

Otto Holzapfel, Liedverzeichnis [Hildesheim: Olms, 2006], CD-ROM-Update = **September 2020**. Dateien: Lieder, Lexikon, ergänzende Dateien. Alle Rechte vorbehalten, nicht zum Verkauf; kann kostenlos interessierten KollegInnen und Institutionen überlassen werden. Update jeweils beim Verfasser (Freiburg i.Br.) und im Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern (Bruckmühl); © gemeinsames **Copyright** für die vorliegende Zusammenstellung insgesamt Otto Holzapfel und / oder Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern. - **An der Behebung leider möglicher Fehler arbeitet der Verfasser; für Korrekturen bin ich dankbar.**

„Copyright“ bedeutet „Urheberrecht“ und sollte so respektiert werden. Die Veröffentlichung der Datei im Januar 2019 [wahrscheinlich auch bereits im Dezember 2018 und weiterhin im Mai 2019 trotz wiederholtem Einspruch beim Datenschutzbeauftragten des Landes Baden-Württemberg] auf der Internet-Seite von *docplayer.org* ist nicht autorisiert (siehe auch Hinweis zur Datei „Liederhandschrift Langebek“). Erst im Oktober 2019 bekam ich vom Datenschutzbeauftragten eine Antwort, die wenig befriedigt, aber immerhin eine Adresse von DocPlayer liefert (vgl. meine Lexikon-Datei „Copyright“).

Ein Hashtag # ist dem entsprechenden Hauptstichwort ohne Abstand vorangesetzt. In den vorliegenden PDF-Dateien ist die Suchfunktion über „Strg“ und „f“ [„finden“] benutzbar (kleines Suchfenster links unten).

Textinterpretationen

Zur Theorie und Praxis der Interpretation von Volkslied-Texten

Teil 1 für eine Tagung des Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern [*VMA Bruckmühl*] im Kloster Seeon, 2003; erweitert Teil 2 [teilweise für Seeon 2004] und Teil 3 [später erweitert]; Teil 4 für Seeon 2005; versch. Nachträge, auch aus den Vorbereitungen für eine Lehrveranstaltung 2006 in Çanakkale in der Türkei. Teil 5 ist als Ergebnis des Türkeiaufenthalts im Herbst 2006 formuliert. Teil 6 wurde im Herbst 2008 geschrieben. Teil 4 wurde im März 2009 ergänzt. Teil 7 kam 2010 hinzu (und sollte erweitert werden).

Inhalt

Vorwort

Vorspann: ***Sprache der Dichtung, verdichtete Sprache, Textur***

Teil 1 (Zur Theorie der Interpretation), S. 6 ff.

Zeichen und ihre Interpretationsgemeinschaft; Volksliteratur als Dialog; Kontext; Epocheneinteilungen / Variabilität, Variantenbildung und die Interpretationsbedingungen von Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung

Assoziationskräfte und Dialogstrukturen / Die literarische Gattung und die 'gattungslose' Volksüberlieferung; die Interpretationsgemeinschaft gestern und heute / Gedächtnis, Ideologie und Mentalitäten / (Kitsch und Trivilliteratur) /

Kontext / Literaturwissenschaft und Volksdichtung; das Basis-Konzept / Fiktions-Distanz und Performanz-Nähe / Modellanalysen von Liedtexten / Interpretation [Zusammenfassung]

Teil 2 Praxis (angewandte Interpretation) „Formel“, S. 32 ff.

I. Stereotype Liedstrophen und epische Formelhaftigkeit in der Volksballade: „**Schloss in Österreich**“, „**Graf und Nonne**“, „**Königskinder**“

II. Die Stereotypisierung des Kunstliedes im Volksmund: „Ein Schäfermädchen weidete...“, „Da streiten sich die Leut herum...“, „Mariechen saß am Rocken...“ und „Müde kehrt ein Wandersmann zurück...“

Kleinere Texte: „Es hatt ein Baur ein Töchterlein...“, „Es war emol e alter Mann...“, „Heut feiern wir Gehannsenacht...“, „Wo ist denn das Mädchen...“, „Karlinchen, Philippinchen...“

III. Balladeske Textur und „**Stolz Ellensborg**“

Teil 3 „Geistliche Volkslieder“, S. 69 ff.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her, ich bring' euch gute, neue Mär...

Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein...

Der güldene Rosenkranz, versetzt mit Perlen ganz...

Es sungen drei Engel ein süßen Gesang, sie sangen, dass's Gott in dem Himmel erklang...

Teil 4 Zum Problem „historischer Wahrheit“ im Lied, S. 84 ff.

wechselnde Orts- und Personennamen / die balladeske Wahrheit / ideologisch bedingte Textänderungen / aktuelle Geschichte seit etwa 1870, Tagespolitik/ Propaganda im historisch-politischen Lied, Soldatenlieder / scherzhafte Lieder und Parodien; historische Wahrheit: Geschichte von unten; Fälschung / politische

Assoziationen und Kontext / Kurzinterpretationen historisch-politischer Lieder: „Bei Metz wohl auf der Höhe...“, „**Bei Sedan auf den Höhen...**“, „**Die Sonne sank im Westen...**“

Teil 5 Herbstgedichte - Achtzehn Tage im Herbst: Ein poetisches Tagebuch als Weg zum Gedicht, S. 100 ff.

Als Kontrast zu den hier versuchten Interpretationen von Volksliedtexten werden zwei Abschnitte mit der Interpretation von hochliterarischen Texten vorgestellt, zu denen der Zugang völlig anders ist.

Teil 6 Interpretationsansatz „Kontext“: Alt-katholische Gesangbuch-Geschichte und Geschichte der alt-katholischen Kirche, S. 121 ff.

