman und die Waldfee, 1839)¹³. Weitere Fallbeispiele sind Erbens Balladen im *Blumenstrauß* (1853)¹⁴, Nerudas Sammlung *Balladen und Romanzen* (*Balady a romance*, 1883)¹⁵, Wolkers 'Anthologietexte' wie *Balada o očích topičových* (*Ballade von den Augen des Heizers*, 1924)¹⁶ u.v.m. Ähnlich wie die Balladen Wolkers finden auch diejenigen anderer tschechischer Autoren in Übersetzungsanthologien Verbreitung¹⁷. Auf die besondere Rolle der Ballade wird ein Leser

¹³ Ladislav Nezdařil, *Česká poezie v německých překladech*, Praha 1985, S. 75-78. Hier wie im folgenden sind die Titel der einzelnen Balladen kursiv ausgebracht.

¹⁴ Ebd., S. 80-88.

¹⁵ Ebd., S. 136-139, 180 u.ö.

¹⁶ Ebd., S. 279, 300-306.

¹⁷ Ebd., S. 78, 86-88, 141-144 u.ö.

z.B. auch in einer Aufsatzsammlung der Tschechischen Akademie der Wissenschaften zur *Poetik der tschechischen Literatur der Zwischenkriegszeit (Gattungswandel)* aufmerksam gemacht: Unter 13 Textsorten, Stilformationen usw. („Psychologischer Roman“, „Groteske und Revue“, „Utopie“) finden sich auch zwei Fälle 'balladenbezogener' Innovation: die Ballade selbst und die „Balladenhafte Prosa“¹⁸. Auch das Register zu Walter Schamschulas *Geschichte der tschechischen Literatur*, das im dritten Band vorliegt, bringt die Ballade in den Blick: Sieben Einträge nennen Texte, die auf „Ballade“ anlauten¹⁹, in weiteren Einträgen kommt das Wort in der Titelzeile vor²⁰. Im Sinne einer 'Gegenprobe' sei dies festgehalten: Von weiteren im Register aufgeführten gattungspoetischen Termini in der Art von „Novelle“, „Sonett“ usw. kommt zwar der Begriff „Legende“ häufiger vor als die „Ballade“, doch verweist er vorwiegend auf Beispiele des mittelalterlichen Textkanons²¹. Die anhaltende Beliebtheit von Ballade und Bänkellied bzw. Moritat findet auch in Festivals ihren Ausdruck, auf denen Jugendliche eigene Neuschöpfungen – nach vertrauten Mustern – im Wettstreit vortragen²². Die Ballade wird nicht nur 'performativ', sondern auch in der Bildenden Kunst tradiert: in Illustrationen zu Sammlungen und einzelnen Texten²³.

Neben den genannten Tatbeständen und Beobachtungen zur besonderen Stelle der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur gibt es offensichtlich eine Reihe allgemeinerer Begründungszusammenhänge, die gleichfalls zu bedenken sind. Hierher gehört die Nähe der Ballade zum Lied und zur Versdichtung. Es ist daran zu erinnern, dass das *Lied (písen)* wie auch die Lyrik überhaupt als 'Leitwährung' der tschechischen Literatur gelten²⁴. Einen allgemeineren Kontext gibt es,

¹⁸ *Poetika České meziválečné literatury (Proměny žánrů)*, Praha 1987 (Kritické rozhledy. Velká řada. 54). Darin: Vladimír Macura, „Balada“, S. 13–32; Marie Mravcová, „Baladická próza“, S. 235–267.

¹⁹ Walter Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*. 3: Von der Gründung der Republik bis zur Gegenwart, Weimar, Wien 2004, S. 632.

²⁰ Ebd., z.B. S. 645, 661.

²¹ Ebd., S. 647.

²² Z.B. „Balady a kramářské písně z Jičína“, in: *Lidové noviny* (21.9.2002), S. 25.

²³ Illustrationen zu Wolkers und François Villons Balladen hat z.B. Karel Smolinský geschaffen. Vgl. Jiří Hůla, „Portrét mimořádného umělce. Výstava v Paláci Kinských poopravuje představy o Karlu Smolinském“, in: *Lidové noviny* (3.1.2002), S. 27.

²⁴ Vgl. die Einträge zu „Píseň“ und „Basně“ im dritten Band von Schamschulas *Geschichte der tschechischen Literatur*, S. 655f. bzw. 632f.

soweit erkennbar, auch für den kulturpoetischen Status der Ballade: Dieser Status ist zugleich der Idylle bzw. der Idyllisierung als Darbietungsmodus und dem Traktat bzw. der Traktathaftigkeit zuzuerkennen. In jedem der drei Fälle handelt es sich um gattungspoetische Formen oder auch Darbietungsmodi mit eher einfachen Verfahren der Bedeutungsbildung²⁵, oft mit unmittelbar zugänglichen polarisierenden Signalsetzungen – Textsorten also, die auch breiten Rezipientenschichten mit begrenzter literarischer Kompetenz verständlich sind.

Überdies geht es um Formen mit pädagogisch-didaktischen Angeboten, wie sie z.B. den Aktivisten der Nationalen Wiedergeburt (*Národní obrození*) willkommen waren. Es gilt zu bedenken, dass die Ballade – nicht die Heldenballade oder die Historische Ballade, sondern die Ballade zum menschlichen Alltag kleiner Leute, wie sie durch die tschechische Volksballade vertreten ist –²⁶, Kontaktstellen zu einer Kernposition des Selbstverständnisses der Tschechen bietet: zum Selbstbild des „kleinen Volkes“²⁷. Sehr oft wird diesem Selbstbild das 'große' Volk der Deutschen gegenübergestellt. Ein Beispiel dafür mag genügen: Der Schädiger kann ein Adliger aus der Fremde, kann ein „němec“ (d.h. ein Deutscher) sein. Das didaktische Moment besteht dann in einer Warnung vor dem Fremden. In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass die tschechische Volksballade und ein großer Teil der Kunstballaden durch ihre spezifische soziale Situierung die Tatsache in Erinnerung rufen, dass mit der Exilierung oder auch freiwillig-unfreiwilligen Auswanderung des böhmischen Adels nach der Schlacht am Weißen Berge die Bevölkerung Böhmens und Mährens in erster Linie eine kleinbürgerliche und bäuerliche war: Dies ist das Milieu, in dem die Volksballaden und ein großer Teil der Kunstballaden gerade des 19. Jahrhunderts angesiedelt sind. Oldřich Sirovátka weist z.B. darauf hin, dass bei dem besonders intensiven „Austausch der tschechischen und deutschen Volksballade“ die

²⁵ Vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 320–323.

²⁶ Wilpert („Volksballade“, in: DERS., *Sachwörterbuch der Literatur*, S. 884f., hier S. 884) charakterisiert die „Volksballade“ über eine „ganz unheldenhafte, fast familienhafte und z.T. rührende Haltung“.

²⁷ Pavel Janáček, „Literatura malého národa. K pojetí vertikální diferenciaci v Jungmannově projektu“, in: *Česká literatura*. 48 (2000), 6, S. 581–591; Jiří Holý, *The little Czech and the Great Czech nation: National identity and the post-communist transformation of society*, Cambridge 1996; Jaroslav Opat, „Zur Frage der Identität, Integrität und Integration im Denken T. G. Masaryks“, in: Rüdiger Kipke (Hg.), *Identität, Integrität, Integration*. Beiträge zur politischen Ideengeschichte Tschechiens, Münster 1997 (Tschechien und Mitteleuropa. 2), S. 7–16, hier S. 7f.

„auregenden und dramatischen Konflikte“, welche in den deutschen Balladen gleichermaßen in aristokratischem und bürgerlichem Milieu stattfinden, in Böhmen und Mähren „in ländliche und kleinbürgerliche Umgebung transponiert werden“, wobei die „Akteure“ zumeist zur „namenlosen Landbevölkerung gehören – Bauern, Hirten, Handwerker“ sind²⁸. Die Volksballaden und viele der an Volksballaden (auch an Märchen) anschließenden Kunstballaden stehen somit der Lebens- und Erfahrungswelt breiter Bevölkerungsschichten nahe. Sie sind auch Erstlesern zugänglich. (Hier sei an die durch Joseph II. für den österreichischen Vielvölkerstaat verfügte Allgemeine Schulpflicht erinnert.)

Zu dem allgemeinen Bedingungsrahmen, der eine Verbreitung der Ballade – auch in schriftlicher Form – begünstigen konnte, gehört etwa auch, dass im 19. Jahrhundert kurze und mittellange Texte die größten Chancen hatten, gedruckt zu werden²⁹. Das hier zusammengetragene Mosaik aus Befunden und möglichen Ursachen für die besondere Stelle der Ballade in der tschechischen Literatur wäre gewiss um weitere Fakten und Begründungszusammenhänge zu ergänzen. Das könnte und müsste aus dem Spezialwissen einzelner Fachdisziplinen, etwa der Forschung zur Volksdichtung oder auch aus der Kompetenz für das Oeuvre bestimmter einzelner tschechischer Autoren geschehen.

Mit Blick auf die Forschungslage ist festzustellen, dass eine grundlegende Studie zur Stelle der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur bislang fehlt. Eine Untersuchung, die der Komplexität dieses Gegenstands gerecht würde, müsste wahrscheinlich die Form einer Monographie haben. Eine solche Untersuchung könnte auf eine umfangreichere Aufsatzliteratur zurückgreifen, wie sie u.a. zu Erbens *Blumenstrauß* und zu einzelnen Balladen dieser Sammlung, auch zu Wolkers sozialen Balladen vorliegt. Bemerkenswert gut ist – auch im internationalen Vergleich – die tschechische Volksballade erforscht. Dabei kommt Oldřich Sirovátka besonderes Verdienst zu³⁰.

Der vorliegende Beitrag kann nur ein Ansatz zur Schließung einer Forschungslücke sein. Um Transparenz und Nachvollziehbarkeit sicherzustellen, wird im Folgenden zunächst das gattungspoetische Profil der Volksballade, d.h. der „ernsten“ Ballade, in Erinnerung gebracht. Skizzenhaft seien auch die gattungspoetischen Grundzüge der Moritat

²⁸ Sirovátka, *Srovnávací studie*, S. 205.

²⁹ Jaroslava Janáčková, *Česká literatura 19. století. Od Máchy k Březinovi*, Praha 1994, S. 23.

