

des Dichters oder den *Wys Man* noch dazugehören, lässt sich nicht sicher entscheiden. Inhaltlich sind sie nicht mehr den Narren zuzuordnen, optisch sind sie aber wie die Narrenkapitel gestaltet. Noch schwieriger wird es mit den Ergänzungen in der lateinischen Ausgabe. Hier gibt es einen Dialog zwischen zwei allegorischen Figuren (*Virtus* und *Voluptas*), ein Epigramm an den Leser, mehrere Briefe und dazwischen nochmals Narrenkapitel. Eine Trennung ist hier problematisch.

Einleitend habe ich aus pragmatischen Gründen die rahmenden Paratexte von den einzelnen Kapiteln abgetrennt. Aber auch in diesen gibt es Elemente, die nach Genettes Definition dem Paratext zuzuordnen sind: Überschriften und Bilder, dazu Bordüren im deutschen sowie Marginalien im lateinischen und französischen Text. Vor allem die Bildelemente sind semantisch eng mit dem Text verbunden, und Brant empfiehlt ja, das Buch als Spiegel zu benutzen und mit dem Text auch die Bilder, ja unter Umständen sogar nur die Bilder zu ‚lesen‘. Selbst die prächtigen Bordüren in den volkssprachigen Basler Ausgaben, die vor allem Schmuckelemente sind, signalisieren manchmal einen semantischen Bezug zum Text, etwa, wenn in den Girlanden nicht mehr fröhliche Narren herumturnen, sondern traurige Narren hängen. Die Marginalien der lateinischen und französischen Versionen signalisieren nicht nur das gelehrte Werk, sondern verweisen auf die Texte, die zugrunde liegen.

Antworten auf diese Fragen hängen von der jeweiligen Definition dessen ab, was als Paratext verstanden wird, sicher ist aber, das auch die textinternen Paratexte zur je intendierten Inszenierung der einzelnen Narrenschiffausgabe beitragen.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Mein Dank gilt Christine Grundig für ihre kritische Lektüre des Textes.

## LYRIK KANONISIEREN.

Herders Volksliedersammlung als  
Versuch einer Gattungskonstitution

von Till Dembeck, Luxemburg

### *Abstract*

Der Artikel liest den peritextuellen Rahmen der Volksliedersammlung von Johann Gottfried Herder (1773/1774 und 1778/1779) als den Versuch, die lyrische Dichtung in einem modernen Sinne als Gattung zu begründen: als zukunftsorientierten Evolutionszusammenhang, der sich auf die ‚Modulation‘ der Versform spezialisiert. Herder etabliert damit die Anthologie nicht nur als Medium der Kanonisierung der jeweils versammelten Texte, sondern auch als Medium der Kanonisierung der Gattung Lyrik selbst.

This article reads the peritextual framing of Herder's collection of folk songs (started in 1773/1774 and published in 1778/1779) as an attempt to introduce lyric poetry as a genre in the modern sense: as the future-oriented, evolutionary connection of texts specializing in the 'modulation' of verse. Herder thereby establishes the anthology as a medium not only of the canonization of the assembled texts, but also as a medium of the canonization of lyric poetry as a genre.

Es dürfte unumstritten sein, dass Anthologien wirkmächtige Instrumente der Kanonisierung sind. Dies gilt insbesondere für die ob ihrer Kürze leicht versammelbare Lyrik. Anthologien haben nicht nur dazu beigetragen, dass die Lyrik im 19. Jahrhundert eine populäre Gattung werden konnte. Sie haben fallweise vielmehr auch dabei geholfen, Gattungen und sogar Epochen überhaupt erst zu konturieren. Dies gilt, in einem noch genauer zu bestimmenden Sinne, für Herders Volksliedersammlung und für das „Wunderhorn“, aber auch für Pinthus' „Menschheitsdämmerung“, an die sich, trotz der vom Herausgeber zugestanden Heterogenität des zusammengetragenen Materials, leicht eine Epochenbezeichnung heften konnte, die bis heute hält.

Medientechnisch betrachtet besteht die Leistung der Anthologie darin, dass sie einen Rahmen schafft, ein peritextuelles Dispositiv, innerhalb und dank dessen sie überhaupt erst sammeln und versammeln kann. Der Herausgeber einer Anthologie tritt in der Regel als Autor von Paratexten und als Schöpfer peritextueller Ordnungsmuster auf. Denn die Anthologie ist in erster Linie durch Titel, Einleitungstexte, Kommentare, Materialeinteilung bestimmt – und erst in zweiter Linie durch das versammelte Material. Für den Erfolg vieler Anthologien dürfte eine glückliche Titelwahl mitverantwortlich gewesen sein, und die programmatischen Äußerungen ihrer Herausgeber finden zumindest in der Literaturwissenschaft oft mehr Beachtung als die eigentlichen Texte.

Auch der vorliegende Beitrag interessiert sich in erster Linie für den peritextuellen Rahmen einer Anthologie, nämlich denjenigen der 1778 und 1779 von Johann Gottfried Herder anonym publizierten Volksliedersammlung. Zwar beschränkt sich Herders Beitrag ganz und gar nicht auf den Peritext – er hat viele Texte übersetzt, bearbeitet oder auch selbst verfasst. Es sind aber gerade die peritextuelle Präsentation und die Textauswahl, denen seine größte Sorge galt, und zwar nicht nur, weil sich sein Projekt beständiger Kritik ausgesetzt sah, sondern auch, weil Herder, so meine These, der eigentlichen Zielsetzung des Unternehmens selbst erst nachspürte. Mehr konnte er aller Wahrscheinlichkeit nach aber auch nicht leisten, denn dasjenige, dem er da auf der Spur war, gab es noch gar nicht: jenen autonomen, selbstregulierten Gattungszusammenhang, den wir heute Lyrik nennen und dessen Wirkungsprinzipien Herder und einige seiner Zeitgenossen, etwa Klopstock und Goethe, zu errahnen begannen.

Um diese These zu untermauern, rekonstruiere ich in einem ersten Schritt Herders Auseinandersetzung mit der Vergangenheit der ‚lyrischen Dichtungsart‘ in den 1760er Jahren. Vor diesem Hintergrund wird dann in einem zweiten Schritt die peritextuelle Arbeit an der Volksliedersammlung – anhand der ersten Entwürfe von 1773 und 1774 und mit Blick auf die Publikation von 1778 und 1779 – als Arbeit an der Konstitution einer zukünftigen lyrischen Gattung lesbar. In einem dritten Schritt wird Herders Unternehmen mit Blick auf die Mediengeschichte der Lyrik im 19. Jahrhundert diskutiert.

### I. Herders Poetik der Ode und seine Entdeckung der Volkspoese

Bereits in den 1760er Jahren legt Herder die konzeptuellen Grundlagen zu seinem späteren Volksliederprojekt.<sup>1</sup> Die germanistische Forschung referiert auf die damals entstandenen Texte, eine Reihe von Abhandlungsentwürfen und schließlich die 1766 und 1767 erschienenen Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur“, meist mit Blick auf die dort entworfene Ästhetik der Originalliteratur. Im Folgenden wird demgegenüber herausgearbeitet, inwiefern Herder an einer Gattungstheorie der Lyrik arbeitet, die dann das Volksliederprojekt

<sup>1</sup> Ich zitiere Herder nach der Ausgabe des Klassiker-Verlags: Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden, hg. v. Martin Bollacher u. a., Frankfurt/Main 1985–2000. Für die einzelnen Texte verwende ich folgende Siglen und Kürzel: Ode – Von der Ode. Dispositionen, Entwürfe, Fragmente, in: Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, S. 57–99; NdL – Über die neuere deutsche Literatur, in: Bd. 1: Frühe Schriften 1764–1772, hg. v. Ulrich Gaier, S. 161–649; Oss – Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, in: Bd. 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767–1781, hg. v. Gunter E. Grimm, S. 447–497; Alt – Alte Volkslieder, 1774 (Vorreden), in: Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. v. Ulrich Gaier, S. 11–68; VL – Volkslieder 1778/1779, in: Bd. 3: Volkslieder. Übertragungen. Dichtungen, hg. v. Ulrich Gaier, S. 69–428. Die umfassendste und informierteste mir bekannte Darstellung zu Herders Volksliederprojekt hat Gaier 1990 im Kommentar zu Band 3 der Herder-Ausgabe des Klassiker-Verlags vorgelegt (Ulrich Gaier: Kommentar, S. 839–1486, zu den Volksliedern S. 848–927).

weiter verfolgt hat. Natürlich ist auch dieser Aspekt des Herder'schen Werks der Forschung nicht entgangen. Doch lässt sich der gattungspoetische Einsatz Herders mit Blick auf den modernen Lyrikbegriff sehr viel deutlicher fassen, als dies in der Regel getan wird.<sup>2</sup>

Versuche einer Bestimmung von Lyrik als einer Gattung, die unterschiedliche Kurzformen der älteren Gattungspoetiken zusammenfasst, gibt es im 18. Jahrhundert zuhauf. Oft liegt diesen Versuchen das Interesse zugrunde, den Bereich der Literatur typologisch zu erfassen und aufzuteilen, etwa in Batteuxs berühmter Abhandlung „Les beaux-arts réduits à un même principe“ (1747).<sup>3</sup> Um 1800 wird die Gattungspoetik aus transzendentalphilosophischer Sicht, aber mit ähnlich systematischem Interesse, umformuliert, etwa bei August Wilhelm Schlegel<sup>4</sup>, in Goethes berühmter Bestimmung der Gattungstrias als den ‚Naturformen‘ der Dichtung<sup>5</sup> und in Hegels Ästhetik-Vorlesungen.<sup>6</sup> Herder übernimmt von Batteux die Verbindung von Lyrik mit Empfindung, auch wenn er sie ganz anders fasst. Er entwirft auch – fast im Vorgriff auf Goethes berühmte Formulierung – nebenbei die Gattungstrias. Schließlich teilt er mit seinen Zeitgenossen zumindest in den 1760er Jahren die Auffassung, dass die Ode die Grundform der lyrischen Dichtung sei. Dennoch geht er gattungstheoretisch insofern seinen eigenen Weg, als ihn eine systematische Typologie der Literatur weniger interessiert als vielmehr die Beschreibung der Entwicklungsprinzipien der Lyrik selbst – unabhängig von dem systematischen Verhältnis, in dem sie zu Epik oder Drama steht.