Können wir an einigen wenigen alt-kathol. Gesangbüchern, an ihrer Entstehung und ihrem Aussehen, an dem Repertoire und an weiteren Kontext-Informationen die Entwicklung der alt-kathol. Kirche ablesen? Sind diese Gesangbücher ein Spiegelbild ihrer Kirche?

Teil 7 Vermischte Lied- und Gedichtinterpretationen, S. 131 ff.

Christa Peikert-Flaspöhler, „Füße hast du und Flügel“ und Interpretation
Ingeborg Bachmann, „Sieben Jahre später“ – die Kraft der Konnotation. Erläuterungen dazu
Gedichte von Anastasius Grün [1837]: *Wikipedia.de* „Eine Lanze für die Lyrik“

Teil 8 Zur Vielfältigkeit der Methoden. Ein neuer Ansatz zur Interpretation von Texten deutschsprachiger Volkslieder, S. 140 ff.

mit türkischer Zusammenfassung erschienen in der Internet-Zeitschrift *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 2018/2: S.1-14 (für Ernst Schusser [Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern] zum 65.Geburtstag und für Ali Osman Öztürk [Konya] in Anerkennung seiner Leistungen für GERDER)

Teil 9 Die Volksballade als literarische Zielform, S. 148 ff.

für einem „Erzählabend“ im Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern in Bruckmühl im Mai 2020:
Interpretation dänischer Volksballadentexte (in Übersetzung), Vergleich mit deutschen Volksballaden,
Funktion der „epischen Formeln“, deutsche Volksballade „Graf und Nonne“

Vorwort

Zu Thomas Mann und seiner Familie gab es einen beeindruckenden Film-Dreiteiler im Fernsehen, und es gibt verschiedene Biographien zum Thema. Der Eindruck drängt sich mir förmlich auf, dass es offenbar Menschen gibt, die ihre eigenen Befindlichkeiten (und die anderer) bis ins Detail analysieren können. Und es gibt Leute, die dazu 'keine Zeit' haben, weil sie sich um das tägliche Essen bemühen und um ihre Arbeit kümmern müssen. Es scheinen zwei sehr unterschiedliche Ansichten einer Welt zu sein, die nur sehr bedingt zusammenpassen wollen. Entsprechend kann man salopp zwischen Hoch- und Volksliteratur unterscheiden. Die Methoden Literatur überhaupt zu analysieren und zu interpretieren sind jedoch an der Hochliteratur entwickelt worden, und sie werden unserem Gegenstand von Texten aus mündlicher Überlieferung und in Medien auch außerhalb der Schriftlichkeit nur sehr bedingt gerecht. Wie kann man und wie weit kann man bei Volkslied-Texten trotzdem mit literaturwissenschaftlichen Begriffen umgehen? Solches gilt es zu untersuchen, und mit dieser Fragestellung wollen wir eine Annäherung versuchen.

Es ist auch für mich ein 'Versuch', da ich mir ein neulich erschienenenes und gängiges, umfangreiches Lexikon vorgenommen habe und dieses systematisch durcharbeite: Ansgar Nünning, Hrsg., Metzler **Lexikon Literatur- und Kulturtheorien**, 2.veränderte Auflage, Stuttgart 2001. Alle unterstrichenen Hinweise auf Namen und Begriffe und die unterstrichenen Seitenzahlen im vorliegenden Text beziehen sich auf dieses Lexikon. Die Einzelbearbeiter der Artikel werden in der Regel jedoch nicht genannt. Es ist günstig bei der Lektüre das genannte Lexikon zur Hand zu haben; Voraussetzung für das Verständnis ist es nicht.

Ich nehme das Lexikon zum Anlass, mir über die Analyse und Interpretation mündlicher Überlieferung, besonders von Volkslied-Texten Gedanken zu machen. Zusätzliche Verweise auf meine **Lexikon-Dat**e*i* sind mit einem Pfeil (→) gekennzeichnet. An dieser Stelle geht die weitere Information erheblich über den vorliegenden Text hinaus bzw. ergänzt ihn. Nach dem Stand der gedruckten Ausgabe (Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien [Volksliedforschung], 1996) habe ich damals versucht, wesentliche Punkte zusammenzutragen (siehe dort → Textanalyse, S.324-326, mit zahlreichen Verweisen). Ich nehme jetzt das (fast) beliebig gewählte fremde Lexikon zum Anlass, meinen Standpunkt zu überprüfen und zu ergänzen. Mein Lexikon von 1996 war als Bestandsaufnahme gedacht, auf der neuere Theorien aufbauen sollten. Das sollte zwar ursprünglich unter anderen Aspekten geschehen (vgl. Projekt „Song

2000“, im Lexikon S.22-28), aber ein Teil dieser Idee der Theorie-Fortsetzung versuche ich hier zu verwirklichen.

Ich denke, dass es an einer derartigen Stelle richtig ist, einen Blick in die Werkstatt eigener wissenschaftlicher Arbeit zuzulassen, selbst wenn dort nicht alles endgültig scheint. Auch die Folgerungen, die gezogen werden, dürfen 'vorläufig' und 'offen gehalten' bleiben. Weniger seriös sind sie deswegen nicht gemeint. Manches ist noch unvollständig; offensichtliche Lücken sind mit [...] gekennzeichnet. Der vorliegende Text ist als ein theoretischer Vorspann für tatsächliche Interpretationen gedacht, die sich an diesen Theorien messen lassen müssen. - Die Darstellung folgt einigermaßen der Reihenfolge der alphabetischen Lexikon-Stichwörter (Appellfunktion, Aura usw.) und Namen (Bachtin, Benjamin usw.; mit entsprechenden nachträglichen Einschüben und Verweisen). In den Verweisen auf eigene Arbeiten bin ich großzügig und nenne nur die Jahreszahl; diese Publikationen lassen sich unschwer identifizieren (siehe auch *Datei*: Hinweise zu Otto Holzapfel).