³⁰ Vgl. Anm. 10; s. auch Brednich, „Ballade“, Sp. II64.

bzw. des Bänkellieds und der Romanze aufgezeigt (Abschnitt II); sodann wird der Beginn der Traditionsbildung bis hin zur 'Viktorka-Ballade' in Němcovás *Babička* nachgezeichnet; dabei soll es nicht um die vollständige Erfassung von Textbeständen und Kontexten, sondern um allgemeine Orientierungen und eine exemplarische Betrachtung einzelner Fallbeispiele und Textstellen gehen (III); in einem größeren Abschnitt werden Entwicklungen und aufschlussreiche Beispiele bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts in den Blick genommen. Dabei interessiert dann auch die metaphorische Verwendung der Termini „Ballade“ und „Moritat“ (IV).

II. Gattungspoetische und thematisch-situative Grundzüge der dominanten typologischen Gruppen

Auch wenn die Volksballade und ihr nahestehende Spielarten der Kunstballade typologisch-klassifikatorisch zu den kleinen epischen Formen³¹ zählen, wird zu Recht ihre Teilhabe an der europäischen Gattungstrias – Epik, Lyrik und Dramatik – hervorgehoben³². Der hiermit gegebene gattungspoetische Synkretismus kennzeichnet auch die tschechische Ballade – im Unterschied zu russischen Volksballaden und balladenähnlichen epischen Liedern etwa mit ihrer gesteigerten Ausschilderung³³.

Die Teilhabe an der Epik³⁴ ist zunächst, und vor allem, dadurch gegeben, dass ein Erzähler ein Geschehen einsträngig vom Anfang her bis zum Ende darstellt³⁵. Gerade für Volksballaden ist eine straffe, ökonomische Wiedergabe des Vorgangs und ein prägnanter Schluss kenn-

³¹ Zdena Jelínková, Hana Laudová, Hana Podešvová, „Lidová a zlidovělá píseň“, in: *Československá vlastivěda. 3: Lidová kultura*, Praha 1968, S. 301–350, hier S. 317; Marta Šrámková, Oldřich Sirovátka, „Nad českými lidovými baladami“, in: DIES., (Hg.), *České lidové balady*, Praha 1983, S. 223–249, hier S. 226.

³² Kleiner, „Ballada“, S. 196; Weißert, *Ballade*, S. 15; s. auch Goethes vielzitierte Charakterisierung der Volksballaden als „Ur-Ei“ der europäischen Gattungstrias: Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke*. Bd. 41/I. Abt., Weimar 1887–1919, S. 223f.

³³ Oldřich Sirovátka, „Vypravěčský styl v české a ruské baladě“, in: DERS., *Srovnávací studie*, S. 123–136.

³⁴ Ireneusz Opacki, „Czynniki epickie w strukturze ballady“, in: DERS., Czesław Zgorzelski, *Ballada*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1970 (Poetyka. Zarys encyklopedyczny. Gatunki literackie. I. VII, I, 1), S. 9–24; Weißert, *Ballade*, S. 15f.; vgl. Brigitte Schultze, „Die 'Ballade' in Slowackis *Balladyna*“, in: *Zeitschrift für Slawistik*. 50 [2005, 4, im Druck].

³⁵ Šrámková, Sirovátka, „Nad českými lidovými baladami“, S. 227.

zeichnend, wobei die Straffheit durch Auslassung von Vorgangsschritten und Motivationszusammenhängen, auch durch sparsame Angaben zu den Akteuren und ihrer Lebenswelt erzielt wird³⁶. Auf Teilhabe an der Epik verweist auch, dass das Geschehen im Wechsel von Erzähler- und Figurenrede vorangetrieben ist. Manche Texte beginnen mit einer Anrede des Erzählers an seine Zuhörer bzw. Leser. Charakteristisch sind z.B. auch Verfahren der Rezeptionslenkung wie rhetorische Fragen zum Geschehen selbst, Ausrufe und ähnliche Kurzkommentare zum Verhalten der erzählten Figuren.

Den Anschluss an die Lyrik³⁷ begründen zunächst Strophengliederung und Reimbindung, Refrain und refrainähnliche Wiederholungen, ästhetische Markierungen in der Art vor Alliteration, einfache rhetorische Figuren wie die Anapher oder die *figura etymologica*. Gerade in der Volksballade stehen auch diese im Zeichen von Ökonomie. Den Anschluss an die Lyrik begründen z.B. auch – persönliche Stimmung mitteilende – monologische Äußerungen der Balladenfiguren³⁸. Als 'lyriktypisch' lassen sich auch plötzliche Entschlüsse und Handlungsschritte sehen, bei denen Hinweise auf die Motivation ausgespart sind. So wird etwa die sogenannte *Getriebenheit* einer Balladengestalt oftmals ohne Erwähnung der vorliegenden persönlichen Gründe dargeboten³⁹.

Die Verbindung zur Grundgattung Drama⁴⁰ ist zunächst dadurch gegeben, dass es in der Ballade um ein Konfliktgeschehen geht, welches in knappen, zur Lösung drängenden Szenen bzw. Auftritten abläuft. Zu Recht wird die „finalistische Struktur“⁴¹ und die damit zusammenhängende *Zeitnot*⁴² der Balladenhelden betont. Auch die Figurenkonstellation verweist auf das Drama: Neben aktiven, teilweise geradezu 'hyperaktiven', gibt es passive Gestalten, neben Tätern Opfer und bisweilen Zuschauer. Die Ablösung einer Situation durch eine andere – durch einen Mord oder einen anders begründeten Tod, dadurch auch, dass eine Ge-

³⁶ Wilpert, „Volksballade“, S. 884; Sirovátka, „Vypravěčský styl“, S. 123–125.

³⁷ Ireneusz Opacki, „Czynniki liryczne w strukturze ballady“, in: DERS., Zgorzel-ski, *Ballada*, S. 52–82; Weißert, *Ballade*, S. 16.

³⁸ Šrámková, Sirovátka, „Nad českými lidovými baladami“, S. 226f.

³⁹ Vgl. Schultze, „Die 'Ballade' in Słowackis *Balladyna*“.

⁴⁰ Ireneusz Opacki, „Czynniki dramatyczne w strukturze ballady“, in: DERS., Zgorzel-ski, *Ballada*, S. 24–52; Weißert, *Ballade*, S. 15.

⁴¹ Weißert, *Ballade*, S. 15.

⁴² Vgl. Schultze, „Die 'Ballade' in Słowackis *Balladyna*“.

stalt eine andere verlässt – erfolgt zumeist in einer bemerkenswert raschen, plötzlichen Aktion.

Es wird zu zeigen sein, dass – wo immer die eine oder andere dieser Teilmengen der Volksballade und ihr nahe stehender Kunstballaden fehlt oder deutlich reduziert ist – entweder eine Sonderform der Ballade, die Öffnung zu einer anderen Liedform (beim Fehlen der dramatischen Teilmenge und verstärkter Lyrisierung zum lyrischen Lied) oder aber ästhetische Bedeutungsbildung an der Textfolie der Volksballade oder einer ihr nahe stehenden Kunstballade vorliegt.

Der thematisch-situative Rahmen der Volksballade wird – für viele Textbeispiele zutreffend – von Sirovátka so charakterisiert:

Das Hauptthema der Ballade ist das individuelle menschliche Schicksal, der in die Schicksalssituation geworfene Mensch; die Ballade projiziert die historischen Ereignisse, die nationalen Verhältnisse und gesellschaftlichen Konflikte, die ethnischen Gegensätze und philosophischen Fragen in das intime Leben und betrachtet dieses durch das Prisma eines extremen konkreten individuellen Schicksals; alles Zeitliche, örtliche und Mythische bildet nur den Hintergrund und Raum des persönlichen Konfliktes⁴³.

Der Balladenkonflikt rührt nicht selten daher, dass zwei zueinander gehörende, füreinander bestimmte oder zueinander strebende Gestalten durch eine „dritte Kraft“, einen Schädiger, ins Unglück getrieben werden. Die „dritte Kraft“ kann eine andere Gestalt, ein Kollektiv oder eine Lebenssituation, ggf. auch eine naturmagisch-numinose Kraft sein⁴⁴. Aus naturmagischen Vorstellungen hervorgegangene Gestalten wie Feen, Nixen, Wassermänner gehören dabei eher in die Kunstballade der Vorromantik oder Romantik, weniger in die Volksballade⁴⁵. Eine Ursache für Gefährdung und persönliches Leid ist u.U. auch in der zentralen Balladengestalt selbst angesiedelt, als persönliche Triebkraft im weitesten Sinne: als Liebesverlangen, Sehnsucht nach neuen Erfahrungen, Besitz oder Machtstreben usw. Die „dritte Kraft“ entfaltet ihre Wirkung vor allem dann bzw. kann ihre Wirkung in der Regel nur dann entfalten, wenn

⁴³ Oldřich Sirovátka, „Stoff und Gattung – Volksballade und Volkserzählung“, in: *Fabula*. 9 (1968), S. 162–168, hier S. 163. Diese Kurzcharakteristik wird auch von R. W. Brednich übernommen („Ballade“, Sp. 1170).

⁴⁴ Maximilian Braun, „Methodisches zum Problem der Volksballade“, in: Erwin Koschmieder, DERS. (Hg.), *Slavistische Studien zum IV. Internationalen Slavistenkongress in Prag 1968*, München 1968, S. 314–330, hier S. 328f.

⁴⁵ Wilpert, „Volksballade“, S. 884.

eine Balladengestalt gegen *Ordo* im weiteren Sinne verstößt: gegen Gebote der familiären Ordnung wie Geschwisterliebe, eheliche Treue, Elternpflichten, gegen allgemeine sittliche Gebote wie die Treuepflicht, gegen religiöse Vorschriften wie die Verpflichtung zum Kirchgang an hohen Feiertagen. Hierher gehört etwa auch, dass der geschützte Raum des Hauses zur Nachtzeit nicht verlassen werden, dass eine Gestalt niemals „zur falschen Zeit am falschen Ort“⁴⁶ sein darf.