Herder bestimmt die Ode in seinen Entwürfen aus der Mitte der 1760er Jahre in Anlehnung an Johann Georg Hamanns Charakterisierung der Poesie als

<sup>2</sup> Herders Beitrag zur Lyriktheorie wird meines Erachtens insofern unterschätzt, als man bis heute einem Lyrikbegriff folgt, der im 19. Jahrhundert im Rahmen der Subjektphilosophie entworfen wird und der die Lyrik als subjektives Ausdrucksmedium beschreibt. In diesem Sinne ist beispielsweise August Wilhelm Schlegels Bestimmung der Gattungstrias zu lesen, die sich über Hegel und (!) Schopenhauer durch das 19. Jahrhundert hindurch fortschreibt. Siehe zur Entwicklung der Gattungstheorie ausführlich Stefan Trappen: Gattungspoetik. Studien zur Poetik des 16. bis 19. Jahrhunderts und zur Geschichte der triadischen Gattungslehre, Heidelberg 2001. Zur Geschichte der Lyriktheorie siehe auch Ludwig Völker: Einleitung, in: Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart, hg. v. dems., Stuttgart 1990, S. 7–25.

<sup>3</sup> Im deutschen Sprachraum wurde Batteux unter anderem in der Übersetzung von Johann Adolf Schlegel (1758) rezipiert, der in seinen Kommentaren allerdings gerade die Ausführungen zur Lyrik ausgesprochen kritisch diskutiert; [Charles] Batteux: Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt, und mit verschiednen eignen damit verwandten Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel. Leipzig 1770.

<sup>4</sup> Siehe hierzu Trappen 2001 [Anm. 2], S. 22–33.

<sup>5</sup> Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan. Neue, völlig revidierte Ausgabe. Teilband I, hg. v. Hendrik Birus, München 2010, S. 206–208.

<sup>6</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt/Main 1993 [1970] (= Werke. Red. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel; Bd. 15), S. 318–324.

„Muttersprache des menschlichen Geschlechts“,<sup>7</sup> als „[d]as erstgeborenes Kind der Empfindung, de[n] Ursprung der Dichtkunst, und de[n] Keim ihres Lebens“ (Ode 78). Diese Engführung von Ode und Empfindung (ausführlich siehe Ode 66–69 und NdL 402–410) ist insofern bemerkenswert, als Herder zugleich die kategoriale Differenz zwischen Empfindungsausdruck (Naturlaut) und sprachlichem Ausdruck (Sprachlaut) behauptet, ja, auf dieser kategorialen Differenz in seiner „Abhandlung über den Ursprung der Sprache“ von 1772 seine gesamte Sprachtheorie aufbaut.<sup>8</sup> Der Empfindungsausdruck durch und in Sprache, wie ihn die Ode leistet, ist von Herder insofern immer schon als eine Art *re-entry* gedacht, als Wiedereinführung der Unterscheidung auf der einen Seite der Unterscheidung. Um diese Operation zu plausibilisieren, verweist Herder auf die charakteristische Sprachstruktur der Ode, die zum einen von Naturlautlichkeit durchsetzt ist (Interjektionen, Ausrufe), zum anderen ihrer gesamten Struktur nach in der Sprache etwas sichtbar macht, was eigentlich der Sphäre der Naturlautlichkeit eigen ist: Originalität.<sup>9</sup>

Seine Ästhetik der Originalität entwickelt Herder in aller Ausführlichkeit in der zweiten Sammlung der Fragmente „Über die neuere deutsche Literatur“. Im Detail muss sie hier nicht rekonstruiert werden, denn es interessieren in erster Linie die Konsequenzen, die sie für Herders Beschreibung der Textstruktur der Ode hat. Herder definiert den „Originalschriftsteller im hohen Sinne der Alten“ als Autor, der „nie darauf“ denkt, „wie ein ästhetischer Regelschmied einst an ihm sitzen wird“ und dem es „unmöglich“ ist, „den Ausdruck abgesondert vom Gedanken zu behandeln, zu ordnen, zu wählen“ (NdL 409)<sup>10</sup>. Die Ablehnung einer auf Nachahmung und auf dem bewussten Einsatz von Ausdrucksmitteln beruhenden Poetik bedingt in Herders Darstellung die formelle Vielgestaltigkeit der Ode:

<sup>7</sup> Johann Georg Hamann: *Aesthetica in nuce*, in: Johann Georg Hamann: *Sokratische Denkwürdigkeiten*. *Aesthetica in nuce*, hg. v. Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 1998, S. 77–147, hier S. 81.

<sup>8</sup> Siehe hierzu Till Dembeck: *X oder U? Herders ‚Interkulturalität‘*, in: *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, hg. v. Dieter Heimböckel, Irmgard Honnef-Becker, Georg Mein, München 2010, S. 127–151.

<sup>9</sup> In Sauters Rekonstruktion der Herder'schen Lyriktheorie, die vor allem deren anthropologische Grundlegung hervorhebt, wird zumindest stellenweise unterschwellig der Vorwurf erhoben, Herder habe die Differenz zwischen Natursprache und Lyrik (Empfindung und Sprache) nicht hinreichend konsequent herausgestellt; siehe Gerhard Sauder: *Herders Gedanken über lyrische Sprache und Dichtkunst*, in: *Herder-Jahrbuch* 6, 2002, S. 97–114, hier S. 102f.

<sup>10</sup> Zur hier ansetzenden Muttersprachensemantik siehe David Martyn: *Es gab keine Mehrsprachigkeit bevor es nicht Einsprachigkeit gab: Ansätze zu einer Archäologie der Sprachigkeit (Herder, Luther, Tawada)*, in: *Philologie und Mehrsprachigkeit*, hg. v. Till Dembeck, Georg Mein, Heidelberg 2014, S. 39–51.

Wenn irgend eine Gedichtgattung ein Proteus unter den Nationen geworden ist: so hat die Ode nach der Empfindung, dem **Gegenstande**, und der Sprache, ihren Geist und Inhalt und Miene und Gang so verändert, daß vielleicht bloß der Zauberspiegel des Aesthetikers dasselbe Lebendige unter so verschiedenen Gestalten erkennt. (Ode 79; siehe dort auch den Abschnitt „*Von mancherlei Rhythmus der Ode*“, 86–88.)

Herder sieht die formale Offenheit und Wandelbarkeit der Ode nachgerade als Ausweis der Tatsache, dass sie sich aus dem Leben, aus der Natur selbst speist, also aus der Rückbindung an eine Instanz, die auf der Grundlage eigendeterminierter, selbstorganisierter Prozesse, ohne Regeln und vorgängige Vorschriften, dazu in der Lage ist, neue Formen von Komplexität zu entwickeln.<sup>11</sup> In der Ode beweist sich so die Fähigkeit der Sprache zur selbstorganisierten und damit nicht zu prognostizierenden Entwicklung neuer Strukturen von Bedeutsamkeit. Herder verortet die Ode so mit Hamann an einem Punkt, an dem die Ursprünge von Sprache, Kultur und Poesie einander überkreuzen. Die Ode entsteht Herder zufolge nicht nur zugleich mit Sprache und Kultur, sie bleibt überdies auch später eine Form der phonemischen Produktivität, denn sie erzeugt neue Möglichkeiten sprachklanglicher Differenzierung.

Alles in allem kann Herder auf dieser Grundlage – in Formulierungen, in denen das Konzept der Gattungstrias bereits deutlich anklingt – die „Ode verglichen mit den übrigen Dichtarten“ als „beinahe ihre Quelle; und Leben“ ausweisen, ja, als „Ader des Drama [sic] und der Epöee, der drei einzigen Arten der eigentlichen Dichtkunst“ (Ode 75, weiter zur Gattungstrias 76f.). Zugleich wird die Ode damit zum Paradigma jedweder lyrischer Dichtung, wie Herder immer wieder formuliert. Lyrik wäre dann eine Gattung, die sich in erster Linie durch ihre eigendeterminierte Sprachkreativität auszeichnet – und nicht etwas dadurch, dass sie sich auf Subjektivitätsausdruck spezialisiert, wie es der überwiegende Teil der Lyriktheorie des 19. Jahrhunderts behauptet.