Angesichts der vielen Varianten, in denen wir Volkslieder in der Regel aufgezeichnet haben, kann es schwer fallen, gemeinsame und den Lied-Typ konstituierende Elemente zu erkennen. Ein Bild von Heinrich Mann lässt sich hier abwandeln: In seiner Europa-Begeisterung meinte er einmal, dass man, wenn man nur das Gemeinsame sehen wolle, dann würde man erkennen, dass Europa zwar viele verschiedene *Aussprachen* hätte, aber nur eine *Sprache*. Dem vergleichbar ist es mein Ziel, in der Dokumentation die verschiedenen Varianten von Liedern aufzuzeigen, aber in der Interpretation ihren gemeinsamen Kern in Struktur und Mentalitäten herauszuarbeiten.

Vorspann: ***Sprache der Dichtung, verdichtete Sprache, Textur***

Es gibt verschiedene Wege der literarischen Analyse und Kommentierung von Gedichten. Man kann sich zuerst mit der **Form** auseinandersetzen (Metrik, Rhythmus, Reimschema) und dann den **Inhalt** zu analysieren versuchen (eigentliche Interpretation). Beide Schritte entsprechen einer „werk-immanenten Analyse“, die nur vom Text selbst ausgeht. Man kann sich dann weiter um den Autor/die Autorin [alle entsprechenden Bezeichnungen sind inklusiv gedacht] und um die Einordnung in die passende literarische **Epoche** kümmern (literarische Wertung; Verknüpfung mit der Biographie des Dichters und den Umständen der Entstehung des Werks). Dieser Schritt geht für manche bereits über das hinaus, was Interpretation zu leisten hat, denn sie halten den Text für sich allein für aussagekräftig. Das Werk hat sich von seinem Verfasser gelöst. Und schließlich wird man auch nach einer Bewertung fragen dürfen: Welches ist der aktuelle und subjektiv empfundene Stellenwert eines Gedichts und was spricht mich **heute** an dem Text an? Wie werte ich schließlich ästhetisch diesen Text.

Der letztere Hinweis ist auch eine Frage nach der Wertung des „Schönen“ (und nach der Abwertung des „Kitsches“). Es muss deutlich sein, dass Gedicht-Interpretation ein stufenweises Voranschreiten auf relativ ungesicherten Pfaden ist und nur in einem Rahmen von Respekt und Toleranz zu realisieren ist. Manchmal ist von „Liebe“ die Rede, und da will und darf ich dem anderen nicht wehtun. Seien wir also vorsichtig, bevor wir dümmlich über etwas lachen. - Eine gewisse Ehrfurcht (vor dem Werk) bestimmt auch unsere Vorgehensweise, ebenso Sensibilität gegenüber der Sprache. Wir wollen erläutern, nicht „zerreden“. Gedichte zu analysieren, bedeutet zum Teil auch einfach den dichterischen Text mit anderen, weniger kunstvollen Worten zu wiederholen und damit möglichst das Gewebe, die **Textur** der sprachlichen Mitteilung offenzulegen. Durch Paraphrase (lineare Übersetzung, Wort für Wort-Erläuterung) erschließt sich einem ein Text. Ein Ausgangspunkt mag dabei die Beobachtung sein, dass die **Sprache der Dichtung** abgehoben ist von jener des Alltags. Ein Weg zum Verständnis mag beim Nachspüren von **Satzmelodien** beginnen.

Der Satz „Ich gehe nach Hause“ referiert in gerader Tonfolge eine bruchlose und zielgerichtete Feststellung. Schon wenn ich etwas einschiebe, etwa „Ich gehe durch die belebten Straßen nach Hause“, unterbreche ich den einfachen Fluss der Wörter und flechte eine Nebenlinie ein. Vor allem mit Adjektiven und Einschüben charakterisiere ich Hauptwörter, die damit in ihrer Substanz wesentlich erweitert werden: „durch die Straßen“ = „durch die belebten Straßen“ = „Bedrückt gehe ich durch die belebten Straßen, deren Hektik mich kalt lässt, nach Hause.“ Je nachdem, welches Gewicht ich der Botschaft geben will, verändere ich die Betonung bzw. Stimmlage und die Melodie der einzelnen Teile. Es ist ein wichtiges didaktisches Ziel, die Sprache auch als Form der **Kunst** verstehen zu lernen, nicht nur als pragmatisches Mittel der Kommunikation.

Mit der **Sprache** sollte man vorsichtig und bedachtsam umgehen. Sie lässt sich auch missbrauchen. Im Sinn verschwommene Botschaften verunsichern, statt zu klären. Es gibt eine Sprache der Politik, die oft mehr verschleiert als klärt. Gleiches geschieht mit einer Überfrachtung der Sprache, die dann ihren

zutreffenden Klang verliert und ‚Wortgeklingel‘ wird. Wiederholen wir das obige Beispiel: „*Völlig im Herzen zerknirscht und bedrückt auf das Tiefste von den seelischen Anspannungen, die mich urplötzlich überwältigt haben*, gehe ich... bedrückt durch die belebten Straßen...“ Hier mag man nicht mehr zuhören, wenn die Aussagen überlastet werden. Man mag nicht mehr über die Klarheit der Sprache staunen, wenn Dichtung sozusagen ‚barock‘ überladen wird. Die literarische Epoche des Barock ist uns entsprechend fremd geworden.