Auch da, wo das Geschehen ausschließlich in einem bestimmten Raum vor sich geht, ist eine *Raumgrenze*, hinter welcher Gefahren lauern, mitgedacht. Diese Grenze kann durch die Instanz des Schädigers, ggf. auch eines von mehreren Schädigern, repräsentiert sein: dadurch, dass einer Balladenfigur falscher Rat erteilt, falsche Versprechungen gemacht werden. Unabhängig davon, ob eine Gestalt schuldhaft oder ohne eigenes Versagen ins Unglück gerät, ist das Schicksal unumkehrbar. Weder Reue noch Wohlverhalten vermögen das Unglück aufzuheben. Dieses Merkmal der Volksballade steht in der Kunstballade zur Disposition: Dort kann das 'Balladenschicksal', insbesondere der Tod, ggf. abgewendet werden. Auch zeitliche Verhältnisse, die für die Volksballade, aber auch für andere typologische Muster der Balladenform, gattungskonstitutiv sind⁴⁷, sind in manchen Kunstballaden anders angelegt als in einem großen Teil der Volksballaden: Das Tempo kann verlangsamt, die 'Getriebenheit' des Helden oder der Heldin geschwächt oder auf ein anderes, nicht privat-persönliches Ziel gerichtet sein. Die Folgen eines Verstoßes gegen diese oder jene Ordnung werden nicht 'auf der Stelle', sondern verzögert, d.h. in einer weiteren Folge von Erzählsequenzen, dargeboten. Hierfür gibt es in der tschechischen Kunstballade des 19. und 20. Jahrhunderts Beispiele.

Da der Bänkelsang bzw. die Moritat – in der in Böhmen und Mähren bevorzugten begrifflichen Prägung das „Krämerlied“, *kramář-*

⁴⁶ Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 333.

⁴⁷ Arne Merilai, der die „Entwicklung der estnischen Poesie ohne lyrisch-epische Dichtung oder die Ballade“ für „unvorstellbar“ hält, für den die Ballade etwas wie ein Sammelname ist, welcher „die altfranzösische Ballade, das lyrisch-epische Volkslied und die Romanze, Zeitungslied und Bänkelsang“ enthält, wählt die Anlage zeitlicher Verhältnisse als Kriterium zur Abgrenzung der verwandten Formen untereinander („Time Models and Classification of the Estonian Ballad“, in: Sigrid Rieuwerts, Helga Stein (Hg.), *Bridging the Cultural Divide: Our Common Ballad Heritage*. 28. Internationale Balladenkonferenz der SIEF-Kommission für Volksdichtung in Hildesheim, 19–24 07 1998, Hildesheim, Zürich, New York 2000 (Veröffentlichungen des Landschaftsverbandes Hildesheim e.V. II), S. 291–310.

ská písen –⁴⁸ zum einen die Herausbildung und weitere Tradierung der Kunstballade beeinflusst hat⁴⁹, zum anderen eine eigenständige Teilmenge der in der tschechischen Literatur 'privilegierten' Ballade (vgl. Anm. II, 22) darstellt, sind auch die gattungspoetischen und thematisch-situativen Grundzüge der Bänkellieder etwas eingehender zu charakterisieren. Diese Balladenvariante – mit der Verbindung von bildlicher Präsentation (gemalten Illustrationen zu Gestalten und Höhepunkten des jeweiligen 'sensationellen' Geschehens), Musikbegleitung (in Form von Geigen, halbmechanischen Instrumenten, Ziehharmonika, Leierkasten) und dem gesungenen Vortrag eines spektakulären Ereignisses⁵⁰ eine frühe *multimedia show* – ist Bestandteil einer populären, 'naiven' „Gemeinschaftskultur“⁵¹. Als gleichsam „primäre“ Form haben diese Bänkellieder wesentliche Impulse für die Entstehung einer „sekundären“ Form, der *parodistisch* ausgerichteten Individualdichtung gemäß den gattungspoetischen Merkmalen des 'naiven' Bänkellieds⁵², gegeben. Diese sekundäre Schauerballade, Moritat, Burleske Ballade usw. hat auch in der tschechischen Literatur und Kultur des 20. Jahrhunderts ein eigenes Tradierungsgeschehen ausgebildet, ein Tradierungsgeschehen neben demjenigen der ersten Ballade und der Villon-Ballade⁵³.

Hier soll zunächst nur die „primäre“ Form des Bänkellieds sowie deren anonyme parodistische Fortschreibung interessieren. Für sie hat

⁴⁸ In der tschechischen Forschung wird neben dem Terminus *kramářská píseň* für eine Teilmenge des Textbestands z.B. auch derjenige der „Burlesken Ballade“ verwendet (Věnceslava Bechyňová, „Česká burleskní balada“, in: *Slavia*. 43 [1974], S. 314–320). Der Begriff „Moritat“ (*morytát*) ist bislang kaum lexikalisiert, wird aber von Schriftstellern als Hinweis auf Systemreferenz bzw. strukturelle Intertextualität verwendet (z.B. in Titeln und Kapitelüberschriften).

⁴⁹ Šrámková, Sirovátka, „Nad českými lidovými baladami“, S. 227.

⁵⁰ Josef V. Scheybal, „Sensationen aus fünf Jahrhunderten im Bänkelsang. Beitrag zur Geschichte des volkstümlichen Nachrichtengesanges“, in: DERS., *Senzace pěti století v kramářské písni*, Hradec Králové 1990, S. 383f., hier S. 383.

⁵¹ Leander Petzold, „Bänkelsang“, in: *Enzyklopädie des Märchens*. I, Sp. 1177–1191, hier Sp. 1177, vgl. Sp. 1178f.; Wilpert, „Bänkelsang“, S. 65.

⁵² Tom Cheesman, „Moritat“, in: *Enzyklopädie des Märchens*. 9, Sp. 905–918, hier Sp. 909f.; vgl. Wilpert, „Bänkelsang“, S. 65f., bes. S. 66.

⁵³ Die Moritat erscheint also nicht als „moderne“ Spielart der Balladenform, welche die zuvor dominante ernste Ballade abgelöst hat. Vgl. Karl Riha, *Moritat. Song. Bänkelsang*. Zur Geschichte der modernen Ballade, Göttingen 1965. Die zweite Auflage bietet eine Korrektur: *Moritat. Bänkelsang. Protestballade*. Zur Geschichte des engagierten Liedes in Deutschland, 1975.

Josef V. Scheybal aus einem bemerkenswert umfangreichen Repertoire 60 Beispiele des Zeitraums 1426–1921 veröffentlicht (vgl. Anm. 50)⁵⁴. Aus Scheybals auf einen breiten thematischen Zuschnitt bedachter Textauswahl und weiteren Fallbeispielen ergibt sich dieses gattungspoetische und thematische Profil: Durch den Liedvortrag begründet, gehört auch zum Bänkellied eine gleichmäßige Strophenform. Die für viele Volksballaden charakteristischen Distichen sind hier seltener; es dominieren Strophen von vier bis zu acht Versen. Anders als die Volksballade, ist der Bänkelsang nicht durch Teilhabe an allen drei Grundgattungen, sondern durch Bezug zur Epik gekennzeichnet: Das gesamte Ereignis wird von einem Narrator-Berichterstatter vorgetragen, der Figurenrede allenfalls bruchstückhaft, in Zitatform, wiedergibt. Zum Vortragsgestus gehören direkte Anreden an die Hörer, ggf. eine Einbeziehung der Hörer durch Ausführungen in der Wir-Form. Ein wesentlicher Bestandteil der spezifischen Appellstruktur des Bänkellieds sind Wahrheitsbekundungen – Beteuerungen, dass das bemerkenswerte Ereignis tatsächlich stattgefunden, so und nicht anders geschehen und zu werten ist⁵⁵. Während bei der Volksballade der Verstoß gegen eine 'Ordnung' ins Unglück führt (selbst dann, wenn der Verstoß unbeabsichtigt oder unvermeidbar ist), bietet der Bänkelsang – in dem fraglos gleichfalls eine geordnete Welt angenommen, teilweise sogar entschieden eingefordert wird – unterschiedliche Muster des Umgangs mit dem Ordo-Konzept: das negative Beispiel, vor dem gewarnt wird (*Kläglicher Abschied zweier Frauenspersonen, welche sich erdreisten, das göttliche sowie auch weltliche Gesetz zu übertreten ...*)⁵⁶ oder das Vorbild, dem gefolgt werden soll (etwa den „heldenhaften“ russischen Soldaten 1799 Unterstützung zu gewähren: „was sie fordern, gebt herzlich“)⁵⁷; manche Bänkellieder, insbesondere die humoresken oder auch burlesken, sind hinsichtlich einer pädagogisch-didaktischen Botschaft neutral (etwa das *Neue Lied über*

⁵⁴ Zu mehreren als 'sensationell' verstandenen historischen Persönlichkeiten und Vorgängen gibt es eigenständige Textcorpora. So hat sich allein zu den Napoleonischen Kriegen und der Gestalt Napoleons ein Repertoire herausgebildet, das „in Bruchstücken“ „noch gegen Ende der 1950er Jahre“ im Liedbestand der tschechischen Bevölkerung verfügbar war. Dazu Jiří Fiala, „České kramářské písně o Napoleonských válkách“, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis: Philologica*. 65 (1992), S. 25–32.

⁵⁵ Cheesman, „Moritat“, Sp. 908.

⁵⁶ Scheybal, *Senzace v pěti století*, S. 120–122; vgl. S. 385.

⁵⁷ Ebd., S. 155 (*Neues Lied zum Lob der heldenmütigen Russen auf das Licht gebracht*. 1799, S. 155f.), vgl. S. 385.

die Erdäpfel)⁵⁸. Während religiöse Bezüge in vielen Volksballaden durch Raumzeichen, vor allem durch den Hinweis auf Kirche und Friedhof angezeigt sind, finden sich in den Bänkelliedern ausführliche Bitt- und Dankesformeln an Gott, ebenso mehrstrophige Aussagen zum Lobe Gottes⁵⁹. Diese Ausführlichkeit stimmt damit überein, dass der vorwiegend ökonomisch angelegten Volksballade beim Bänkellied bemerkenswerte Detailfreude gegenübersteht. Statt einer „finalistischen“ Struktur und eines straffen Schlusses enthalten viele Bänkellieder mehrstrophige Kommentare, auch den Hinweis, dass weitere Details genannt oder nachgelesen werden könnten⁶⁰. Zu den deutlichen Unterschieden zwischen beiden Teilmengen der Ballade zählen etwa auch die Stilmischungen des Bänkellieds, z.B. zwischen Norm- und Umgangssprache. Die thematische Reichweite des Bänkellieds ist anders angelegt und breiter als diejenige der Volksballade. Sie reicht von allen nur denkbaren historischen Ereignissen (Schlachten, Friedensschlüssen, Kaiserbesuchen), Morden, Selbstmorden und Hexenverbrennungen zu Naturkatastrophen und 'Sensationen' wie der Einführung der Kartoffel in Europa.