Herders Auseinandersetzung mit dem Volkslied schreibt die Proto-Theorie der Lyrik, die er anhand der Ode entwickelt, fort. Das geschieht öffentlichkeitswirksam im „Briefwechsel über Ossian“ von 1773. Anlass dieser Schrift, die in

<sup>11</sup> Eine Theorie der organischen Selbstorganisation entwickelt Herder beispielsweise in der 1778 erscheinenden, aber lange davor in Angriff genommenen Abhandlung „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ (siehe hierzu Dembeck 2010 [Anm. 8]). Diese Theorie ist in den Odenfragmenten wie auch in „Über die neuere deutsche Literatur“ in den zahlreichen Bezügen auf das menschliche Nervensystem durchaus präsent. Das Interesse an Konzepten der (organischen) Selbstorganisation ist von der älteren Forschung in der Regel übersehen worden. Noch Jochen Schmidt ordnet Herders Geniekonzept dem ‚Irrationalismus‘ zu; siehe Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Heidelberg 2004, S. 140f. Dass Selbstorganisation aber das schlechthinige Paradigma der Aufklärungsepoche war, stellt demgegenüber Martus' großangelegte Darstellung glasklar heraus (Steffen Martus: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*, Berlin 2015).

der Sammelpublikation „Von deutscher Art und Kunst“ erscheint, ist die deutsche Ossian-Übersetzung von Michael Denis in Hexametern (1768/1769). Herders fiktiver Briefschreiber wendet sich gegen diesen Versuch, Macphersons Text (ganz unabhängig übrigens von der Echtheitsfrage) durch das homerische Versmaß zu veredeln, und zwar nicht zuletzt im Namen des Formenreichtums, den er den Ossianischen Texten unterstellt. Wie schon in den Odenfragmenten wird hier gerade die ‚ursprüngliche‘ Dichtung naturnaher Völker zum Gattungsideal: „Wissen Sie also, daß je wilder, d. i. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk ist, [...] desto lebendiger, freier, sinnlicher, lyrisch handelnder müssen auch [...] seine Lieder sein!“ (Oss 452) Alles hänge hier ab

vom lyrischen, vom lebendigen und gleichsam Tanzmäßigen des Gesanges, vom lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zusammenhange und gleichsam Notdrange des Inhalts, der Empfindungen, von Symmetrie der Worte, der Sylben, bei manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie, und von hundert anderen Sachen (Oss 452).

Auch hier betont Herder den unmittelbaren Zusammenhang der Ausdrucksmittel mit Anlass und Inhalt der Texte, auch hier werden Strukturen hervorgehoben, die Naturlautlichkeit in Sprache repräsentieren. Mit Blick auf die Skaldendichtung formuliert Herder detailliert, worauf es ihm ankommt:

[W]ie viel Sylbenmaße! wie genau jedes unmittelbar durch den fühlbaren Takt des Ohrs bestimmt! ähnliche Anfangssylben mitten in den Versen symmetrisch aufgezählt [...]. Ähnliche Anfangsbuchstaben zum Anstoß, zum Schallen des Bardengesanges in die Schilde! Disticha und Verse sich entsprechend! Vokale gleich! Sylben Konson – wahrhaftig eine Rhythmik des Verses, so künstlich, so schnell, so genau, daß es uns Büchergelehrten schwer wird, sie nur mit den Augen aufzufinden; aber denken Sie nicht, daß sie jenen lebendigen Völkern, die sie hörten und nicht lasen [...] eben so schwer gewesen sei. (Oss 453)

Die nur scheinbar ‚künstlichen‘ Wiederholungs- und Segmentierungsstrukturen, die Herder an den nordischen Liedern ausmacht, gelten dennoch, gerade weil sie variabel und „so schnell“ eingesetzt werden, als Ausweis von Lebendigkeit. Sie sind, ebenso wie Ossian und die unterschiedlichen Odentraditionen, ursprünglich nicht nur deshalb, weil sie alt sind, sondern weil sie rhythmische Sprachstrukturen kreativ einsetzen und so fortlaufend neue Formen sprachlicher Bedeutsamkeit erzeugen.

Es wundert nicht, dass Herder die klassizistischen Poetiken vieler Zeitgenossen ablehnen musste, die bei Ossian „Griechische Lauterkeit! Ciceronische Wohlberedtheit in ellenlangen Deutschlateinischen Perioden“ (Oss 484) vermissten und deren Geschmack Denis' Hexameterübersetzung gerade entgegenzukommen suchte. Wie schon der Abschnitt „Vom neuern Gebrauch der Mythologie“ aus den Literaturfragmenten ausführlich darlegt (NdL 432–455), geht es ihm keinesfalls um Bewahrung, sondern eben darum, von alter Ursprünglichkeit ‚neuen‘ Gebrauch zu machen und so zu einer Form der ursprünglichen Kreati-

vität vorzustoßen, die unmittelbar an die Gegenwart gebunden und zugleich zukunftsweisend ist. Dass er im Ossianbriefwechsel Goethes „Heideröslein“ als Beispiel für ein „älteres Deutsches“ Kinderlied ausgibt (Oss 484), zeigt, dass die Hervorhebung des Alters der von ihm bejubelten Texte eher ein rhetorischer Kniff ist. Vollends wendet sich Herders Argumentation in die Gegenwart, als die Klopstock'schen „Oden“ von 1771 erscheinen. Klopstock fungiert auch zuvor, das heißt, in Passagen, die vor Erscheinen der Oden verfasst wurden, immer wieder als positives Beispiel (z.B. Oss 464), als Dichter, dessen Produktion nicht auf „vorstellende, erkennende Kräfte“ zurückgeht, sondern auf „Ausströmung der Leidenschaft und der Empfindung“ (Oss 475, zu Klopstock 476; vgl. auch, leicht relativierend, 491). In der 1773 verfassten „Nachschrift“ zum Ossian-Briefwechsel werden Klopstocks Oden dann nachgerade verherrlicht:

Wohlklang! er wird was es war. Kein aufgezähltes Harmonienkunststück! Bewegung! Melodie des Herzens! Tanz! In Fehlern und Eigenheiten, wie ist ein Genie noch überall lehrend! (Oss 496)

Eine zukunftsfähige Lyrik, wie Herder sie programmatisch entwirft, ist nur insofern ursprünglich, als sie im Prinzip jederzeit sprachschöpferisch die Vermittlung von Empfindung und Wort, von Natur- und Sprachlaut leisten kann. Darin ist Klopstock für Herder „überall lehrend“.<sup>12</sup>

## II. Die Peritexte zu Herders Volksliedersammlung

Die Bemühungen Johann Gottfried Herders um die von ihm im Ossian-Briefwechsel so benannte Gattung des Volkslieds<sup>13</sup> bereiteten mehreren Entwicklungen des 19. Jahrhunderts den Weg. Beigetragen haben sie zur Geschichte der deutschen Lyrik ebenso wie zur Entstehung einer Semantik von Nationalliteratur. Sie initiieren die romantischen Bemühungen um das Volk und um eine in einem neuen Sinne populäre Literatur und beeinflussen die weltliterarischen Ambitionen eines Johann Wolfgang Goethe. Die folgenden Ausführungen unternehmen es, Herders Volksliedersammlung von ihrem Rahmen her zu lesen, oder genauer: als Rahmen, als Versuch, einen Gattungsrahmen zu stiften, der letztlich auf einen sehr viel weiteren Horizont abzielt als nur die in der Anthologie versammelten Lieder.

Auch wenn Herder als Erfinder des Begriffs Volkslied und als Begründer dieser Gattung gehandelt wird, heißt es einschränkend oft, dass er selbst einen anderen Volksliedbegriff gehabt habe, als er sich im Anschluss an die (deutsche) Romantik durchgesetzt habe. Gängig ist dabei die These, im ersten Anlauf, der ge-

<sup>12</sup> Sauder geht mit Ralf Simon eher davon aus, Herder habe die Modernität Klopstocks missachtet (Sauder 2002 [Anm. 9], S. 108).

<sup>13</sup> Vgl. Erwin Kircher: Volkslied und Volkspoese in der Sturm- und Drangzeit. Ein begriffsgeschichtlicher Versuch, in: Zeitschrift für deutsche Wortforschung 4.1/2, 1903, S. 1–57, hier S. 12–22.

planten Veröffentlichung „Alte Volkslieder“, sei es um ein nationales Projekt gegangen – um die Sammlung deutscher Altertümer, um deutsche Nationallieder, um „ursprüngliche deutsche Denkart“<sup>14</sup> –, im zweiten dann um ein eher kosmopolitisches, anthropologisches Projekt. Nationales wie kosmopolitisches Interesse sind unbestreitbar, auch wenn das Verhältnis des einen zum anderen oft nicht recht verstanden wird.<sup>15</sup> Beide programmatischen Facetten interessieren im Folgenden allerdings allenfalls insofern, als sie mit Herders Interesse in Verbindung stehen, mittels des Volkslieds die Gattung der lyrischen Dichtung als einen Entwicklungszusammenhang zu konstituieren, der insofern selbstorganisiert und eigenständig ist, als er sich seine Vorschriften selbst gibt.

Die Publikation „Alte Volkslieder“ plante Herder für 1774, zog sie dann aber doch zurück, nicht zuletzt unter dem Eindruck der heftigen Kritik Nicolais und auch Hamanns<sup>16</sup> an den im Ossian-Briefwechsel vertretenen Positionen. Herder verfasste dafür vier Vorreden, die jeweils den vier Abteilungen der Sammlung voranstellen sollten. Die erste dieser Vorreden liest sich als Vorrede zur gesamten Sammlung, die folgenden drei beziehen sich enger auf den jeweils folgenden Teil. Die erste Vorrede erläutert vor allem die Kriterien, nach denen Herder die versammelten Lieder ausgewählt hat. Es soll um „*Volkslieder für unsre Zeit*“ gehen, die man „*nur mit den Augen sehen und mit dem Herzen verstehen*“ können soll (Alt 16). Nach diesen Kriterien werden etwa die mittel-

<sup>14</sup> Gaier 1990 [Anm. 1], S. 850.