Auch wenn alle Lücken, die eigene Assoziationen wecken und wecken sollen (literarische „Leerstellen“), zugefüllt und verstopft werden, ist Unlust an der Sprache die Folge. R.M.Rilke war ein großartiger Künstler in dem Bestreben, zum **einfachen Ton** zurückzufinden und in Wörtern eine frische und neue Bedeutung zu wecken (etwa für den Herbst: „Der Sommer war sehr groß...“). Ähnliches bewunderten Herder, Goethe und die Romantiker an der Volksdichtung, welche (aus anderen Gründen) unnötige Schnörkel vermeidet und Sprache in weitgehend ungekünstelter Form vermittelt (Elemente des Kitsches ausgenommen). Ein kompliziertes Gedicht erschließt sich mir zuweilen, wenn ich versuche, seine Textur, das Gewebe seiner Wörter und seiner Sätze offenzulegen. Wir wählen als Beispiel ein italienisches Madrigal von Michelangelo, das Rilke übersetzt hat.

An Vitoria Colonna

**So wie, indem man abnimmt, langsam nur
innen im harten Berggestein sich findet
ein Niederschlag lebendiger Figur,
der mehr erwächst, je mehr der Stein verschwindet,
so ist von manchem guten Tun die Spur,
darin die Seele bebend sich erweise,
versteckt durch die Oberfläche, diese
des eignen Fleisches steinige Natur.
Du kannst allein aus meinen Außenseiten
dieses befreien, wozu aus mir in mir
nicht Wille ist, noch Kraft es zu bestreiten.**

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), übersetzt von Rainer Maria Rilke

Wir versuchen eine Annäherung: Das Gedicht beschreibt im angestrebten Vergleich die Arbeit eines Bildhauers. Es vergleicht den Prozess, eine Figur aus hartem Stein zu schaffen, mit der Spur, die eine gute Tat hinterlässt. Allerdings ist das nur manchmal so, d.h. wir erkennen es offenbar nicht immer, vielleicht sogar eher selten. Wie nur der Künstler die lebendige Figur im toten, harten Berggestein erkennt, so bleibt vom „guten Tun“ nur eine Spur. Diese Spuren sieht nur, wer besonders aufmerksam ist.

So [Markierung unten!] wie die Figur sich erst langsam findet, so ist dieses Tun vorerst versteckt. Man sieht die Figur nicht, noch nicht; man merkt das Tun und die Tat nicht. / Die lebendige [Markierung!] Figur sieht man erst, wenn der Stein schwindet, verschwindet. - Das ist ein scheinbarer Widerspruch: Verschwinden schafft Neues; totes Gestein wandelt sich zur lebendigen Figur. Nur wer den (Arbeits-)Verlauf kennt bzw. sich erklären lässt, versteht dieses. Wichtiger ist jedoch, dass der Dichter mit seiner Wortwahl Aufmerksamkeit und Sensibilität weckt. - So sieht man vom guten Tun eben nur die Spur. / **Je** [Markierung!] mehr das eine abnimmt (der Stein), desto mehr erwächst das andere (die Figur). (Der „Niederschlag“ ist das Abbild, ist hier auch aber das, was der Bildhauer ‚wegschlägt‘, um eine Figur herauszuarbeiten.):

So wie, indem man abnimmt, langsam nur
innen im harten Berggestein sich findet
ein Niederschlag lebendiger Figur,
der mehr erwächst, je mehr der Stein verschwindet,
so ist von manchem guten Tun die Spur,
darin die Seele bebend sich erweise,
versteckt durch die Oberfläche, diese
des eignen Fleisches steinige Natur.

Innen im harten Berggestein [Kursiv-Markierung oben!] befindet sich manchmal eine lebendige Figur. Von manchem guten Tun findet man [manchmal] eine Spur. In dieser Spur möchte sich die Seele „beweisen“, möchte den Beweis für eigene Stärke und Identität finden, und zwar vorsichtig, „bebend“. Gutes Tun ist kein lautes Machtmittel, sondern ein stilles Geschenk. Gutes Tun bzw. die lebendige Figur sind versteckt unter der Oberfläche, ja *durch die Oberfläche*. Diese ist zwar eigenes Fleisch, an sich lebendig, hier aber *steiniger Natur*. (Mit meinem guten Tun wird sogar der tote Stein wie unter der Hand eines Bildhauers „lebendig“.)

Du kannst allein aus meinen Außenseiten

dieses befreien, wozu aus mir in mir
nicht Wille ist, noch Kraft es zu **bestreiten**.

Du [Markierung oben!] kannst es befreien, indem du meine Außenseiten angreifst, meine Oberfläche aufbrichst. Ich selbst bin dazu nicht in der Lage, sondern brauche deine Hilfe. Im sozialen Tun ist die Hilfe des anderen nötig. (Allein ist man hilflos.) - Das sehe ich ein und versuche es zu verstehen. Also will ich mich dem nicht verwehren; in mir ist dazu weder *Kraft* noch *Wille*. Ich kann nicht und ich will auch nicht. – Ich bin davon sogar überzeugt, ich will es nicht **bestreiten** [Markierung!].

So wie, indem man abnimmt, langsam nur
innen im harten Berggestein sich findet
ein Niederschlag lebendiger Figur,
der mehr erwächst, je mehr der Stein verschwindet,
so ist von manchem **guten Tun die Spur**,
darin die Seele bebend sich erweise,
versteckt durch die Oberfläche, diese
des eignen Fleisches steinige Natur.
Du kannst allein aus meinen Außenseiten
dieses befreien, wozu aus mir in mir
nicht Wille ist, noch Kraft es zu bestreiten.

Der Bildhauer schlägt aus dem (toten) Stein eine lebendige Figur. Mit jedem Schlag verschwindet etwas vom Gestein, aber die Figur wächst. Innen im harten Stein findet sich das ‚Leben‘ verborgen; nicht das Leben selbst, sondern nur der „Niederschlag“, sein Abbild.