Auch wenn die Präsenz – zunächst der 'naiven', „primären“ Form, sodann der parodistischen „sekundären“ Variante und schließlich der in das populäre Repertoire reintegrierten Texte – nicht genau benannt werden kann, darf die Rolle des Bänkellieds bei der Herausbildung des besonderen Status der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur sicher nicht unterschätzt werden.

Die Romanze war offensichtlich weder am Prozess gattungspoesischer Innovation noch am Verfahren der Identitätsbekundung beteiligt. Nur durch ein relativ begrenztes Repertoire vertreten, gehört sie dennoch in den Kontext, der den Tradierungsprozess der tschechischen Ballade begünstigt hat. Bei dieser Spielart der Ballade lässt die gleichmäßige Strophik wiederum die Bindung an den Liedvortrag erkennen. Während das Bänkellied zwanzig und mehr Strophen enthalten kann, ist diese lyrisch-epische populäre Ballade zumeist deutlich kürzer. Die epische Teilmenge, der Fabelkern, tritt oftmals hinter der lyrischen Textur, der Darstellung von Liebessehnsucht und -leid zurück. Das Thema der Romanze lässt sich in Anlehnung an S.I. Volovas Untersuchungen zur russischen Romanze angeben. Es geht um ein „an seiner Liebe leidendes

⁵⁸ Ebd., S. 132f., vgl. S. 385.

⁵⁹ Ebd., S. 133, vgl. S. 100, 156, 167, 176.

⁶⁰ Ebd., S. 60, 133.

Herz"⁶¹. Diese Spielart der Ballade, der Romanze, für die es im Einzelfall offensichtlich recht verwickelte Entstehungsprozesse aus anonymen Vorlagen wie auch aus Individualdichtung gibt, soll im Weiteren nicht mehr interessieren.

Die vierte zur tschechischen Tradierung gehörende Balladenform, die Villon-Ballade, gehört – beginnend mit der klassischen Moderne – vor allem in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts. Auf sie wird zurückzukommen sein (Abschnitt IV).

III. Die Herausbildung des Tradierungsgeschehens vom Ausgang des 18. Jahrhunderts bis zu Erbens *Kytice* und Němcová's *Babička*

Der Begründungszusammenhang für den besonderen Status der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur lässt sich wahrscheinlich nur annähernd erschließen. Offensichtlich ist das zeitliche Zusammentreffen mehrerer Faktoren zu bedenken. Hier geht es darum, wesentliche Elemente dieses Kontextes aufzuzeigen. Überdies sollen einige wenige Textbeispiele, die in dem Tradierungsgeschehen kanonischen Rang gewonnen haben, etwas mehr in den Blick genommen werden.

Die Kanonisierung der Ballade hängt ohne Frage u.a. damit zusammen, dass seit Beginn der Nationalen Wiedergeburt, d.h. des Wiederanschlusses der tschechischen Literatur an die mitteleuropäische literarische Entwicklung, neben der Idylle auch die Ballade zu etwas wie einer Leitformation wurde. Mit seiner Rezeption der englischen Balladendichtung hatte bekanntlich Herder, einer der Schirmherren der Vorstellung von einer tschechischen Sprach- und Kulturnation⁶², das Interesse so-

⁶¹ S. I. Volova, „Poétika ruskogo romansa“, in: *Filologičeskije nauki*. 2 (1994), S. 24–31, hier S. 25 – Věnceslava Bechyňová („Česká burleskní balada“, S. 319) bezeichnet ein charakteristisches Beispiel, *Poustevník* (Der Einsiedler bzw. Eremit in: Václavek, R. Smetana [Hg.], *Český národní zpěvník. Písň české společnosti 19. století*, Praha 1949 [Sebrané spisy. 8], S. 85f.) als „sentimentale Ballade“.

⁶² Gudrun Langer, „Austriakische Perspektiven im Werk des tschechischen Romantikers Karel Hynek Mácha“, in: Gesa von Essen, Horst Turk (Hg.), *Unerledigte Geschichten: Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität*, Göttingen 2000 (Veröffentlichungen aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität Nationaler Literaturen“: Serie B, Europäische Literaturen und internationale Prozesse. 3), S. 285–302, hier S. 286f. Vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 327.

wohl an der Ballade als auch an dem Kulturtypus Volksdichtung überhaupt geweckt⁶³.

Die erste Literatengruppierung der Wiedergeburtzeit, der Kreis um Antonín Puchmajer, hatte Herder rezipiert. Er hatte sich überdies den Göttinger Hain als Vorbild gewählt, bei dem die Idylle und die Ballade zu den bevorzugten Textsorten zählten⁶⁴. In Anlehnung an dieses Muster fanden dann Balladen in den Almanachen des Puchmajer-Kreises (1795–1814) Verbreitung: Tschechische Leser wurden mit Bürgers *Lenore* bzw. Bearbeitungen der *Lenore* und mit anderen deutschen Kunstballaden vertraut gemacht⁶⁵; sie lernten deutsche Balladen und französische Romanzen kennen – ggf. in Fassungen, die sich an die heimische Tradition der Bänkellieder anlehnten⁶⁶. Man kann davon ausgehen, dass gerade zu Beginn der Wiedergeburt vielen Tschechen das Bänkellied vertrauter war als die ernste Ballade, deren Repertoire offensichtlich entschieden begrenzter war als in Ländern wie Dänemark, England und Deutschland. Dass die ernste Ballade weniger 'präsent' war, dürfte auch damit zusammengehangen haben, dass ihre Stoffe teilweise nur regional verbreitet waren⁶⁷. Neben der kontinuierlichen Verbreitung längst bekannter und der Entstehung neuer Bänkellieder – etwa zum Thema der Napoleonischen Kriege – kommt somit zunächst dem Wirken des Puchmajer-Kreises besondere Bedeutung zu. Ein zweiter für die Kanonisierung der Ballade wichtiger Zeitabschnitt waren sicher die ausgehenden 1830er Jahre mit Čelakovskýs Balladen, insbesondere dem Mustertext *Toman a lesní panna* (Toman und die Waldfee, 1839) bis hin zu Erbens Sammlung *Kytice* (1853) und der in Božena Němcová's *Babička* (Die Großmutter, 1855) enthaltenen 'Viktorka-Ballade'. Diese drei 'Knotenpunkte' des Tradierungsgeschehens seien etwas genauer betrachtet.

⁶³ Gudrun Langer, „'Weit ritt ich her von Böhmen': Zur nationalen Transformation des Lenorenstoffes in der tschechischen Romantik (K. J. Erbens Ballade *Svatební košile*)“, in: *Zeitschrift für Slawistik*. 45 (2000), 1, S. 49–72, hier S. 51.

⁶⁴ Gudrun Langer, „*Babička* contra *Ahnfrau*: Božena Němcová's *Babička* als nationalkulturelle 'Immatrikulation'“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*. 57 (1998), 1, S. 133–169, hier S. 137.

⁶⁵ Bürgers *Lenore* nachgebildet ist z.B. Vojtěch Nejedlýs Ballade *Lenka* (Jaroslav Vlček [Hg.], *Almanahy Antonína Jaroslava Puchmajera*. 1, Praha 1917 [*Novočeská knihovna*. 2], S. 8–12).

⁶⁶ Bechyňová, „Česká burleskní balada“, S. 314–317.

⁶⁷ Dazu z.B. Oldřich Sirovátka, „Rozšíření balad s tureckou tematikou v české a slovenské tradici“, in: *DERS., Srovnávací studie*, S. 171–182, bes. S. 175.

Čelakovskýs *Toman und die Waldfee* (auch: Waldelfe bzw. -jungfrau) ist in mehrfacher Hinsicht eine normerfüllende Kunstballade der Vorromantik oder auch Romantik. Die bereits im Titel genannte „dritte Kraft“, die Waldfee, kommt, soweit erkennbar, in den tschechischen Volksballaden nicht vor. Mit dieser numinosen Gestalt wird somit das Personal der Balladen erweitert. Čelakovskýs *Toman* enthält insgesamt gleichermaßen Merkmale der Tradierung wie der Innovation. In vierzehn unregelmäßigen Strophen ist dieses Geschehen dargeboten: Am Abend vor dem Johannestag drängt es Toman zum Hause des Jägers, zu seiner Geliebten. Im Davonreiten vernimmt er den Rat seiner Schwester, den Eichenwald zu meiden; zunächst hält er sich daran. Am Haus des Jägers angekommen, beobachtet er durchs Fenster die Hochzeit seiner Geliebten mit einem Anderen. Kopflos reitet er in den Eichenwald, wo ihn eine Waldfee auf einer Hirschkuh zunächst umkreist und nach einem längeren gemeinsamen Ritt in ihr „Haus“ lockt. Am Morgen kehrt das Pferd allein zu Tomans Schwester zurück⁶⁸. An die Volksballade erinnert die 'Getriebenheit' des Helden, die finalistische Struktur, die Wirksamkeit der Formel „zur falschen Zeit am falschen Ort“ und auch die Eindeutigkeit der „dritten Kraft“. Auch wenn die Teilhabe der Ballade an allen drei Grundgattungen gleichfalls bestätigt ist (für den Bezug zum Drama ist z.B. der Repliken- und der Szenenwechsel gegeben), gibt es deutliche Unterschiede zu der „scharfen Diktion“ der tschechischen Volksballade⁶⁹. Die epische Textur ist dadurch erheblich verstärkt, dass sowohl der Ritt des Helden, insbesondere der nächtliche Ritt neben der Waldfee, als auch das Hochzeitsfest in mehreren Strophen ausgemalt sind. Umfassend ist von ästhetischen Markierungen lyrischer Texte Gebrauch gemacht, z.B. von rhetorischen Figuren der Wiederholung wie der Epianalepse („Reich, Schwesterchen, reich das neue/ Batisthemd“)⁷⁰ und von Lautwiederholungen und Klanginstrumentierungen („koník blýská očima,/ koník střihá ušima“ – Das Pferdchen blitzt mit den Augen,/ das Pferdchen spitzt die Ohren)⁷¹. Damit wird die Ballade zur episch-lyrischen Ballade geöffnet. Der Schrecken, den andere numinose Balladen vermitteln, ist gemildert. Diese innovatorische Tendenz gibt es auch in einigen Texten von Erbens Sammlung *Kytice*.