<sup>15</sup> Die ethnologische Ausrichtung der posthumen Zweitpublikation von 1807, die Caroline Herder und Johannes von Müller vornahmen, ist wohl nicht in Herders Sinne gewesen. Der Titel dieser Sammlung, die die ursprünglich publizierten Lieder und von Herder zwischenzeitlich zusammengetragenen weiteren Lieder nach Völkerschaften geordnet publiziert, lautet „*Stimmen der Völker in Liedern*“. Gaier hat darauf hingewiesen, dass Herder selbst von der einen „*Stimme der Völker*“ bzw. der „*Stimme des Volkes*, der zerstreuten Menschheit“ gesprochen hat (zit. nach Gaier 1990 [Anm. 1], S. 876). – Die Auseinandersetzung um Herders Kulturbegriff findet auf der einen Seite in der Interkulturalitätstheorie bzw. in der postkolonialen Theoriebildung statt. Hier gilt Herder in der Regel als Ursprung eines bornierten Nationalismus, ja, seinem Kulturbegriff wird bescheinigt, er tendiere „in seiner begrifflichen Konsequenz zu kulturellem Rassismus“ (so Wolfgang Welsch: *Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in: *Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung*. Mainzer Universitätsgespräche Sommersemester 1998, hg. v. Studium generale der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz 1999, S. 45–72, hier S. 48). Dieser Umgang mit Herders Schriften tendiert in seiner begrifflichen Konsequenz zum postumen Rufmord. Auf der anderen Seite wird Herder in ausführlichen Lektüren immer wieder eine menschheitliche, auf kulturelle Hybridität setzende Ausrichtung bescheinigt. Siehe nur mit Bezug auf das Volksliedprojekt Andreas Poltermann: *Antikolonialer Universalismus: Johann Gottfried Herders Übersetzung und Sammlung fremder Volkslieder*, in: *Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen*, hg. v. Doris Bachmann-Medick, Berlin 1997, S. 217–259, hier insbesondere S. 236–259, und Alexander Nebrig: *Die Welt als Lied. Der globale Anspruch von Herders Volksliedern*, in: *Figuren des Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*, hg. v. Christian Moser, Linda Simonis, Göttingen 2014, S. 315–325.

<sup>16</sup> Siehe Gaier 1990 [Anm. 1], S. 896f.

hochdeutschen Minnelieder aussortiert: „[L]ebende *Volkslieder!* sind sie nicht worden und – [haben sie nicht] werden können“ (Alt 17). Vorgeschlagen wird stattdessen unter anderem, sich „nach den *Resten der Volkslieder, wie sie jetzt leben*“ (Alt 17), umzusehen – nach dem Vorbild etwa von Thomas Percys „*Reliques of Ancient English Poetry*“ (1765). Percys Sammlung ist für Herder nicht zuletzt deshalb Vorbild, weil sie genau jene formale Vielfalt offenbart, die Herder als Ausweis lyrischer ‚Originalliteratur‘ ansieht: Percy habe Lieder mit „Akzenten und langen Nachklängen für die innigbewegte Seele“ (Alt 18) versammelt, die in „*Sprache, Ton und Inhalt [...] Stamm und Mark der Nation*“ (Alt 19) sind. Herder ist es wichtig, dass die ausgewählten Lieder die Rezipienten ‚treffen‘ können, sie sollen daher keiner Erklärungen bedürfen (Alt 19),<sup>17</sup> das heißt, es darf sich gerade nicht um antiquarische Reliquien handeln, sondern vielmehr um solche, die auch gegenwärtig zumindest potentiell wirksam sind. Es ist dies der Punkt, an dem für Herder der Vergleich der deutschen Gegenwart mit der englischen besonders negativ ausfällt, da diese sich, anders als jene, nicht künstlich von ihrer im Lied bewahrten ursprünglichen Vergangenheit abgelöst habe. Da sich die Deutschen also durch ihren gelehrt-pedantischen Zug den Zugang zu den literarischen Zeugnissen der Vergangenheit verbaut haben, ist für Herder eine Rettungsaktion nötig, die er mit seiner Sammlung beginnen möchte:

Nur jetzt! ruffe ich nochmals, meine Deutschen Brüder! nur jetzt! Die Reste aller lebendigen Volksdenkart tolen mit beschleunigtem letzten Sturze in Abgrund der Vergessenheit hinab! Das Licht der sogenannten Kultur, frißt, wie der Krebs um sich! (Alt 23)

Im Anschluss an die im ersten Teil versammelten englischen und deutschen Gedichte gibt Herder im zweiten Teil Ausschnitte aus Shakespeares Dramen. Die Vorrede zu diesem Teil befasst sich vor allem mit der Frage der Übersetzbarkeit Shakespeares, dessen nicht zuletzt sprachformale Vielfalt Herder auch im Deutschen vorführen möchte: „In *Shakespear* gibts von jeder kleinen Nuance der Menschlichen *Denkart* und *Stimme* Proben, oder vielmehr *lebende Naturarten* genug“ (Alt 27). Der dritte Teil wird mit einem Aufsatz über die „Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst“ eröffnet und bringt abermals englische und deutsche Gedichte, wohingegen der vierte Teil die „Nordische[n] Lieder“ umfasst und mit einer Vorrede beginnt, die mit „Ausweg zu Liedern fremder Völker“ überschrieben ist. Dieser Abschnitt bringt am deut-

<sup>17</sup> In der Kommentarlosigkeit liegt ein wesentlicher Unterschied zwischen Herders und Percys Sammlung. Siehe hierzu ausführlich Matias Martinez: *Lyric – Keeper of the Past. On the Poetics of Popular Poetry in T. Percy's Reliques of Ancient Poetry and J. G. Herder's Volkslieder*, in: *Genres as Repositories of Cultural Memory*, hg. v. Hendrik van Gorp, Ulla Musarra-Schroeder, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 205–217. Martinez bezeichnet Percys Zielsetzung treffend als Versuch, ein „*document of the past*“ zugänglich zu machen, wohingegen es Herder darum gegangen sei, „*to stimulate [...] archaic communication*“ (S. 206).

lichsten Herders Auffassung von der neuen Öffentlichkeit seiner Zeit zum Ausdruck, welche nicht zuletzt medienbedingt entstanden ist und auf die er mit seiner Sammlung einwirken will. Die Rede ist zum einen von dem stark erweiterten Horizont des kulturellen Wissens („Was war Erdkunde unter Griechen und Römern? und was ist sie jetzt?“), zum anderen von der Notwendigkeit, „in einem Philosophischen Jahrhundert, wo nichts als Menschlichkeit gekannt, geliebt, und gebildet wird“ (Alt 59), eine innere Kenntnis fremder Völker zu erlangen (im Gegensatz zur vorherrschenden äußerlichen, fratzenhaften Darstellung). Einen Zugang zum Innern der Kultur der Völker bietet für Herder gerade das Lied. Und die Völker vom „Rand der ganzen Ostsee“ (Alt 61) haben für ihn als „unpolicirte Nationen“ (Alt 60) ein besonderes Interesse, ja, sie bieten die willkommene Gelegenheit, dem vorherrschenden literarischen Klassizismus das Beispiel von Gesangsformen entgegenzuhalten, die Herder für ebenso ursprünglich hält wie die der griechischen „*Halbwilde[n]*“ (Alt 63). Der vierte Teil der Sammlung umfasst dann baltische und skandinavische Lieder. Alles in allem hat man es bei Herders erster Volksliedersammlung mit einer bemerkenswerten Mischung zu tun: Herder versammelt einerseits ältere ‚Originalliteratur‘ aus unterschiedlichen Weltgegenden (einschließlich Shakespeare), andererseits auf der Grundlage alter Literatur erstellte Pastiche<sup>18</sup> – alles aber im Namen einer gegenwärtigen Wirkung und gegründet auf besonderen Qualitäten in ‚Ton‘, ‚Stimme‘ und sprachformaler ‚Nuance‘.

Das zentrale wirkungsästhetische Interesse Herders, sein Wille, mit der Publikation der Volksliedersammlung tatsächlich zur Etablierung eines lebendigen Zusammenhangs lyrischer Dichtung beizutragen, dürfte einer der Gründe dafür sein, dass ihn die zunächst vor allem brieflich vermittelte Kritik an seinem Unternehmen von prominenter Seite so sehr beeinflusst hat, dass er die Publikation der „Alten Volkslieder“ auf Eis legte.<sup>19</sup> Herder war offenbar der Überzeugung, den rechten Rahmen noch nicht gefunden zu haben, in dem sich wirkungsvoll präsentieren ließ, was er für lebendige Lyrik hielt. Auch 1778 war der Streit um Herders Projekt noch längst nicht beendet. Karl Wilhelm Ramler hatte 1774 und 1778 seine „Lyrische Blumenlese“ veröffentlicht – und sich in den Vorreden ausführlich für die Wahrung der formalen und sprachlichen Korrektheit lyrischer Dichtung ausgesprochen.<sup>20</sup> Kurz vor dem anonymen Erscheinen des ersten Teils der Volkslieder schließlich sprach Friedrich Nicolai 1777 mit der Publikation seines satirischen „Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder“ (Abb. 1) der von Herder bevorzugten ‚ursprünglichen‘ Dichtung

<sup>18</sup> Siehe hierzu – und allgemein zur Frage der ‚Originalgetreue‘ der Herder’schen Textredaktion – Gaier 1990 [Anm. 1], S. 858.

<sup>19</sup> Zur Publikationsgeschichte siehe ausführlich Gaier 1990 [Anm. 1], S. 892–906.

<sup>20</sup> Siehe Gaier 1990 [Anm. 1], S. 896.

Eyn  
feyner kleyner  
**ALMANACH**

Vol schönerr echtere  
liblicherr Volckslieder, lustigerr  
kleyen bundt kleylicherr Mordgeschich-  
te, gesungen von Gabriel Wunderlich weyt.  
Wenkelsengerm zu Dessau, herausgegeben  
von Daniel Seubertich. Schusteram  
tzu Ritzmüch am der Elbe.