(Es versteckt sich in mancher guten Tat eine Spur. Das Gute ist versteckt unter der Oberfläche. Wenn man sich getraut, kann man in diesem Guten die Spur einer „Seele“ sehen. Wenn das so ist, beweist sich die Existenz der Seele mit einer solchen Spur, und zwar nur vorsichtig, „bebend“. Sie „erwiese“ sich, sie *möchte* sich beweisen: falls man dafür offen ist. - Das „eigene Fleisch“, meine Körperlichkeit, die die „Seele“ versteckt, ist „steiniger Natur“: unter der Oberfläche meines Körpers verbirgt sich etwas. Das will befreit werden, aber das geht nur, wenn ich die „Außenseiten“ (hart und vielleicht auch schmerzhaft) bearbeite (bzw. bearbeiten lasse, zulasse). Wenn ich mich nicht gegen (die Hilfe anderer, gegen den Kontakt und) die dadurch ausgelösten Emotionen wehre. „Du allein kannst das.“

Das gewähren zu lassen, ist eigentlich mein Wille; es ist „aus mir“, von Natur (vom Schöpfer) gegeben. Es ist „in mir“ die Kraft, dem zuzustimmen. Ich will mich dem unterwerfen, denn ich habe (im Innersten) weder den Willen noch die Kraft abzustreiten, dass es diese „Seele“ gibt (geben könnte, geben muss). - Durch gute Gedanken dem Nächsten gegenüber kann ich Gutes bewirken. Das ist zwar nicht nachweisbar, aber wahrscheinlich. Und wenn das so ist, sollte ich diese Kraft nicht unterschätzen. Sie ist vielleicht die Spur einer Macht, die größer und höher ist als ich. Das kann im Glauben zu einer wunderbaren Gewissheit werden.)

Der Text lebt von der Spannung des Abnehmens und **Wachsens**, von dem Gegensatz zwischen „bearbeitet werden“ und „willig nachgeben“, zwischen „Oberfläche“ und „innen“, zwischen Du und Ich. Die Spannung gebenden Wörter und Satzteile sind ineinander verwoben. Das Geflecht von Wörtern, Satzteilen und Sätzen schafft ein dichtes Gewebe, schafft „Dichtung“. Die Mitteilung hat eine Struktur, die ihrem Kern entspricht. Der Sinn des Textes muss wie in anschmiegsamen Bewegungsabläufen erschlossen, entdeckt werden. Er öffnet sich nur dem, der Spuren im Text verfolgt und offen ist für deren Inhalte.

Nach dem Gleichnis vom Bildhauer, welches die Kraft der guten Tat erläutert, folgt die ‚Bitte‘. Es ist meine Bitte („meine Außenseiten..., wozu in mir...“). **Allein „du“** kannst das bewirken, nämlich mich zu befreien. Wenn ich unter der Oberfläche meiner steinigen Natur verborgen bin, bin ich auf dich angewiesen, dass **du** mich befreist. Aus dem sozialen Tun erwächst eine Kraft. (Wenn sich in der „Spur der guten Tat“ die Seele bebend erweist, dann wird darin eine Macht spürbar, die höher ist als ich und du und Transzendentes erahnen lässt.)

Manchmal ist eine Analyse (ohne z.B. hier auf die Gedichtform des Madrigals Rücksicht zu nehmen oder auf die italienische Vorlage für Rilkes Text) nur eine vervielfältigte, manchmal etwas hilflos erscheinende Wiederholung mit zahlreichen Wörtern, welches der Dichter dagegen in vollendet knapper Form, eben als „Dichtung“ zu sagen vermochte. Insofern ist jede Analyse und die weitergehende Interpretation nur eine Annäherung. Das gilt auch für die eigenen Schritte, die oben eingeklammert bleiben, aber z.B. berücksichtigen, dass Rilke in vielen seiner Gedichte ein Begreifen des Transzendenten versucht. Seine Texte „kreisen um „Gott“. Ich meine, dass auch das vorliegende Gedicht in diese Richtung zielt. Die

Botschaft ist hier mehr als das Gleichnis vom Bildhauer. Falls die eigene Erfahrung es zulässt, kann die „Kraft des guten Tuns“ als die Spur seelischer Macht verstanden werden, welche in den Glauben an Gott einmündet. Oder wie immer man diese Macht nennen möchte, die im sozialen Feld vom liebevollen Ich und vom barmherzigen, mitfühlenden Du lebt, vielleicht sogar erst entsteht (Rilke hat dafür in anderen Texten die Bilder vom „Gefäß“ und vom „Turm“ gefunden: „Stundenbuch“, 1899/1903). Hier allerdings verlassen wir Rilkes vorliegenden Text (und überschreiten unsere Kompetenz).

Rainer Maria Rilke (1875-1926) war 1898 in Florenz, 1903 in Rom (und öfter in Italien). Obiges Gedicht entstand in diesem Zusammenhang. - Wir vergleichen mit Rilkes Text eine Übertragung von Heinrich Nelson, die etwas später, 1914, versucht wurde:

Wie aus dem harten Stein durch Meißelhiebe
ein lebensvolles Bild,
Geliebte, sich enthüllt,
das aus dem Marmor wächst, je mehr er schwindet,
so sind viele gute Triebe
der Seele, die sich windet
in Furcht, verhüllt durch ihres Leibes Last,
der roher, spröder, harter Schale gleicht.
Von ihr mich zu befrei'n
die Macht allein du hast,
da Kraft und Willen mir dazu nicht reicht.

Michelagnoli Buonarroti, Dichtungen, übertragen von Heinrich Nelson, Jena 1914, S.106.