⁶⁸ František Ladislav Čelakovský, *Toman a lesní panna*, in: DERS., *Ohlas písní ruských. Ohlas písní českých*, Praha 1951, S. 87-91.

⁶⁹ Novák, *Česká balada*, S. 7.

⁷⁰ Čelakovský, *Toman*, S. 87.

⁷¹ Ebd., S. 89.

Daneben enthält diese Sammlung jedoch auch Balladen, in welchen Balladenschicksal in ungemilderter Härte dargeboten ist. Erbens *Blumenstrauß* ist fast eine kleine Enzyklopädie von Realisierungsmöglichkeiten der Ballade. Dies dürfte eine wesentliche Ursache dafür sein, dass auch im 21. Jahrhundert der kanonische Status dieser Sammlung („*Kytice* in uns”)⁷² hervorgehoben wird. Dabei ist zu betonen, dass Erbens Balladen teilweise die zeittypischen länderübergreifenden Tendenzen der Evolutionierung der Ballade aufnehmen, den „Glauben an eine gute und gerechte Weltordnung”⁷³ und vor allem die Vorstellung, dass Reue und Korrekturen im persönlichen Verhalten ein böses Balladenschicksal abwenden oder rückgängig machen können⁷⁴. Hierfür kann der erste Text der Sammlung, *Poklad* (Der Schatz) als Beispiel dienen: Statt am Ostersonntag dem Läuten der Kirchenglocken zu folgen und gleich der übrigen Dorfbewölkerung den Hügel zur Kirche hinaufzugehen, eilt eine junge Dorfbewohnerin mit ihrem Kleinkind zu einem Bergwerk, das seine Schätze nur an diesem einen Tag freigeben soll. Die junge Frau rafft das Gold zusammen und lässt ihr Kind in der Eile des Aufbruchs im Berg zurück. Nach einem Jahr der Reue und bangen Wartens kann sie ihr Kind zu sich zurückholen⁷⁵. Hier wird die *Ordo* im Mutter-Kind-Bezug für einen Augenblick verlassen, dann aber von der Mutter selbst wiederhergestellt. Die Verhaltensänderung im Sinne eines Reifeprozesses, für welche in der Volksballade kein Raum gegeben ist, wird belohnt.

Eine solche Lösung ist jedoch nicht in allen Balladen Erbens gegeben. Als Beispiel für unumkehrbares Balladenschicksal sei *Polednice* (Die Mittagsfrau) gewählt, ein Text, den Erben 1834 – ein halbes Jahr nach seiner Übersetzung von Goethes *Erlkönig* – geschrieben hat. Auch in der *Mittagsfrau* (gemeint ist der weibliche Korndämon) geht es um einen Verstoß der Pflichten einer Mutter ihrem Kind gegenüber: Von ihrem drängelnden Kleinkind um die Mittagszeit beim Kochen gestört, ruft die Mutter die numinose Kraft herbei. Während der Vater in Goethes *Erlkönig* sein Kind vor den Naturgewalten schützen will, tut

⁷² *Kytice v nas heißt* ein Sammelband, der an die Erstausgabe im Jahre 1853 erinnert (Sborník k 150. výročí prvního vydání básnické sbírky Karla Jaromíra Erbena, Jičín 2003).

⁷³ Weißert, *Ballade*, S. 90; vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik”, S. 328f.

⁷⁴ Weißert, *Ballade*, S. 90f.; Langer, „'Weit ritt ich'”, S. 64f.

⁷⁵ Karel Jaromír Erben, *Poklad*, in: *Kytice*, Praha 1951, S. 10-28.

diese Mutter 'das Falsche zur falschen Zeit' – ruft den Dämon ausgerechnet zur Mittagszeit herbei, wenn die Sonne im Zenith steht und die Arbeit, das zeigt der heimkehrende Ehemann, ruhen muss. Als die *Polednice* das Kind mitnehmen will, drückt die Mutter es an sich und erstickt es dabei⁷⁶. Durch eigene Schuld erleidet die Mutter die größte Strafe, die es geben kann, den Tod ihres Kindes.

Der Anteil von Erbens *Kytice* an der spezifischen Kanonisierung der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur ist nicht allein durch den Facettenreichtum dieser Kunstballaden und die Einbeziehung slavischen, insbesondere westslavischen Volksglaubens (ein Text gilt dem Wassermann) gegeben. Wichtiger ist, dass hier „nationale Identität durch Literatur [konstruiert]“⁷⁷ wird. Besonders deutlich ist dies in der Ballade *Svatební košile* (Das Brautthemd), einer Modellierung des Lenorenstoffes im Sinne gedanklicher Positionen der Wiedergeburt (vgl. Anm. 63). In Erbens Lenorenfassung folgt die Braut dem als Wiedergänger herbeigerittenen Bräutigam nicht in den Tod. Mit dem Lebenswillen und pragmatischen Sinn gerade der weiblichen Gestalten der Wiedergeburtsliteratur ausgestattet, lässt die Heldin den Untoten zuerst springen („spring und zeig mir den Weg!“)⁷⁸ und bleibt lebend zurück. In der Zeit fehlender staatlicher Souveränität gewinnt diese Geste eine besondere Bedeutung: An der Ballade wird Überlebenswillen demonstriert⁷⁹.

Etwa an das Ende der Wiedergeburtszeit fällt bereits die Verwendung von gattungspoetischem Inventar der Ballade in einer anderen textuellen Umsetzung. Die erste systemreferenzielle Nutzung der Ballade liegt wahrscheinlich in Božena Němcová's *Babička* (Die Großmutter, 1855) vor – einem „Schlüsseltext“⁸⁰ der gesamten tschechischen Litera-

⁷⁶ Karel Jaromír Erben, *Polednice*, in: *Kytice*, S. 4lf. Ähnlich wie die meisten anderen Texte in Erbens Sammlung hat auch dieser in internationalen Balladen-Anthologien Verbreitung gefunden. Z. B. Karel Jaromír Erben, *Die Mittagshexe*, in: *Europäische Balladen*, Stuttgart 1967 (Reclams Universal-Bibliothek. 8508-14), S. 255-257.

⁷⁷ Langer, „'Weit ritt ich'“, S. 70.

⁷⁸ Karel Jaromír Erben, *Svatební košile*, in: *Kytice*, S. 29-40, hier S. 37.

⁷⁹ Langer, „'Weit ritt ich'“, S. 54, 57, 63-66.

⁸⁰ Miloš Sedmidubský, „Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcová's *Babička*“, in: Andreas Guski (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's Babička*, Berlin 1991 (Veröffentlichungen der Abteilung für slawische Sprachen und Literaturen des Osteuropainstituts [Slavisches Seminar] an der Freien Universität Berlin. 75), S. 27-79, hier S. 33; vgl. Langer, „*Babička* contra *Ahnfrau*“, S. 133f., 165.

tur seit der Nationalen Wiedergeburt. Es geht um die in diesen kanonischen Text eingelagerte Viktorka-Geschichte, die ein „schauerlich-tragisches und zugleich erotisches Kontrastprogramm“⁸¹ zur dominanten idyllischen⁸² Welt Darstellung bietet. Der kulturpoetische Status der Ballade findet somit u.a. darin eine Bestätigung, dass – ähnlich wie am Beginn der Wiedergeburt, d.h. in den Almanachen des Puchmajer-Kreises – die Idylle und die Ballade gemeinsam präsent sind. In Němcová's *Babička* sind diese beiden gattungspoetischen Systeme mit der dazugehörigen Weltmodellierung bedeutungsbildend aufeinander bezogen. Die Ballade unterläuft die Idylle, stellt ihre Gültigkeit in Frage: Die Bauerntochter Viktorka, die von einem Soldaten, einem „schwarzen Jäger“, verführt wird, diesem in die Fremde folgt, schwanger zurückkehrt und dann – als Kindsmörderin wahnsinnig geworden – außerhalb der dörflichen Idylle in der Natur lebt, ist, mit Sirovátka formuliert, ein „in die Schicksalssituation geworfener Mensch“. Auch wenn die Beziehung der Viktorka-Geschichte zur Ballade in der Forschung gesehen ist⁸³, wird dieser eingelagerte Gegentext zur Idylle in der Regel als Novelle betrachtet⁸⁴. Die für das ästhetische Angebot des gesamten Textes entscheidende Bedeutungsbildung findet jedoch nicht an der Gattungspoetik der Novelle, sondern an derjenigen der Ballade statt. Dabei wird nicht nur die Angemessenheit des auf die Idylle gestützten Selbstverständnisses der Wiedergeburtzeit, sondern auch die Tauglichkeit der Ballade und ihres *Ordo*-Verständnisses bei der Darstellung des Menschen in der Welt hinterfragt. Die Viktorka-Geschichte bietet somit zum einen – durch Umdeutung des gattungspoetischen Inventars – ästhetische Innovation der Ballade, zum anderen – durch die geradezu greifbare Kontrastierung von Idylle und Ballade – einen Hinweis auf den kulturpoetischen Status nicht nur der Idylle, sondern auch der Ballade. Der kulturpoetische Sta-

⁸¹ Langer, „*Babička* contra *Ahnfrau*“, S. 147; vgl. S. 148, 161.

⁸² Vgl. auch Olga Poštulková, *Božena Němcová's „Babička“ als biedermeierliche Idylle*, Gießen 1998.

⁸³ Langer, „*Babička* contra *Ahnfrau*“, S. 138, 148; Poštulková, *Božena Němcová's „Babička“*, S. 56; vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 332-336.