**Erster Jahrgang.**

Mit Königl. Preuss. und Churf. Brandenburg. allergn. Freyheiten.

**Berlynn vndt Stetynn,**  
verlegt bey Friedrich Nicolai. 1777.

Abb. 1 Titelblatt von Nicolais satirischem Volkslieder-Almanach, 1777.

© Klassik Stiftung Weimar.

die Relevanz ab.<sup>21</sup> Herder dürften zumindest einige Gegenargumente zu denken gegeben haben. So beharrte Nicolai einerseits auf der Kluft zwischen Naturpoesie und Gegenwartskultur – und argumentierte damit scheinbar ganz im Sinne der Grundlagen der Herder'schen Sprach- und Kulturtheorie. (Es mag Herder schwer gefallen sein, den ‚Fehler‘ in Nicolais Argument, nämlich seinen naiven Differenzbegriff, als solchen zu benennen.) Andererseits warf er Herder indirekt Kriterienlosigkeit vor.<sup>22</sup> Und in der Tat: Aus welchen Kriterien konnte Herder ein Maß für die Ursprünglichkeit und die Zukunftsfähigkeit einzelner Texte ableiten, wie es für die Zwecke der Sammlung unerlässlich war? Eine Sache war es, aus der Formenvielfalt und Wandelbarkeit vieler Texte auf die Gegebenheit eines lebendigen Zusammenhangs zu schließen. Wie aber ließ sich ein solcher Schluss angesichts eines jeden einzelnen Textes rechtfertigen? Letztlich allenfalls im Vorgriff auf eine vermutete Wirkung der jeweils vorliegenden sprachlich-formalen Struktur.

Dieser Problematik zum Trotz wagte Herder die Publikation des erstens Teils seiner Sammlung unter dem Titel „Volkslieder“, und zwar anonym, was zumindest teilweise sicherlich auch programmatisch begründet war, bestand doch die Hoffnung, mit der Sammlung mehr als nur eine persönliche ästhetische Vorliebe zu vertreten. Der peritextuelle Rahmen des Konvoluts ist ausgesprochen defensiv: Als Motto auf dem Titelblatt spricht ein Hamlet-Zitat von der schnellen Vergänglichkeit der Veilchen (Abb. 2), ein weiteres Motto, aus dem „Sachsen-spiegel“, bringt auf dem nächsten Blatt eine Entschuldigung dafür, es nicht allen recht machen zu können, und es folgen anstelle einer Einleitung „Zeugnisse über Volkslieder“, eine Reihe von Zitaten zugunsten der Volksdichtung, angefangen mit Montaigne. Die Sammlung selbst enthält in drei Büchern jeweils 24

<sup>21</sup> Eyn feyner kleyner Almanach, vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyenn unndt kleglicherr Mordeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich, weyl. Bänkelsengernn zu Dessaw, herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schusternn tzu Ritzmück ann der Elbe. Berlynn unndt Stettyenn, verlegts Friedrich Nicolai 1777. Siehe hierzu Gaier 1990 [Anm. 1], S. 897–900.

<sup>22</sup> Nicolai gibt den Almanach unter der Persona eines Schustermeister namens Daniel Seuberlich heraus, der vorgibt, die publizierten Lieder dem nicht zur Ruhe kommenden Geist des 1619 aus Gram über die ihm verweigerte Aufnahme in die Fruchtbringende Gesellschaft verstorbenen Bänkelsängers und Leinwebers Gabriel Wunderlich abgehört zu haben (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 26–31) und verheißt, da der Geist immer fort singe, weitere Ausgaben des Almanachs. (Im Namen Wunderlich liegt eine Anspielung auf den 1776 erschienenen Text „Herzensausguß über Volkspoesie. Aus Daniel Wunderlichs Buch“ von Gottfried August Bürger.) Die Einleitung wendet sich gegen die neuerdings in Erscheinung tretenden „Genyes“ (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 11), denen einerseits vorgeworfen wird, nichts weiter als „Mischmascherey, alter unndt newer, feyner unndt grober Art“ (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 12) fertigzubringen, und die andererseits aufgefordert werden, sich auch dem Lebenswandel der von ihnen verehrten Poeten aus dem Volk anzuschließen: „Wolan, jr Genyes, wollt jr teutzscher alter Volkspoeterei aufhelfen, laszt alle Cultur, Uppigkeit unndt gelartes Wesen, werdet erliche Handwerckslewt“ (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 18).

# VOLKSLIEDER.

L

— Sind Veilchen in des Jahres Jugend, sind  
Erstlinge der Natur, früh und nicht dauernd,  
Säß, aber bald dahin: der Duft, die Blüthe  
Von wenigen Minuten —

Shakespear's Hamlet.

Erster Theil.

Leipzig,  
in der Wegandschen Buchhandlung  
1778.

Abb. 2 Titelblatt des ersten Teils der Herder'schen „Volkslieder“, 1778.  
© Klassik Stiftung Weimar.

Stücke,<sup>23</sup> dann ein „Verzeichnis“ mit Quellennachweisen und Kommentaren (VL 217–226) und abschließend ein Nachwort ohne Überschrift. Das Verzeichnis, das nicht zuletzt auch die Struktur der Sammlung sichtbar macht, umfasst, jenseits der Nachweise, vor allem Bemerkungen zur sprachlich-formalen Struktur der Texte, zumal der Originale der vorgelegten Übersetzungen. Herder zitiert ein Zeugnis Hamanns über das metrische Gleichmaß der litauischen Gesänge (VL 217f.), erklärt ein schottisches Lied für eines der „schönsten lyrischen Stücke aller Zeitalter und Sprachen“ (VL 219), hebt die „lebendig[e] Wortverschmelzung“ (VL 221) des Dialekts hervor, spricht vom „Zauberton“ eines Originals, das „wie aus einer Welt andrer Wesen“ klingt (VL 221), gibt (wenn auch sehr schwammige) Erläuterungen zu den Melodien, zu denen einzelne Lieder gesungen werden, informiert über Änderungen und Eingriffe, insbesondere in der Übersetzung, die beispielsweise an einer Stelle die Einführung metrischer Unregelmäßigkeiten nötig macht (sonst hätte „das Original im Ton und Gange [...] Alles verlohren“, VL 220), und verweist immer wieder auf sprachlich-formale Übersetzungsverluste hin.

Im Nachwort schließlich gibt sich Herder dann teils doch noch kämpferisch. Zwar beginnt er mit Zugeständnissen:

Der Sammler dieser Lieder hat nie, weder Muße noch Beruf, weder Sinn noch Absicht gehabt, ein deutscher Percy zu werden. [...] Noch weniger kann es sein Zweck sein, regelmäßiger Gedichte, oder die künstlichere nachahmende Poesie gebildeter Völker zu verdrängen (VL 226).

Die versammelten Lieder seien „auf's Papier geworfen“ worden „nicht fürs gebildete Publikum, das er zu amüsieren oder noch feiner zu bilden, gar keinen Beruf hat, sondern für ihn und einige wenige, die mit ihm hierin Einerlei fühlten“ (VL 227). Dahinter aber verbirgt sich ein versteckter Angriff: Wer das von Herder versammelte Material nicht versteht, wer also der Avantgarde nicht folgen kann, hat auch keinen Anteil an der Zukunft. Zwei Zitate schließen das Nachwort ab, eines von Juvenal, mit dem sich der Sprecher zurückzieht, um das Feld seinen sophistischen Kritikern zu überlassen (VL 227), und eine Passage aus Shakespeares „Merchant of Venice“, in der es unter anderem heißt:

Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,  
Gerührt nicht wird vom Einklang süßer Töne,  
zu Ränken, Raub, Verrat ist der gemacht;  
Die Triebe seines Geistes sind wie Nacht,  
Sein Herz ist schwarz, wie Erebus –  
Trau nicht dem Manne! (VL 228)

<sup>23</sup> Darin orientiert sich die Sammlung womöglich an der Einteilung der Ilias und der Odyssee in 24 Gesänge. Siehe Heinz Rölleke: Nachwort, in: Johann Gottfried Herder: „Stimmen der Völker in Liedern“. Volkslieder. Zwei Teile. 1778/79, hg. v. Johann Gottfried Herder, Stuttgart 1975, S. 463–496, hier: S. 477.

Alles in allem lässt sich am Rahmen des ersten Teils der Volkslieder-Sammlung eine Vervielfältigung der Strategien ausmachen, die Herder nutzt, um eine Erneuerung der lyrischen Dichtung zu initiieren: Die defensive Berufung auf Autoritäten und das Abstreiten des Vorwurfs, die gebildete Dichtung beeinflussen oder gar ersetzen zu wollen, gehen einher mit der impliziten Abschreibung der gesamten gebildeten Welt und dem Versuch, die sprachlich-formalen Vorzüge der versammelten Texte zu erläutern.

Im zweiten Teil der Sammlung von 1779 finden sich einige Änderungen, die Herder explizit als Zugeständnis an seine Kritiker ausgibt – wenn auch mit einer gehörigen Portion Sarkasmus. Die Veränderung zeigt schon der Titel an: „Volkslieder. Nebst untermischten anderen Stücken“ (Abb. 3). Darin mag ein Hinweis auf die Gedichte liegen, die Herder laut Einleitung den Kritikern zuliebe eingefügt hat. Verändert hat sich überdies der Umfang der wiederum drei Bücher: Sie enthalten jeweils 30 Stücke – und man kann darüber spekulieren, ob die gegenüber den drei Büchern des ersten Teils zusätzlichen sechs eben jene „untermischten anderen Stücke“ sind, die der Titel ankündigt. Schon die Existenz der Einleitung ist aber eine Reaktion auf die Kritik am Projekt der Volksliedersammlung, insofern die „Erläuterung und Vorstellung dieser mancherlei Gedichte“ (VL 230) ausdrücklich anstelle der im ersten Teil bereits angekündigten Fortsetzung der „Zeugnisse über Volkslieder“ steht.