Michelangelo (1475-1564) war seit 1488 in Florenz, als Bildhauer tätig, und er ist wohl einer der bedeutendsten Künstler um 1500, der Hoch-Renaissance, überhaupt. Er arbeitete für die Medici in Florenz, später für die Päpste in Rom. In den Jahren 1508-1512 malte er die Decke der Sixtinischen Kapelle in Rom aus, um 1534-1541 das Riesenfresko des „Jüngsten Gerichts“ an die Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Michelangelo war wie viele Künstler der Renaissance, ein sehr vielseitiger Mensch: Skulptur, Malerei, Zeichnung, Baukunst und Dichtung beschäftigten ihn. Seine Dichtungen sind jedoch unterschiedlich bewertet worden und unter den Musen, die Michelangelos Grab schmücken, fehlt die Muse der Dichtkunst. Manche Texte wurden erst nach 1863 veröffentlicht. Sie sind geprägt von verschlüsselter Sprache und religiösen Inhalten. In die Zeit nach 1538 fällt Michelangelos Freundschaft mit Vittoria Colonna (1492-1547). Sie war Dichterin; ihr Werk ist ebenfalls von Religiosität geprägt.

Michelangelo widmet sein Madrigal „Vitoria [Vittoria] Colonna“; in seinem Gedicht spricht er (nach Rilke) allerdings nur von einem „Du“. In Nelsons Übertragung wird dagegen direkt die „Geliebte“ angesprochen. Während Rilke vom „guten Tun die Spur, darin die Seele bebend sich erweise“ spricht, nennt Nelson die „viele[n] gute[n] Triebe der Seele“, die „in Furcht“ sind. Und zur Befreiung ruft Nelson die Geliebte an, die ‚allein die Macht‘ hat, weil ihm „Kraft und Willen“ dazu nicht ausreichen. Rilke dagegen spricht davon, dass „aus mir in mir nicht Wille ist, noch Kraft es zu bestreiten“, d.h. dass Kraft und Willen sich gegen die Befreiung nicht wehren wollen bzw. aus ihrer eigenen Bestimmung heraus („aus mir in mir“) nicht wehren können. An allen diesen Stellen formuliert Rilke etwas, was mir weitaus differenzierter als bei Nelson scheint und m.E. in die Richtung zu interpretieren ist, die ich oben angedeutet habe. Sprache ist nicht nur Mittel zur Mitteilung, sondern ‚Deuten der Welt‘. Sprache vermittelt nicht nur, sondern – besonders in der poetischen Funktion - Sprache deutet und interpretiert. Es ist unsere Aufgabe, diese ‚Interpretation‘ in unterschiedlicher Breite und Tiefe zu verdeutlichen. Solche Interpretation ist, selbst wenn sie auf Analysen aufbaut, weitgehend subjektiv.

Der Versuch einer Analyse und Interpretation, wie sie oben geschildert wurden, gehört zum Handwerkszeug des Philologen. Dafür gibt es Regeln und Vorbilder, die hier nicht dargestellt werden sollen.

Der Folklorist hat es ebenso mit Texten zu tun, aber seine Voraussetzungen für Analyse und Interpretation sind völlig andere. Deswegen ist es notwendig, sich zuerst mit den theoretischen Aspekten zu befassen, die eine germanistische und eine folkloristische Vorgehensweise im Textverständnis grundlegend unterscheiden.

**Teil 1; Zur Theorie der Interpretation
Zeichen und ihre Interpretationsgemeinschaft; Volksliteratur als Dialog; Kontext;
Epocheneinteilungen, S. 6 ff.**

Alles, was uns sprachlich vermittelt wird, können wir unter zwei gegensätzlichen Aspekten betrachten. Entweder nehmen wir die Vorlagen naiv als 'Repräsentation' dessen, was sie äußerlich scheinen. Oder wir erkennen dagegen Sprache und Buchstaben als **Zeichen**, die mehr aussagen wollen (vgl. Nünning, Lexikon, S.3 f.). Auf der einen Seite können wir von einer empirischen Erfahrung ausgehen und alle Dinge einer unreflektierten Ebene zuordnen; das, was 'ist', wird nicht kritisch hinterfragt, ihm wird keine sekundäre Bedeutung zugemessen.

Oder wir verstehen alles unter einem metaphysischen Bezug. **Gott** steht im Zentrum des mittelalterlichen Weltbildes bis zur Renaissance; Zweifel daran ist ein Luxusartikel (und gefährlich). Seit der Zeit der Aufklärung in Deutschland im 18.Jh. (in Frankreich seit dem Ende des 17.Jh.) ist dieses kaum mehr naiv möglich. J.G. → Herder, der um 1770 das 'Volk' entdeckt, gehört zur späten Aufklärung. Ein zentraler Begriff dieser Epoche des Rationalismus, wo nur der 'Verstand' regiert, ist 'Kritik'. Auch F.Nicolai, der 1777/78 G.A.Bürgers, sich auf Herder beziehende, naive 'Volksgläubigkeit' parodiert, gehört bis um 1800 ebenfalls zur Aufklärung, so dass wir bereits hier Widersprüchen gegenüberstehen. Wir werden auch Volksliteratur nicht nur aus einer → Epoche heraus verstehen dürfen. - Wenn ich aber (mittelalterlich) mein Dasein nun nicht mehr allein von Gott her erfahre und auf ihn beziehe, stellt sich das Problem der 'Wahrheit', ebenfalls das der Wahrheit literarischer Texte. Texte der Volksüberlieferung bleiben auch nach der Epochenschwelle um 1800 'wahr'; an ihnen geht in dieser Hinsicht 'Aufklärung' vorüber. Das Bezugssystem der Volksliteratur bleibt eindimensional und wird nicht kritisch hinterfragt oder reflektiert.

('Gott' hier auszuklammern, hat nichts damit zu tun, ob man religiös verantwortlich denkt. Auch nicht mit dem Aspekt, dass Volksliteratur generell eine starke religiöse Bindung hat und diese natürlich immer mit zu bedenken ist. Aber dichterische Fiktion - und auch die Volksliteratur ist solche - will sich in der Neuzeit verstehensmäßig nicht mehr allein auf die Einsträngigkeit eines göttlichen Heilsplans festlegen lassen. Unsere Leitvorstellung ist dabei weniger, was literarische Fiktion 'an sich' bedeutet als, was sie „im Bewusstsein des Lesers“ [Hörers, Sängers] bewirkt; S.503).