⁸⁴ Andreas Guski, „Die Welt als Schrank. Zur Semantik des Raumes in Božena Němcová's *Babička*“, in: DERS. (Hg.), *Zur Poetik*, S. 148-183, hier S. 167. – Die Tatsache, dass Viktorkas 'unerhörte' Geschichte entgegen der Balladenpoetik nicht chronologisch vom Anfang bis zum Ende erzählt, sondern weitgehend im Rückblick, in der Situation mündlichen Erzählens dargeboten ist, lässt auch die Interpretation des eingelagerten Textes als einer Novelle als begründet erscheinen.

tus wird dadurch nochmals affirmiert, dass an das Viktorka-Geschehen eine Art Vertreibung des Deutschen aus dem tschechischen Raum angeschlossen ist. Diese Zusammenhänge seien etwas mehr veranschaulicht: Die Tatsache, dass der geheimnisvolle „schwarze Jäger“ Viktorka beim Schneiden von Gras außerhalb des geschützten dörflichen Raumes beobachtet⁸⁵, erinnert an die tschechische Volksballade *Zabitá sestra* (Die ermordete Schwester), in der ein „grüner Jäger“ dem grassschneidenden Mädchen zuschaut. (Vielleicht liegt also neben dem systemreferenziellen auch ein Einzeltextbezug, bzw. der Bezug auf einen Stoff, vor.) Der Jäger ermordet das Mädchen, noch ehe die herbeigerufenen Brüder helfen können⁸⁶. Soweit erkennbar, gibt keine der Varianten⁸⁷ dieser Ballade das Motiv für den Mord an. Der Grund lässt sich aber vermuten: Das Mädchen verweigert sich dem Jäger und wird umgebracht. In der Volksballade sind Schädiger und Schuld eindeutig zu bestimmen. Diese Eindeutigkeit fehlt dem Viktorka-Geschehen. Die von dem „schwarzen Jäger“ bis ins Dorf verfolgte Viktorka ist zunächst gleichermaßen angezogen wie abgestoßen von diesem Verfolger. Die für die Volksballade charakteristische lineare 'Getriebenheit' ist durch innere Unruhe, inneres Chaos ersetzt. Nachdem Viktorka den Eros als höchste Erfüllung, die Augen des Jägers als „Gottes Sonne“⁸⁸ erlebt hat, überschreitet sie eine weitere Raumgrenze, sucht den mit den übrigen Soldaten fortgezogenen Geliebten in der Fremde. Die Rolle der „dritten Kraft“ ist gegenüber der Eindeutigkeit vieler Volksballaden, auch *Zabitá sestra*, neu gedeutet: Dass Viktorka sich - nach dem gescheiterten Versuch einer Verbindung mit einem 'soliden' Dorfbewohner - aus der „asexuellen Idyllenwelt“⁸⁹ gelöst und die Gefahren dieser erotischen Bindung angenommen hat, wird nicht verurteilt. Die wahnsinnig Gewordene wird von Schuld freigesprochen; sie dürfte ins Dorf zurückkehren, wenn sie nur wollte⁹⁰. Die

⁸⁵ Božena Němcová, *Babička a jiné obrazy ze života*, Praha 1957 (Vybrane spisy. 1), Kap. VI, S. 135, 140, 142. (Bei der dritten Begegnung schneidet Viktorka Klee.)

⁸⁶ *Zabitá sestra*, in: Karel Jaromír Erben (Hg.), *Prostonárodní české písně a říkadla*, Praha 1863, S. 536f. [Lied Nr. 15]. Die Kurzbeschreibung dieses Balladenstoffes lautet folgendermaßen: „Ein Jäger tötet ein Mädchen im Wald - die Brüder haben das Rufen des Mädchens gehört, zumeist kommt der jüngste herbeigeritten und bestraft den Mörder“ (Jelínková, Laudová, Podešvová, „Lidová a zlidovělá píseň“, S. 318).

⁸⁷ Z. B. *Zabitá sestra*, S. 537.

⁸⁸ Němcová, *Babička*, Kap. VI, S. 145.

⁸⁹ Langer, „*Babička* contra *Ahnfrau*“, S. 149.

Idylle wird gleichsam für die Ballade geöffnet; damit ist eine wahrhaftigere, den Eros und andere 'nichtkontrollierbare' Erfahrungen einschließende Welt entworfen, auch eine Welt, die versöhnen und integrieren will. Viktorka selbst identifiziert sich nicht mit der Weltsicht der Volksballade von der getöteten Schwester. Sie betrachtet den Jäger bzw. Soldaten (vielleicht einen Italiener) nicht als 'Schädiger', sondern als ihren „Burschen“. Sie überfällt den Deutschen Schreiber des Schlosses, von dem sie annimmt, dass er den Geliebten „fortgeschafft hat“. Als der von Viktorka Bedrängte davonläuft, „trauert ihm niemand nach“⁹¹. Hier wird somit, wenn auch nur vorsichtig, Identitätsbekundung betrieben: Vertreter des 'kleinen tschechischen Volkes' grenzen sich gegen einen Vertreter des großen Deutschland ab.

In der Viktorka-Geschichte zeichnet sich eine Verwendung der Balladenpoetik ab, wie sie im 20. Jahrhundert zum künstlerischen Verfahren wird: Das gattungspoetische Inventar ist als *Prisma* der Welterkundung genutzt. In *Babička* ist sowohl das Bild einer heilen Idyllenwelt als auch das eindeutige Weltbild vieler Volksballaden abgewiesen. Bereits in der ersten Phase der Balladentradierung zeigt Němcová auf, wie diese Form erkenntnistiftend verwendet und dabei vor Erstarrung bewahrt werden kann. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts ist dieser Weg zunächst kaum beschritten. Vielmehr wird das Balladenrepertoire weiter ergänzt – durch tschechische Kunstballaden und durch Balladenübersetzungen aus vielen europäischen Literaturen.

IV. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und 20. Jahrhundert: die Ballade als bevorzugtes Medium der Verständigung

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist die tschechische Ballade vor allem eine bei Rezipienten beliebte und von vielen Schriftstellern, auch zweit- und dritrangigen, eifrig 'gelieferte' Textsorte⁹². Wie in anderen Ländern auch, macht sie eher durch ihre Quantität denn durch gattungspoetische Innovation auf sich aufmerksam⁹³. Dieser Befund betrifft weitgehend auch die Balladen bedeutender Autoren, etwa Jan Nerudas⁹⁴. Man darf davon ausgehen, dass angesichts dieser Textfülle ein-

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Němcová, *Babička*, Kap. VI, S. 155.

⁹² Ein Beispiel ist die von Viktor Novák edierte Sammlung (Anm. 1).

⁹³ Vgl. Weißert, *Ballade*, S. 90f.

zelne herausragende gattungspoetische Lösungen gar nicht angemessen gewürdigt worden sind. Den zweifellos bedeutendsten Beitrag zur Tradierung der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur hat in diesem Zeitraum Jaroslav Vrchlický geleistet: indem er den Tschechen einerseits systematisch die nordische und die romanische Balladentradition in Übersetzungen, mehr noch in Nachdichtungen⁹⁵, zugänglich machte und andererseits eigene Balladen, u.a. zu Themen der tschechischen Geschichte, schuf. Teilweise wird, wie dies für die Phase des Historismus kennzeichnend ist, gerade diese Form für forcierte Identitätsbekundung genutzt. Als Beispiel kann die Ballade zu Jan Žižkas Tod – nicht durch einen äußeren, politischen Feind, sondern durch die Pest – gelten: „So geschah, was weder der räuberische Deutsche/ noch der Herr von Rom vermochten“⁹⁶. Dieser Gestus der Abgrenzung wird, soweit erkennbar, in den Balladen des 20. Jahrhunderts nicht fortgeführt. Es fällt auf, dass selbst in der Zeit der klassischen Moderne, in der die Idylle parodistisch abgewiesen ist und die tschechische Literatur sich mehr als zuvor transkulturell verortet, die Ballade weitertradiert wird.

Fast jeder Vertreter der klassischen Moderne hat auch Balladen geschrieben. Gattungspoetische Innovation findet hier vor allem im Kontext der einzelnen Richtungen statt. Dieser Befund gilt dann auch für das Balladenschaffen der Avantgarde, d.h. von Devětsil und Poetismus⁹⁷. Neben dem jeweiligen Epochenkontext ist selbstverständlich immer auch die Personalpoetik der einzelnen Dichter zu bedenken. Mehrere dieser Beiträge zur tschechischen Ballade des 20. Jahrhunderts verdienen eine eigenständige Untersuchung. Hier können nur zwei Aspekte in den Blick genommen werden: die Beteiligung einiger der bedeutendsten Poeten am Tradierungsgeschehen und die Nutzung der Balladenpoetik als *Sonde* zur Welterkundung bzw. als *Prisma* zur Darstellung des Menschen in der Welt⁹⁸. Bei diesem Verfahren wird nicht nur auf gattungspoetisches Inventar der ersten Ballade, sondern teilweise auch auf dasjenige des Bänkellieds zurückgegriffen. Überdies integrieren mehrere tschechische Poeten die Villon-Ballade in das Tradierungsgeschehen. Dies sei etwas eingehender dargestellt.

⁹⁴ Jan Neruda, *Balady a romance*, in: DERS., *Basně*, Praha 1923 (Dílo. 1), S. 257–293.

⁹⁵ Z.B. Jaroslav Vrchlický, *Epické basně*, Praha 1949 (Básnické dílo. 12).

⁹⁶ Jaroslav Vrchlický, *Balada o smrti Jana Žižky*, in: DERS., *Epické basně*, S. 408–410.

⁹⁷ Dazu Macura, „Balada“, S. 15, 22.

In den Zusammenhang der klassischen Moderne gehört Jiří Mahens 1909 erschienener Zyklus *Balady*⁹⁹. In diesem aus 20 Villon-Strophen bestehenden Zyklus wird die Balladentradition zunächst dadurch innoviert, dass die thematische Fülle von Villons Aussagen zur Welt in die Erkundung eines einzigen Themas umgewandelt ist: Mahen gestaltet allein die Geschichte der Liebe seines Lebens. Polythematik¹⁰⁰ wird zu Monothematik¹⁰¹. Es ließe sich zeigen, wie die Grundorientierungen in Raum und Zeit hier im Sinne der europäischen Jahrhundertwende gestaltet sind: Die Gedankenbewegungen verlaufen vom Jetzt in die Ewigkeit, vom Hier in die „Allwelt“¹⁰². Der gesamteuropäische Horizont wird u.a. am „Kult des Augenblicks“¹⁰³ deutlich. Die letzte Strophe, die sich im Refrain an Villon wendet („Villon, mein Meister“), beginnt z.B. mit der Frage: „Siehst du schon das Reich unserer Augenblicke?“¹⁰⁴ Die Aussagen des lyrischen Ichs enden nicht bei Hoffnungslosigkeit; sie lassen immer wieder – mit einem vitalistischen Gestus – die Zukunft aufscheinen¹⁰⁵. Mit Mahens Zyklus wird die Tradierung der Ballade in der tschechischen Literatur also geöffnet, internationalisiert.