Die Wertung der Zugeständnisse an die Kritiker versteht sich allerdings nicht von selbst, denn der herausgeberische Rahmen der Sammlung ist insgesamt etwas launisch gestaltet. Die Einleitung zum zweiten Buch ist vielleicht noch am wenigsten exzentrisch: Herder kompiliert hier Hintergrundinformationen zu den estnischen, lettischen, litauischen, grönländischen und lappländischen Liedern der Sammlung (VL 292–299). Die Einleitung zum dritten Buch geht spielerischer vor: Herder kündigt den Verzicht auf den Abdruck von Auszügen aus der Limburger Chronik an, die dann doch zitiert wird. Das auch im zweiten Teil den Gedichten folgende Verzeichnis erläutert abermals Änderungen (oder auch den Verzicht auf Änderungen) in den Quelltexten sowie die Auswahl einzelner Texte des „Sylbenmaßes und Tons wegen“ (VL 421). Herder kokettiert aber auch mit der Behauptung, bestimmte Quellenangaben verloren zu haben, und zwar unter anderem ausgerechnet bei den französischen „Liederchen“ (VL 418, siehe auch 419), die er, wie es in der Einleitung zum zweiten Teil heißt, nur um der Kritiker willen eingefügt hat, damit diese sich damit „kränzen mögen“ (VL 240).<sup>24</sup> Insgesamt könnte man angesichts dieser Wendungen zu dem Schluss kommen, dass Herder seinem kritischen Publikum nur scheinbar entgegen kommt und dass die „untermischten anderen Stücke“ nur zum Scherz in

<sup>24</sup> Vgl. ebenfalls aus dem Verzeichnis: „Die griechischen Lieder sind eingemischt, um zarte griechische Seelen über die Barbarei der vorgehenden und folgenden zu trösten.“ (VL 420, siehe auch VL 421).

# Volklieder.

L

Mit untermischten andern Stücken.

Zweiter Theil.

Leipzig,  
in der Weygandschen Buchhandlung.  
1779.

Abb. 3 Titelblatt des zweiten Teils der „Volklieder“, 1779.  
© Klassik Stiftung Weimar.

der Sammlung untergebracht wurden – auf dass die Eingeweihten sie im Kontrast zur eigentlichen Sammlung lesen können.

Dennoch: Wenn Herder behauptet, er habe im zweiten Teil „den Ton [...] ganz verändert und hie und da Stücke geliefert [...], die freilich [...] nicht Volklieder sind“; wenn er sich schließlich gar rühmt, er habe „in diesem Teil die artigen Leser und Kunstrichter, so viel ich konnte, geschont“ (VL 244), so ist dies im strikten (Friedrich Schlegel'schen) Sinne ironisch gemeint: ernsthaft und scherzhaft zugleich.<sup>25</sup> Zwar ist Herders Entgegenkommen nur ein scheinbares, zugleich aber gesteht er durchaus ernsthaft ein Medienproblem ein: „Ich sah leider! beim ersten Teil, welche armselige Gestalt die gute Feldblume mache, wenn sie nun im Gartenbeet des weißen Papiers dasteht“ (VL 244). Insofern passt Herder sein Programm tatsächlich an die Rezeptionsbedingungen an und erkennt darin die unabdingbare Voraussetzung des Erfolgs der Sammlung. Es ist eben „Papier“, auf dem die Lieder zu lesen sind, ihre Musikalität und ihre lautliche Sprachgestalt sind also abermals nur dank einer *re-entry*-Figur vermittelbar – im schweigenden Buchstaben nämlich. Das hat Auswirkungen auf die Gestalt der Texte, die Herder präsentiert und die, wie die Forschung gezeigt hat, vor allem im Bereich der Übersetzungen tatsächlich deutlich stärkere Zugeständnisse an die Ästhetik des Druckzeitalters macht als noch die „Alten Volklieder“ und teils auch der erste Teil der Sammlung von 1778.<sup>26</sup>

Auch die in der Einleitung vorgelegte Poetik des Volkslieds weist gegenüber den vormaligen Texten, vor allem dem Ossian-Briefwechsel und den Peritexten zu den „Alten Volkliedern“, einige Umstellungen auf. Zwar rekurriert Herder auch hier auf eine Vorstellung von Ursprünglichkeit, wenn er etwa behauptet, dass

*Poesie* [...] im Anfang ganz *Volksartig* d. i. leicht, einfach, aus Gegenständen und in der Sprache der Menge, so wie der reichen und für alle fühlbaren Natur gewesen. [...] Sie lebte im Ohr des Volks, auf den Lippen und der Harfe lebendiger Sänger [war] Blume der Eigenheit eines Volks (VL 230).

Es fällt allerdings auf, dass hier explizit auf den Medienwechsel hingewiesen wird, den die Volksliedersammlung selbst vornimmt, wenn sie die Lieder im Druck wiedergibt. Wenn Herder behauptet, dass „Homers Vers [...] kein Schul- und Kunsthexameter“ gewesen sei, „sondern das Metrum der Griechen,

<sup>25</sup> Siehe Friedrich Schlegel: Lyceums-Fragmente, in: ders.: Charakteristiken und Kritiken (1796–1801), hg. v. Hans Eichner, München u.a. 1967 (Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. Ernst Behler; I. 2), S. 147–163, hier: S. 160.

<sup>26</sup> Siehe hierzu Gaier 1990 [Anm. 1], S. 909–918, Poltermann 1997 [Anm. 15], S. 246–252 (am Beispiel des peruanischen Regenlieds, das im Ossian-Briefwechsel und in der Volksliedersammlung in zwei unterschiedlichen Fassungen zu finden ist), Martinez 2000 [Anm. 17], S. 206–211 (am Beispiel der Ballade „King Estmere“). Rölleke wertet viele Lieder in der Neubearbeitung von 1778 und 1779 gegenüber den Fassungen von 1773/1774 eher negativ (Rölleke 1997 [Anm. 23], S. 480f.).

das in ihrem reinen und feinen Ohr, in ihrer klingenden Sprache zum Gebrauch bereit lag“ (VL 231), so betont er zugleich die Kluft, die die Gegenwart von den Griechen trennt und die deren Dichtung allenfalls als „Nachhall“ (VL 233) präsent sein lässt.

Es ist nun sicherlich nicht so, dass Herder diese Kluft und mit ihr die Vorteile der Druckkultur nicht vorher schon klar gewesen wären; seine gesamte Geschichtsphilosophie baut unter anderem auf dieser Mediendifferenz auf.<sup>27</sup> Eher verändert sich seine eigene Strategie im Umgang mit dem Medium Druck; er lässt sich darauf ein, gegenüber seinem Publikum auch über das zweite *re-entry*, dasjenige der Mündlichkeit in den Druck, zu reflektieren – und so neue Vergleichsmöglichkeiten zu schaffen. Die Hinzunahme der „französischen Liederchen“, der griechischen Lieder und – nicht zuletzt – die Rahmung des zweiten Teils der Volksliedersammlung durch Texte von Goethe („Der Fischer“ als Eröffnungsgedicht) und Claudius („Abendlied“ als Abschlussgedicht) machen die Tatsache transparent (oder: noch transparenter), dass Herders gesamte Sammel­tätigkeit auf der Grundlage typografischer Medien statthat.

Darüber hinaus wird kenntlich gemacht, dass dasselbe für ihre Rezeption gilt, und entsprechend entfaltet die Einleitung schließlich auch eine leicht veränderte Poetik des lyrischen Gedichts, die von den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der im historischen Sinne ‚ursprünglichen‘, mündlichen Liedtradition abstrahiert. Schon in den Odenfragmenten findet sich, wie zitiert, eine ausführliche Auflistung formaler, auf das Ohr gerichteter, aber im Grunde auch im Druck in ihrer Komplexität erkennbarer Strukturmuster der lyrischen Rede. In der Einleitung zum zweiten Teil der „Volkslieder“ entfaltet Herder diese Zusammenstellung lyrischer Merkmale in einer Theorie des lyrischen Tons:

Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im *melodischen Gange* der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben [...], es ist kein *Lied* mehr. (VL 246)

Herder bemüht hier zwar den alten poetologischen Begriff der „Weise“, doch deutet sich in der gleichzeitigen Verwendung des Begriffs „Modulation“ eine neuartige Akzentuierung an. Ursprünglich ist die Weise ein vorgegebenes melodisches Muster, auf das die Texte des Volkslieds passen, und ‚Ton‘ ist bei den Meistersingern die Bezeichnung für metrische wie melodische Strophenformen, die *Variation* durchaus zulassen. Wenn Herder zufolge die „Sprache und Weise“ der Meistersinger „wenig Lyrisches für uns“ (VL 239) hat, so ist nicht klar, ob diese Kritik auf das Arbeiten mit abstrakten Vorgaben als solches oder auf die

<sup>27</sup> Siehe hierzu und zu den kulturtheoretischen Konsequenzen des Herder'schen Medienbewusstseins Poltermann 1997 [Anm. 15], S. 238–244; zur Medienpolitik der Volksliedersammlung selbst S. 245f., 250f., 256f.

konkrete Ausführung abzielt, denn die Meistersinger folgten ja immerhin der Vorgabe, jeder Meister habe einen *eigenen* Ton zu finden.<sup>28</sup> In jedem Falle ist mit „Ton“ bei Herder gerade nicht *Regelmäßigkeit* im Sinne von ‚Korrektheit‘ gemeint. So schreibt er mit Blick auf seine Übersetzungen aus Percys „Reliques“:

Wo im Original mehr Korrektheit war, suchte ich auch mehr auszudrücken; trug aber kein Bedenken, sie aufzuopfern, wenn sie den Hauptton des Stückes änderte und also nicht dahin gehörte. (VL 243)

Es können mithin gerade metrische Unregelmäßigkeiten sein, die den Ton oder die „lyrische Weise“ als „Seele des Liedes“ (VL 247) ausmachen. Man könnte von einer zukunfts-offenen Variation sprechen: Ein

Lied muß *gehört* werden, nicht *gesehen*; gehört mit dem Ohr der *Seele*, das nicht einzelne Sylben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortklang horcht und in ihm fortschwimmt. (VL 247)

Das „Ohr der Seele“, also das dem *re-entry* der Mündlichkeit in die (Druck-) Schrift angepasste Empfindungsorgan,<sup>29</sup> ist gerade dazu aufgerufen, dem Modulationsprozess, dem „Fortklang“ nachzuspüren und den innerlich hörenden Leser „fortschwimme[n]“ zu lassen. Es scheint gerechtfertigt, aus alledem zu schließen, dass der dritte Begriff, durch den Herder „Ton“ und „Weise“ bestimmt, nämlich „Modulation“, das Entwicklungsprinzip des von Herder angestrebten lyrischen Ideals am unmissverständlichsten bezeichnet.