In den neueren Kommunikationstheorien wird ausgeführt, dass eine Ästhetik-Konvention, ein Erwartungshorizont für Dichtung von der sozialen Verpflichtung zur **Wahrheit** entbindet (S.320). Gerade in der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Fiktion entsteht Dichtung. Diese Schwelle ist bei einem Teil der Volksdichtung (zumindest beim Lied, weniger beim Märchen) wohl sehr niedrig anzusetzen. Hier stimmen 'Wahrheit' und 'Text' miteinander überein, der Grad der Fiktionalität, der 'genialen' Erfindungsgabe von Dichtung ist niedrig. Das Volkslied tendiert zur Nicht-Fiktion bzw. zur (scheinbaren) Harmonisierung zwischen Realität und Dichtung. Die erwünschte Verschmelzung von Fiktion und Alltag birgt ein Element des → Kitsches, der 'verlogenen Schönfärberei' in sich. Die neuere Literaturwissenschaft versucht jedoch eher „alte Grenzziehungen zwischen anspruchsvoller und unterhaltender Literatur“ (S.644) aufzulösen. Die Nähe der Volksliteratur zum Trivialen ist jedoch ein grundlegendes Problem, das es zu analysieren gilt. Das Triviale steht in einem Gegensatz zum 'Natürlichen', welches die Volksdichtung (angeblich) anstrebt.

Andererseits sucht die Literatur seit der Aufklärung im Gegensatz zum Barock mit seiner manierierten Gespreiztheit das 'Natürliche', ja die perfekte Naturnachahmung. In diesem Zusammenhang entsteht der 'Traum von Mündlichkeit' (vgl. O.Holzappel, Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft, 2002; dieses Buch ist eine Ergänzung zu den vorliegenden Überlegungen, und wir bauen darauf auf). Es ist gegenüber der französischen Aufklärung eine deutsche Sonderform, dass sie weiterhin nicht nur das Problem 'Gott' bewegt, sondern auch 'gläubig' bleibt (Klopstock, Lessing), aber das spielt für unsere Fragestellung keine Rolle. Die Volksüberlieferung zumindest verliert mit der Französischen Revolution ihren 'Kinderglauben' nicht. Zeichen und Zeichenbedeutung bleiben offenkundig und werden nicht verschlüsselt. - Stimmt das? Müssen nicht auch 'Zeichen' der Volksliteratur interpretierend gehört werden? Ich meine: ja. Aber die Entschlüsselung erfolgt nicht über den zu analysierenden 'Willen' eines (individuellen und genialischen) Dichters, sondern über das (für uns) zu rekonstruierende Allgemeinverständnis der Interpretationsgemeinschaft (Sänger-, Mitsänger- und HörerInnen), über den 'Kontext'.

Mit den Vervielfältigungsmöglichkeiten in Serien und Massen in moderner Zeit (so W.Benjamin, 1936, bezogen auf den Film) stellt sich die Frage nach der 'Echtheit'. Noch Herder glaubt dem 'Echten' (und erliegt der Fälschung von J.Macphersons „Ossian“, 1760). Die Literatur ab etwa 1800 mit der steigenden Lesefähigkeit breiter Bevölkerungskreise hat das Monopol, Fiktion und perfekte Nachahmung als Illusion zu vermitteln. In der Moderne verlieren diese 'Aufschreibssysteme' (F.A.Kittler, 1985) ihre Macht gegenüber der totalen Herrschaft multimedialer Kommunikationsmittel.

Walter Benjamin spricht davon, dass dem einmaligen, nicht-wiederholbaren Kunstwerk eine Aura anhafte, die in der Moderne verloren geht. Das authentische Kunstwerk sei ein sakraler und kultischer Gegenstand; das moderne Kunstwerk habe lediglich einen Ausstellungswert. In der Volksüberlieferung

scheint dieser Bruch nicht vollzogen zu sein. Märchen, Sage und Lied sind weiterhin 'echt': in jüngerer Zeit bis in die Gegenwart scheinbar echt, wie wir seit der Debatte der 1960er Jahre über den → Folklorismus wissen.

Zur Frage, ob das Kunstwerk überhaupt jemals eine Aura im Sinne von Benjamin hatte, ob nicht bereits zu Herders Zeit 'Fund und Erfindung' (E.Klusen) Hand in Hand gehen, sagt Benjamin 1936 selbst, die Aura sei eine eigentümliche „Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“. Der Traum war immer ein Traum, nie Realität, aber man schien dem Ideal näher, und zwar stufenweise seit der Antike mit ihrer kritischen Auseinandersetzung mit Homer, vor der Renaissance mit dem Rückgriff auf die Antike, vor der Aufklärung, vor der Romantik mit dem Rückgriff auf ein idealisiertes Mittelalter und vor 1945, als man noch meinte, den Volksbegriff ideologisch füllen zu müssen, sozusagen vor Bert Brecht, der dafür prosaisch 'Bevölkerung' sagt. In Epochenschüben wird jeweils verfeinerte Hochliteratur kritisch hinterfragt und als Gegenbild dazu 'Naturgegebenes' entdeckt; Herder nennt das um 1770 u.a. 'Volksdichtung'.

Wenn wir Hochliteratur und Volksdichtung derart trennen, bedeutet das nicht, an der 'Dichte', an der Qualität des 'gewebten' Textes der Volksliteratur zu zweifeln. Doch wir stellen die eindeutige Aussage, die nicht kritisch betrachtet werden muss, etwa: „Der Lehrling aus dem Blumengeschäft bringt einen Rosenstrauß“, jener gegenüber, die offen und mehrdeutig bleibt, nämlich: „Er schickt mir rote Rosen“. Die Bedeutung einer Textaussage wird nicht einfach wie im Wort verankert vorgefunden, sondern affektiv, gefühlvoll 'erlebt', miterlebt. Die Normen für das Erlebnis sind nicht individuell, sondern durch eine Interpretationsgemeinschaft bedingt.