Das Interesse der Dichter der Moderne an der Ballade findet darin nochmals eine Bestätigung, dass sich Antonín Sova mit seiner 1915 edierten *Kniha baladická* (Balladenbuch)¹⁰⁶ nachdrücklich „um eine Neudefinition dieser Gattung bemüht“¹⁰⁷. Das gattungspoetische Inventar der Ballade (einschließlich charakteristischer Situationen, Themen, Signalsetzungen zu Raum und Zeit) dient als Mittel zur Darstellung menschlicher

⁹⁸ Vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 342–345.

⁹⁹ Jiří Mahen, *Balady*, in: DERS., *Lyrika*, Praha 1958 (Dílo Jiřího Mahena. 7), S. 47–71.

¹⁰⁰ Vgl. das Inhaltsverzeichnis zu dieser Untersuchung: Dieter Ingenschay, *Alltagswelt und Selbsterfahrung*. Ballade und Testament bei Deschamps und Villon, München 1986 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. 73. Reihe B: Funktion, Wirkung, Rezeption. NF. 5).

¹⁰¹ Studený, „Doslov“, S. 211.

¹⁰² Mahen, *Balady*, X, S. 61.

¹⁰³ Theodor Wolpers, „Der Kult des Augenblicks. Ein Kunstprinzip bei Wilde, Conrad und Joyce“, in: Ulrich Mölk (Hg.), *Europäische Jahrhundertwende*. Wissenschaften, Literatur und Kunst um 1900, Göttingen 1999, S. 227–250.

¹⁰⁴ Mahen, *Balady*, XX, S. 71.

¹⁰⁵ Ebd., X, S. 61.

¹⁰⁶ Antonín Sova, *Kniha baladická. Básně*, Praha 1937 (Spisy Antonína Sovy. 14).

Befindlichkeit in der Moderne: zur Darstellung gesteigerter Sensibilität, fundamentaler existentieller Unsicherheit, des Ausgeliefertseins an das Un- und Unterbewusste¹⁰⁸. Eine Erschließung des Deutungsangebots dieser teilweise sehr umfangreichen Dichtungen, etwa der *Ballade von Andělka* (*Balada o Andělce*)¹⁰⁹, setzt Vertrautheit mit der tschechischen Volks- und Kunstballade voraus. Der Rezipient muss zugleich mit grundlegenden, durch den Epochenkontext bedingten, Umdeutungen des gattungspoetischen Inventars der Ballade umgehen können¹¹⁰. Eine zugänglichere Sondierung menschlicher Befindlichkeit, vor allem individueller Lebenssituationen und Schicksale, liegt dann in Jiří Wolkers 1922 erschienenen sozialen Balladen, z.B. der *Ballade vom ungeborenen bzw. nicht geborenen Kind* (*Balada o nenarozeném dítěti*)¹¹¹, der *Ballade von den Augen des Heizers* (*Balada o očích topičových*)¹¹², der *Ballade aus dem Krankenhaus* (*Balada z nemocnice*)¹¹³ u.a.m. vor.

Die *Ballade von den Augen des Heizers* ist eine Erzählballade, in der die Zeitnot vieler Volks- und Kunstballaden völlig ausgesetzt ist. In einer – erkennbar funktionalen – Folge ungleicher Strophen sowie dem Wechsel von Kurz- und Langversen wird die Erblindung des Heizers Antonín in seiner 25jährigen nächtlichen Arbeit als Heizer eines Kraftwerks dargestellt. Dieser 'Prometheus' der 1920er Jahre („nur vom Menschen entsteht das Licht“)¹¹⁴ ist nicht „zur falschen Zeit am falschen Ort“, sondern hat sich in jahrelanger Pflichterfüllung für die Gemeinschaft jede Nacht 'zur richtigen Zeit am richtigen Ort' aufgehalten. Die Stelle der balladentypischen Getriebenheit des Helden ist durch Beständigkeit ersetzt. Der Schädiger ist eine Arbeitswelt, die zum Verlust des Augenlichts führt. Obwohl er Opfer ist, nicht Täter, wird Antonín bestraft: Auf seine völlige Erblindung folgt ein rascher Tod. Für diesen Tod wird niemand zur Rechenschaft gezogen („Der Arbeiter ist sterblich,/ die Arbeit ist lebendig“)¹¹⁵. Neben diesem Balladengeschehen aus

¹⁰⁷ Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*. 2, S. 388.

¹⁰⁸ Dazu Macura, „Balada“, S. 15-19.

¹⁰⁹ Sova, *Kniha baladická*, S. 47-64.

¹¹⁰ Macura, „Balada“, S. 17f.

¹¹¹ Jiří Wolker, *Balada o nenarozeném dítěti*, in: DERS., *Básně*, Praha, 1953, S. 105-109; dazu Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 342f.

¹¹² Jiří Wolker, *Balada o očích topičových*, in: *Básně*, S. 143-146.

¹¹³ Jiří Wolker, *Balada z nemocnice*, in: DERS., *Básně*, S. 159-161.

¹¹⁴ Wolker, *Balada o očích topičových*, S. 143.

der Sicht der Gemeinschaft gibt es eine zweite Fabel, welche die – gewiss etwas enge – Sicht der Frau des Heizers vermittelt: „Warum hat der Mensch auf der Welt/ immer zwei Lieben,/ warum ermordet er die eine/ und stirbt an der anderen?“¹¹⁶ In dieser Auslegung ist der Heizer selbst ein 'Schädiger', jemand, der das Glück seiner Familie „getötet“ hat. Auch in den anderen Balladen Wolkers entsteht wiederholt dadurch ambivalentes Deutungsangebot, dass einzelne Strukturträger gleichzeitig sowohl einen persönlich-privaten als auch einen überpersönlich-gemeinschaftlichen Kontext haben, zwei Kontexte, die einander ausschließen bzw. auf keine Art miteinander vereint werden können. Auf die Frage nach Schuld und Versagen gibt es keine eindeutige Antwort; bisweilen stehen mehrere Antworten nebeneinander. In die 1920er Jahre gehören auch mehrere Balladen des Nobelpreisträgers Jaroslav Seifert. Jeder dieser Texte stellt im Hinblick auf Nähe oder Distanz zur Tradition eine eigene Lösung dar. In Seiferts zwischen 1923 und 1929 entstandenen Gedichtsammlungen fehlt die Ballade nur einmal, und zwar in dem 1925 entstandenen Band *Na vlnách TSF* (Auf den Wellen von TSF)¹¹⁷, d.h. dem einzigen Band Seiferts, der uneingeschränkt der Poetik des Poetismus, somit der tschechischen Spielart der historischen Avantgarde, zugechnet wird¹¹⁸. Nach einer kurzen 'balladenlosen' Zeit folgt schon 1926 eine Rückbindung an die tschechische Tradition. Die Ballade gehört wieder zum Formenkanon des Dichters Seifert.

An dieser Stelle soll allein eine 1928/29 entstandene *Ballade* (*Balada*)¹¹⁹ interessieren: Ein Erzähler führt die 'letzte Szene' traditioneller Balladen oder auch Moritaten vor, die Situation nach dem Mord. Während in traditionellen Balladen und Moritaten der Mörder bekannt zu sein pflegt, geht es hier um einen ungeklärten Kriminalfall: „Er hat gemordet, hat nicht gemordet“ („Zabil, nezabil“)¹²⁰ lautet der Eingangs-

¹¹⁵ Ebd., S. 145.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Jaroslav Seifert, *Svatební cesta* [*Na vlnách TSF*], in: DERS., *Město v slzách. Samá láska. Svatební cesta. Slavík zpívá špatně. Poštovní holub*, Praha 1989, S. 99-133.

¹¹⁸ Dazu Brigitte Schultze, „Die tschechische Ballade im Zeichen des Poetismus: Kulturpoetik, literarische Evolutionierung und Traditionsbruch bei Jaroslav Seifert“, in: Peter Zajac, Alfrun Kliems, Ute Raßloff (Hg.), *Lyrik der Spätmoderne in Ost-Mitteleuropa*, 2005 [im Druck].

¹¹⁹ Seifert, *Město v slzách*, S. 176f.

vers. Aus der Ballade, die einen Vorgang chronologisch vom Anfang her erzählt, ist eine analytische Ballade geworden. Die männliche Gestalt, die man gefasst und – ohne ein Geständnis – ins Gefängnis gesteckt hat, bewegt sich nun mit jeweils „drei Schritten“ im „Quadrat der Zelle“¹²¹. Damit ist das Balladentempo in Stillstand, die balladentypische lineare Bewegung in eine Kreisbewegung verwandelt. Falls der Verhaftete gar nicht der Mörder war, ist er buchstäblich „zur falschen Zeit am falschen Ort“ – ein Unschuldiger. In diese Balladen- oder Moritatusituation könnte allein der Mond Aufklärung bringen, der einzige Zeuge des Verbrechens. Dieser stumme Zeuge ist – im Sinne der Poetik des Poetismus, insbesondere des Kubismus – als ein lexikalisches Feld ausgebracht, das der Rezipient gleichsam umwandern kann. Mal kommt der Alltagsname des Gestirns („měsíc“), mal der poetische Name („luna“) in den Blick: „Mond“ – „Mond“ – „Mond“ – „Luna-Detektiv“ – „Luna“ – „Luna“ – „Luna“ – „Vollmond“. Der Mond bleibt stumm. Der Mordfall lässt sich nicht aufklären. Hier steht die „Welt der Ballade“ im Zeichen von Uneindeutigkeit, Kreisbewegung und dem Fehlen von Ordnung. Sofern man diesen Text als Moritat sehen mag ist auch ein gattungspoetisches Grundmerkmal der Moritat fundamental verändert: Aus plakativer Eindeutigkeit ist Offenheit und Ambivalenz geworden. Die Welt stellt sich so unzuverlässig dar wie das Mondlicht. In dieser *Ballade* ist die gattungspoetische Innovation, eher noch Dekonstruktion, so weit vorangetrieben, dass eine Restituierung des tradierten gattungspoetischen Inventars kaum denkbar scheint. Von den drei Grundgattungen der Volksballade ist nur mehr die Lyrik übriggeblieben. Soweit erkennbar, ist eine derartig weit getriebene 'Arbeit an der Ballade' ein spezifisches Merkmal der tschechischen Poesie.