Das Schlusswort der Sammlung, das sich an das „Verzeichnis“ anschließt, macht explizit, dass die Zukunfts-offenheit dieses Sammlungsprinzips auch über die Grenzen der Anthologie hinaus gilt. Herder rät seinen Lesern, die Sammlung nicht „in Einem Atem fortzulesen, damit er das Buch abtue und justificiere“, auch nicht „sich schwindelnd aus Völkern in Völker [zu] werfen“, also aus ethnologischem Interesse zu lesen, sondern „jedes Stück an seiner Stelle und Ort [zu] betrachten“, also im durch die Sammlung gegebenen Zusammenhang (VL 427).<sup>30</sup> Schließlich wird der Leser aufgefordert, Nutzen aus der Sammlung zu ziehen:

Sodann glaube ich nicht, daß Ein völlig unmerkwürdiges Stück hier vorkommt, und ich könnte sehr beredt sein, wenn ich von dem Nutzen schwätzen wollte, den manche verdorrte Zweige unsrer Poesie aus diesen unansehnlichen Taupfropfen fremder Himmelswolken ziehen könnten. Ich überlasse dies aber dem Leser (VL 427).

Es folgt sogleich die Markierung: „Ende des zweiten und letzten *Teils*“ (VL 428). Da schon die Einleitung zum zweiten Teil der Sammlung die *gegebenen* Lieder als „Materialien zur Dichtkunst“ (VL 245) ausweist, darf man hierin

<sup>28</sup> Für wertvolle Hinweise zu den Meistersingern danke ich Ursula Kundert.

<sup>29</sup> Siehe hierzu Nebrig 2014 [Anm. 15], S. 220f.

<sup>30</sup> Siehe hierzu Poltermann 1997 [Anm. 15], S. 258.

eine Aufforderung zur Fortsetzung sehen – aber nicht zur Sammlung weiterer Materialien, sondern zur Produktion zeitgenössischer Originaldichtung. Es ist den Rezipienten aufgegeben, eine populäre Form der lyrischen Dichtung zu entwickeln, die tatsächlich „lebendig“, das heißt, zukunftsfähig ist.<sup>31</sup>

Es ist diese abschließende Geste, die Herders Vorhaben auf die Spitze treibt und am deutlichsten demonstriert, worum es ihm bei der Sammlung der Volkslieder recht eigentlich geht: Sicherlich ist er auch auf der Suche nach volkstümlicher Originalität im Interesse eines anthropologischen Universalismus, wie es Herders doppeldeutiger Begriff von „Volk“ nahelegt.<sup>32</sup> Sicherlich dient die Besinnung auf Ursprünglichkeit auch dem Streben nach einer neuen Ganzheitlichkeit der menschlichen Existenz. Und sicherlich geht es auch um die Stiftung einer „Zusammenstimmung“, wie Gaier formuliert.<sup>33</sup> Allerdings ist diese Harmonisierung sicherlich nicht im Sinne von Folklore gemeint, die auf die Konstitution „kleine[r] Gemeinschaften“ aus ist.<sup>34</sup> Und sie ist auch nicht im Geringssten bewahrend orientiert, sondern durchweg avantgardistisch. Herder will die Konstitution einer neuen Gattung initiieren, die er Volkslied nennt und unter dem Schlagwort der ‚lyrischen Dichtung‘ einordnet.<sup>35</sup> Diese Gattung soll sich

<sup>31</sup> Gaier hat dieses Argument ausgebaut, indem er den Aufbau der Sammlung auf das Konzept der siebenstufigen Schöpfungshieroglyphe aus der Schrift „Älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ (1774–1776) bezogen hat (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 918–925). Er kommt zu dem Schluss, dass die siebte Stufe (nach den sechs Büchern der Volkslieder) in der Rezeption besteht: „Die erhoffte Realisation der Lieder als lyrische Gesänge vollendet also den siebenstufigen Gang der Schöpfungshieroglyphe und verbindet mit dem tradierten, aber je neu zu verwirklichenden Lied die Opposition von Gegebenem und Aufgegebenem in den beiden Triaden der *Volkslieder*“ (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 923f.). Kritisch hierzu äußert sich Sauder, der Gaiers Überlegungen für „allzu spekulativ“ hält (Sauder 2002 [Anm. 9], S. 111). Sauder unterstellt Herders Volksliedersammlung aber ebenso wie Gaier den Zweck der „Inspiration zu eigenen schöpferischen Taten“ (Sauder 2002 [Anm. 9], S. 110). In der publizierten Sammlung von 1778 und 1779 verlagere sich Herders Interesse von der anthropologischen Zielrichtung auf den Ton – und so werde die Sammlung als „Museum des lyrischen Gedichts aus früheren Epochen und Stufen der Bildung [...] für jede Zeit zu einem Paradigma“ (Sauder 2002 [Anm. 9], S. 111).

<sup>32</sup> Siehe hierzu Gaier 1990 [Anm. 1], S. 865–878.

<sup>33</sup> „Volkslied ist ein Gedicht dann, wenn sich in ihm die Zusammenstimmung der Menschen mit ihrem Urbild und untereinander in einer gemeinsamen Sing- und Hörerfahrung manifestiert, deren ständige Wiederholung diese urbildliche Zusammenstimmung aller perpetuiert; Volkslied ist Stiftung einer synchronen und einer diachronen Zusammenstimmung der Menschen mit und in ihrer anthropologischen Grundverfassung.“ (Gaier 1990 [Anm. 1], S. 879f.)

<sup>34</sup> Dies ist die These von Martinez 2000 [Anm. 17], S. 214–216.

<sup>35</sup> Martinez 2000 [Anm. 17], S. 211, kommt dieser These schon recht nahe, wenn er darauf hinweist, dass die gemeinsame Eigenschaft der Volkslieder das Lyrische sei, und eine Verbindung zu Goethes Auffassung von den ‚Naturformen‘ der Dichtung herstellt – also zu einer letztlich transzendentalen Bestimmung der Gattung Lyrik. Ich selbst fasse Lyrik allerdings gerade nicht als transzendente Gattung auf, sondern als historisch bestimmten Evolutionszusammenhang.

durch Modulation fortschreiben und all jene Formen der versbildenden Strukturierung nutzen, die Herder schon in den Odenfragmenten mit Blick auf die Skaldendichtung ausgemacht hat. Und sie soll zugleich ein großes nationales und internationales Publikum erreichen, in diesem modernen Sinne populär sein – und im Medium des Drucks ermöglichen, was die alte Volksdichtung im Medium der Mündlichkeit ermöglicht hat. Von hier aus betrachtet lässt sich auch Herders Wertschätzung im historischen Sinne originaler Poesie verstehen. Denn Originalität, ob sie nun alt oder neu ist, muss letztlich immer als Folge der unvorhersehbaren modulierenden Veränderung überkommener Formen verstanden werden. Originale Lyrik wäre dementsprechend eine solche, die erfolgreich einen neuen Ton generiert und insofern einem programmatischen Imperativ zur Modulation gehorcht. Damit handelt es sich bei der Volksliedersammlung in der Tat um den Versuch einer peritextuellen Gattungs-Neukonstitution, um eine projektive Kanonisierung, deren eigentlicher Gegenstand keinesfalls die gesammelten Texte sind, sondern erst noch zu erschaffende. Ziel der Volksliedersammlung ist letztlich die Erzeugung einer eigendeterminierten Produktion von Gedichten, die in ihrem Ton autonom sind, das heißt, gerade nicht auf apriorische Bauprinzipien zurückgreifen müssen. Die Sammlung von Beispielen aus möglichst vielen, möglichst ursprünglichen Völkern will eine möglichst große Bandbreite an solchen Tönen vor Ohren und Augen führen – und auf zeitgemäßem Stand präsentieren.