Zu denjenigen Dichtern des Poetismus, die das Tradierungsgeschehen der Ballade entscheidend bereichert haben, gehört ebenfalls Vítězslav Nezval. Wie Mahen hat auch er einen Zyklus von Villon-Balladen geschaffen: *52 bittere Balladen des ewigen Studenten Robert David*¹²². Anders als Mahen nimmt Nezval Villon jedoch auch im Hinblick auf die thematische Vielfalt zum Vorbild. Nezvals Beitrag zum tschechischen Balladenschaffen geht dabei deutlich über diesen Zyklus von Villon-Balladen hinaus. Er hat eine Reihe weiterer Balladen verfasst,

¹²⁰ Ebd., S. 176.

¹²¹ Ebd.

¹²² Vítězslav Nezval, *52 hořkých balad*, in: DERS., *Básně, balady a sonety věčného studenta Roberta Davida*, Praha 1957 (Dílo. 7), S. 7–112.

darunter auch Fortschreibungen der ernsten Ballade. Auf den besonderen Status der Ballade in der tschechischen Literatur macht nochmals die Sammlung *Tschechische Balladen (České balady)*¹²³ der Jahre 1949–52 aufmerksam. Dass die Ballade offensichtlich eine bewusst gewählte Form ist, die persönliche Nähe, Identitätsbekundung u.a.m. signalisieren kann bzw. soll, lässt die *Ballade vom Tod der Mutter (Balada o smrti matky)*¹²⁴ oder auch die Ballade *Bei den drei Lilien (U tři lilii)*¹²⁵ erkennen, in welcher ein Ich-Erzähler sich an den „alten Goethe“ während seiner Bäderreisen nach Böhmen erinnert. In diesen Texten, die zeitlich mit der Installierung des Sozialistischen Realismus als alleiniger Literaturdoktrin zusammenfallen, verwendet Nezval das poetische Muster der Erzählballade. Es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser 'traditionalistische' Gestus als Zeichen des Widerstands gegen leeres Pathos zu lesen ist.

Soweit erkennbar, ist das mit Normbruch verbundene Denken im gattungspoetischen Inventar der Ballade niemals wieder so umfassend gewagt worden wie in Seiferts 'poetismusnahen' Texten. Beispiele gattungspoetischer Innovation lassen sich auch in den Balladen weiterer tschechischer Poeten des 20. Jahrhunderts aufzeigen, etwa bei Vladimír Holan. Der wesentliche Ertrag der tschechischen Ballade ist offensichtlich vom Jahrhundertbeginn bis zu den 1950er Jahren entstanden.

Das insbesondere in den Beispieltexten Wolkers und Seiferts beobachtete Denken im gattungspoetischen Inventar der Ballade ließe sich auch in Prosawerken und Dramen aufzeigen, die sich systemreferentiell auf die Ballade beziehen. Nicht selten werden dann die normativen Verhältnisse der tradierten Volks- oder Kunstballaden in Frage gestellt, ggf. sogar abgewiesen. Als Beispiel kann Karel Čapeks Erzählung *Die Ballade von Juraj Čup (Balada o Juraji Čupovi)*¹²⁶ dienen. In dieser Erzählung, die sich sowohl auf die Kriminalgeschichte als auch auf die Ballade bezieht, ermordet ein zutiefst gläubiger Ukrainer eines Karpattendorfes seine Schwester, weil sie vom „bösen Geist besessen ist" und

¹²³ Vítězslav Nezval, *České balady*, in: *Křídla. Básně z let 1949–1952*, Praha 1952, S. 59–82.

¹²⁴ Ebd., S. 73–82.

¹²⁵ Ebd., S. 61–63.

¹²⁶ Karel Čapek, *Balada o Juraji Čupovi*, in: DERS., *Povídky z jedné a z druhé kapsy*, Praha 1993, S. 235–240.

„Gott“ es ihm „befohlen hat“¹²⁷. Als Mörder ist Juraj Čup in der Rolle des Schädigers einer Ballade. Dadurch, dass er immer wieder beteuert, auf Gottes Befehl gehandelt zu haben, wird auch diesem Gott die Rolle der „dritten Kraft“ zugeschrieben. Während sich der Mörder traditioneller Balladen außerhalb der Gesellschaft gestellt hat, fordert hier der Mörder selbst die Dorfgemeinschaft zu einem gemeinsamen Gebet auf. Er macht sich im nächtlichen Schneesturm auf den Weg, um beim Gendarmeriehauptmann einer Kleinstadt Selbstanzeige zu erstatten. Der Weg durch den winterlichen Schneesturm ist kein Zeichen von Normverstoß, sondern vielmehr von bedingungslosem Gehorsam gegenüber der weltlichen Gerichtsbarkeit¹²⁸.

Es ließen sich weitere Texte nennen, in denen die Ballade oder auch das Bänkellied bzw. die Moritat in einer Weise zu ästhetischer Bedeutungsbildung genutzt sind, die eine Texterschließung mit Hilfe des gattungspoetischen Inventars der Ballade oder auch der Moritat zwingend macht. Eine hinlänglich erschöpfende Untersuchung des Tradierungsgeschehens zur tschechischen Ballade müsste hier auch die Verwendung und Innovierung der Moritat im 20. Jahrhundert berücksichtigen – z.B. in den Stücken des „Befreiten Theaters“ von Voskovec und Werich¹²⁹. Es sollte auch der tschechische Beitrag zur Balladenoper in den Blick genommen werden, zu dessen herausragenden Beispielen Václav Havels *Gauneroper (Žebrácká opera)*¹³⁰ und Milan Uhdes *Ballade für einen Banditen (Balada pro banditu)*¹³¹ aus den Jahren 1975/76 gehören.

Neben der systemreferentiellen Verwendung der Ballade wie auch der Moritat fällt auch der häufige metaphorische Gebrauch der Wörter *balada* und *morytát* auf. Gerade in nichtwissenschaftlicher Literatur ist ein metaphorischer Gebrauch dieser beiden Gattungsbezeichnungen selbstverständlich in vielen Literaturen üblich. Mit Blick auf die tschechische Literatur und Kultur ist allerdings eine besondere Frequenz und auch die Tatsache bemerkenswert, dass der metaphorische Gebrauch bei-

¹²⁷ Ebd., S. 236.

¹²⁸ Vgl. Schultze, Skalicky, „Kulturpoetik“, S. 343–345.

¹²⁹ Schamschula, *Geschichte der tschechischen Literatur*, 3, S. 114–122.

¹³⁰ Ebd., S. 488.

¹³¹ Milan Uhde, *Balada pro banditu*, in: DERS., *Balada pro banditu a jiné hry na zapřenou*, Brno 2001, S. 156–211.

der Termini auch in wissenschaftlichen Arbeiten vorkommt¹³². Es ist nicht völlig auszuschließen, dass dies eine weitere Spur des Tradierungsgeschehens der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur ist.

Der hier vorgestellte Überblick zu historischen und systematischen Aspekten der Ballade in der tschechischen Literatur und Kultur verdiente gewiss einige Erweiterungen und Vertiefungen, für die an dieser Stelle kein Raum war. Manchen Beispielen, z.B. der Viktorka-Ballade und Wolkers oder auch Nezvals Balladen, kann man nur in einer eigenständigen Studie gerecht zu werden versuchen.

¹³² Z. B. Jiří Hanuš, „Dvě australské balady. Romány Petera Careyho čtenáře nepotěší šťastným koncem, ale uhranou stylem“, in: *Lidové noviny* (22.11.2003), S. 16; Marcel Kabát, „Rozpačitá balada o násilí, pýše a odplatě. Do kin přichází film F. A. Brabce Bolero, natočený na motivy problematického kriminálního případu“, in: *Lidové noviny* (11.4.2004), S. 18; in einer Buchbesprechung wird Jáchim Topols Roman *Sestra* (Die Schwester) als „Moritat“ ausgewiesen: Ivan Kotrla, „Jáchim Topol, *Sestra*“ [Rez.], Brno 1994, in: *Akord: Revue pro literaturu, umění a život*. 21 (1996), 2, S. 102-110, hier S. 105.

CZESKA BALLADA XIX I XX WIEKU. EWOLUCJA GATUNKOWA I STATUS
'POETYKI KULTURALNEJ', INTERTEKSTUALNOŚĆ STRUKTURALNA
I METAFORYCZNE ZASTOSOWANIE TERMINU

Streszczenie

Miejsce i rolę ballady, przede wszystkim ballady poważnej, w literaturze czeskiej różni się od historii ballady literackiej w wielu innych literaturach europejskich. Od końca XVIII wieku, tzn. od początku tzw. Odrodzenia narodowego (Národní obrození) w Czechach, ballada – razem z idyllą, częściowo i traktatem – przybrała status 'poetyki kulturalnej': kanoniczne ballady i teksty innych rodzajów literackich używających systemu gatunkowego ballady pisali tacy wybitni przedstawiciele literatury i kultury czeskiej jak F. L. Čelakovský, B. Němcová J. K. Erben, J. Vrchlický, J. Neruda, A. Sova, J. Wolker, J. Seifert, V. Nezval, V. Havel i wielu innych.

W ciągu XIX stulecia (tzn. century of nation building) autorzy czasami używali ulubionego gatunku ballady dla konstrukcji, czyli afirmacji tożsamości narodowej; w XX wieku zaś ballada jest faworyzowaną formą komunikacji między autorami i czytelnikami. Szczyt ewolucji ballady czeskiej widoczny jest w tekstach awangardy lat 20. oraz 30. np. w balladach noblisty Seiferta: system poetycki ballady (koncept niedoczasu, formuła 'błędny czas, błędne miejsce') tutaj funkcjonuje jako sonda dla badania sytuacji człowieka wieku XX.