### III. Die Anthologie als Medium der Lyrik

Herders Volksliedersammlung will eine Entwicklung initiieren, die man insofern nicht initiieren kann, als sie auf Prinzipien der Selbstorganisation gründen soll. Im Rückblick kann man allerdings sagen, dass Herders Projekt erfolgreich war – jedenfalls dann, wenn man die Lyrikgeschichte der vergangenen zwei Jahrhunderte als einen Evolutionszusammenhang begreift, der sich in der zunehmenden Freigabe der verschiedenen Ebenen der Sprachstruktur für die innovative Formbildung konstituiert. Zumindest die avantgardistische Variante dessen, was spätestens seit August Wilhelm Schlegels Jenaer Ästhetikvorlesungen von 1798/1799 und seinen Wiener Vorlesungen über das Drama (1808)<sup>36</sup> – oder seit Goethes Festschreibung der drei „Naturformen“ der Dichtung in den Noten zum „Divan“ von 1819 – als „Lyrik“ einen der zentralen, wenn nicht den zentralen Gattungszusammenhang der Literatur darstellt, funktioniert nach dem Prinzip der fortgesetzten Modulation: Die beständige Erneuerung des lyrischen „Tons“ wird zunehmend zum Movers der Lyrikgeschichte, und der Ehrgeiz der Lyriker muss sich darauf richten, einen möglichst eigenen Ton zu finden.<sup>37</sup> Zwar impliziert Herders Poetik der Modulation keinen Innovations-

<sup>36</sup> Siehe hierzu Trappen 2001 [Anm. 2], S. 22–33.

<sup>37</sup> Für den hier zugrunde gelegten Lyrikbegriff siehe Till Dembeck: Vers und Lyrik, in: Poetica 44.3–4, 2012, S. 261–288.

zwang, sie setzt aber doch den Anreiz, im Namen der Lebendigkeit zeitgemäße, also zukunftsfähige, Formen zu entwickeln; und sie ist auf eine druckmediale Öffentlichkeit ausgerichtet, also durchweg modern.

Bemerkenswerter als dieser Erfolg der Herder'schen Volksliedpoetik ist allerdings, dass sich auch die von Herder gewählte peritextuelle Form als Zentralmedium der Lyrik hat etablieren können. Denn die Anthologie widerspricht in und durch die Stillstellung des Materials eigentlich dem lyrischen Evolutionsprinzip. Ihr fester Rahmen läuft der Idee eines selbstorganisierten, grundsätzlich zukunfts offenen Zusammenhangs zuwider, und das selbst dann, wenn man ihren Sinn in der Sammlung kanonisierter Texte sieht, die ihren Stellenwert im Gattungszusammenhang bereits behauptet haben. Welche Texte der Vergangenheit nämlich in Zukunft Folgen zeitigen werden, muss grundsätzlich unvorhersehbar sein, wenn die Entwicklung im Herder'schen Sinne „lebendig“ bleiben soll. Dennoch hat die Anthologie gerade für das Massenmedium, das die Lyrik im 19. Jahrhundert geworden ist,<sup>38</sup> eine zentrale Funktion erfüllt.<sup>39</sup> Denn die Anthologie stellt ein peritextuelles Dispositiv bereit, das es ermöglicht, gewissermaßen Standbilder der unvorhersehbaren und auch im Rückblick letztlich immer undurchschaubaren Entwicklung festzuhalten und auf der Grundlage dieser Komplexitätsreduktion weiterzuarbeiten. So wie der Paratext im Sinne Genettes eben nicht die mit einer Liste zu erfassende Menge an Texten darstellt, die dem eigentlichen Text des Buches anhängen, also neben ihm stehen und seine Rezeption steuern sollen, sondern zugleich etwas jenseits der Textualität, das es überhaupt erst ermöglicht, einzelnen Text zu identifizieren; so lässt sich auch die Anthologie als eine buchmediale Konstellation paratextueller Elemente beschreiben, deren Funktionalität über die bloße Nebeneinanderstellung der Haupttexte und ihre Rahmung durch ‚Neben-Text‘ hinausgeht. Herders Anthologie verschafft den in ihr versammelten Texten eine neue Erscheinungsform, die sie eben nicht nur als Texte, sondern als Momente der Gattungsentwicklung lesbar werden lässt. Lyrik erhält durch die Anthologie eine andere Form der Signifikanz.<sup>40</sup>

Dies ist natürlich nicht allein das Verdienst Herders. Aber wenn man Herders Poetik des Volkslieds und ihre peritextuelle Umsetzung in der Sammlung von 1778 und 1779 zugleich in den Blick nimmt, wird sichtbar, dass Herder einem funktionalen Zusammenhang auf der Spur war, der sich im Zuge der ästheti-

<sup>38</sup> Zur Lyrik als populärer Gattung im 19. Jahrhundert siehe Jürgen Fohrmann: Lyrik, in: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit: 1848–1890, hg. v. Edward McInnes, Gerhard Plumpe, München 1996 (= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 6), S. 394–462.

<sup>39</sup> Siehe hierzu ausführlich Günter Häntzschel: Die deutschsprachigen Lyrikanthologien 1840 bis 1914. Sozialgeschichte der Lyrik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1997.

<sup>40</sup> Für eine Kritik an den editionsphilologischen Praktiken, die sich u.a. im Anschluss an Herder in den Lyrik-Anthologien des frühen 19. Jahrhundert und darüber hinaus etablieren, siehe den Beitrag von Dorothea Klein im vorliegenden Band.

schen Autonomisierung der Literatur tatsächlich als gattungsspezifischer Entwicklungsmechanismus durchsetzen konnte – sowohl mit Blick auf die Lyrik als solche als auch mit Blick auf das Medium der Lyrikanthologie.

Was in Herders Projekt allerdings ganz sicher nicht angelegt ist, ja ihm unmittelbar zuwiderläuft, ist allerdings eine, wenn auch literaturgeschichtlich entscheidende Entwicklung: die Aufspaltung der Lyrikevolution in einen avantgardistischen Höhenkamm und einen populären Zweig. Herders Vorstellung – und noch die Vorstellung der deutschen Romantiker – war zweifellos die, dass die zu initiiierende Gattung eine populäre und zugleich fortwährend zukunftsweisende sein würde. Ab einem gewissen Zeitpunkt hat es aber nahegelegen, die Forderung der Zukunftsfähigkeit als Innovationszwang aufzufassen, dem man besonders einfach nachkommen konnte, indem man sich der Popularität verweigerte. Die spätestens Ende des 19. Jahrhunderts, etwa bei Stefan George, und dann, ganz anders, bei Avantgarden wie dem DADA zu beobachtende Tendenz der deutschsprachigen Lyrik, der Anthologie entkommen zu wollen, ja, es zu müssen, legt davon Zeugnis ab: Nur außerhalb der Anthologie, so die Annahme, konnte man dem der Lyrik aufgegebenen Gesetz, stetig neue Töne zu erzeugen, noch nachkommen.

BEIHEFTE  
ZUR ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

Herausgegeben von  
Norbert Otto Eke · Udo Friedrich · Eva Geulen · Monika Schausten ·  
Hans-Joachim Solms

16

**Rahmungen.**  
**Präsentationsformen**  
**und Kanoneffekte**

Herausgegeben von  
Philip Ajouri, Ursula Kundert  
und  
Carsten Rohde

ERICH SCHMIDT VERLAG

### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Weitere Informationen zu diesem Titel finden Sie im Internet unter [ESV.info/978 3 503 17124 8](http://ESV.info/9783503171248)

Der Druck dieses Bandes sowie die ihm zugrunde liegende Tagung wurden mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UO1303C gefördert.



Gedrucktes Werk: ISBN 978 3 503 17124 8

eBook: ISBN 978 3 503 17125 5

Alle Rechte vorbehalten

© Erich Schmidt Verlag GmbH & Co. KG, Berlin 2017

[www.ESV.info](http://www.ESV.info)

Dieses Papier erfüllt die Frankfurter Forderungen der Deutschen Nationalbibliothek und der Gesellschaft für das Buch bezüglich der Alterungsbeständigkeit und entspricht sowohl den strengen Bestimmungen der US Norm Ansi/Niso Z 39.48-1992 als auch der ISO Norm 9706.

Satz: multitext, Berlin

Druck und Bindung: Strauss GmbH, Mörlenbach

## INHALT

<i>Philip Ajouri, Ursula Kundert und Carsten Rohde, Zur Einleitung</i> .....	7
<b>I. Materialität</b>	
<i>Richard B. Parkinson, Framing an Ancient Literature: Material and Other Philologies of Middle Egyptian Poems</i> .....	19
<i>Cornelia Ortlieb, Materialität und Paratext. Goethes „Backwerk aus Kasan“ und seine Rahmungen</i> .....	37
<i>Carsten Rohde, Goethes Hosenträger oder Der material turn in der neueren Theoriegeschichte der Geisteswissenschaften</i> .....	57
<b>II. Paratexte</b>	
<i>Esther Laufer, Du vindest auch an ainem yeden blat text vnd gloß. Text und Paratext in Terenz-Ausgaben des 15. und 16. Jahrhunderts</i> .....	77
<i>Brigitte Burrichter, Rahmen und intendiertes Publikum. Die Paratexte in Sebastian Brants Narrenschiff und seinen Übersetzungen</i> .....	107
<i>Till Dembeck, Lyrik kanonisieren. Herders Volksliedersammlung als Versuch einer Gattungskonstitution</i> .....	123
<i>Alexander Zons, „Unauffindbarer Text“. Bewegungen in den Film hinein und wieder heraus</i> .....	147
<b>III. Textkonstitution</b>	
<i>Dorothea Klein, Kanon und Textkonstitution: das Beispiel von „Des Minnesangs Frühling“</i> .....	167
<i>Rüdiger Nutt-Kofoth, Leitlinien der editorischen Textkonstitution zwischen Autorkonzept und Textbegriff</i> .....	189
<b>IV. Textsammlungen</b>	
<i>Philip Ajouri, Wie erforscht man eine Werkausgabe? Heuristische Skizze mit Beispielen aus der Geschichte der Werkausgaben</i> .....	201
<i>Annegret Pelz, Mappen-Werk. Rahmungs- und Präsentationsform beweglicher Kleinprosa</i> .....	223