Verwiesen wird auf Homer, der Penelope bei dem Gesang über die Heimfahrt der Griechen von Troja in Tränen ausbrechen lässt (S.19): „Die Wirkung der von Musik begleiteten Dichtungen entspricht der homerischen Beschreibung: Sie haben einen unmittelbaren Einfluss auf die Emotionen...“ (S.20). Zu dem anfangs konstruiertem Gegensatzpaar tritt hier (bereits in der Antike; Erläuterungen zu Homer in der Antike sind zugleich der Beginn der Philologie und der literarischen Interpretation überhaupt) das Texterlebnis im Singen. Das ist weder emotionsloser 'Verbrauch', noch ist es distanzierendes, analysierendes Lesen, sondern es ist mitfühlendes Erleben, ja Mitleiden. Das wird noch dadurch verstärkt, dass dieses im Bereich der Volksüberlieferung zumeist im Gemeinschaftserlebnis mit anderen geschieht. Für die Volksüberlieferung ist die lokale Nachbarschaft auch die **Interpretationsgemeinschaft**. (Die 'traditionelle Verbindung' von Text und Musik im Lied wird im Lexikon unter Intermedialität aufgeführt, aber dieses Stichwort bringt uns kaum weiter; es geht dort eher um Verbindungen moderner Medien mit Film und Imitation musikalischer Formen in Texten.)

Ein Element der Erlebnis-Gestaltung in der Volksüberlieferung ist die Aktualisierung, teilweise auch Familiarisierung (→ Familiarismus, nach M.Lüthi), das ist Umformen der Vorlage zu einer selbst-erlebten oder selbst erlebbaren Handlungsstruktur. Im Sinne von L.Althusser könnte man auch von 'Naturalisation' (S.465) sprechen. Volksdichtung ist nicht ein ferner, abstrakter Bericht ('Sprache der Distanz'), sondern trägt eine Botschaft, die 'mich jetzt angeht' ('Sprache der Nähe', vgl. S.457 Literaturhinweis; → Nähe und Ferne). Der Spielraum von Aktualisierungsmöglichkeiten ist (nach W.Iser) 'Zeigen und Verschweigen'; das zweite ist Anreiz für den Leser/ Hörer/ Sänger gewisse Leerstellen kombinatorisch zu füllen und hierin die eigene Lebenswelt einzubringen. Wir sprechen von der Appellfunktion eines Textes, der vom Leser abverlangt, sich aktiv mit dem Gelesenen auseinanderzusetzen. Je mehr die Dichtung vorgibt, desto enger sind die Lücken; je offener, unbestimmter ein Text ist, desto mehr kann er aktualisiert werden (Aneignung eines Liedes). Aktualisierung, Lokalisierung und Familiarisierung sind Elemente einer Sympathie lenkung, wobei „Sympathie“ bewusst vage beschrieben wird: Mitleid, Interesse, Bewunderung, Betroffensein usw. (S.618).

Die Tiefenpsychologie mit C.G.Jung hat die Vorstellung entwickelt, dass gemeinsam verständliche Themen- und Motiv-Bearbeitungen auf Archetypen zurückgehen, die in der Psyche des Menschen angelegt und deshalb allen verständlich sind. So weit braucht man bei unseren Texten wohl nicht zu gehen, die m.E. eher eine Tradierung alltäglicher Erfahrungen spiegeln. Aber die Archetypentheorie stützt sich als literarische Theorie nicht zufällig vor allem auf Massensliteratur, Kinderüberlieferung und Märchen. Die Ansätze der Psychoanalytischen Literaturwissenschaft verfolge ich allerdings hier (aus Mangel an Vorbildung) nicht weiter. Wir halten aber fest, dass Volksüberlieferung wesentlich von kollektiven Denkmodellen geformt und getragen wird.

Wie sieht die Interpretationsgemeinschaft aus? Den Begriff müsste man in unserem Zusammenhang vor allem freihalten von den falschen Assoziationen, die mit 'Gemeinschaft' und 'Volk' verknüpft werden. Gemeinschaft soll also hier nur eine lokale oder regionale Teilmenge von Gesellschaft, von allgemeiner Bevölkerung bedeuten. Wie eine solche → Gemeinschaft funktioniert, dazu gibt es unzählige Studien, die für unseren Bereich auch Repertoire-Analysen beinhalten. Literatur, also Texte der

Volksüberlieferung wird man vor allem im Prozess eines gewissen Dialogs (Dialogizität) sehen müssen. Dialog ist hier nicht die literarische Form wörtliche Rede, sondern der (kritische) Lese- und Denkprozess zwischen Werk und Konsument. Literatur entsteht und orientiert sich am Leser/Hörer, aber für den Leser/Hörer ist diese Literatur gleichzeitig mentalitätenbildend.

Der russische Sprachphilosoph M.M.Bachtin (ein absoluter Modename seit den 1980er Jahren) hat den gesamten Literaturkosmos als dialogisch interpretiert. „Jede Stimme ist teils offen, teils verdeckt durch vorherige und andere Stimmen beeinflusst; sie ist auf ein Gegenüber gerichtet, auch wenn dies erst ein zukünftiges, noch unbekanntes ist. [...] Das Selbst formt sich und wird geformt in der Selbstreflexivität und in der Reflexion auf andere, in der dialogischen Existenz“ (S.41). Übertragen auf Volksüberlieferung können wir diese hochtrabend klingenden Maßstäbe relativieren, und wir kommen in der Regel schnell an den Punkt, wo wir statt Mentalitäten (im Sinne der französischen Annales-Schule und ihrer Nachfolger) banal von Vorurteilen, statt von Denkmustern dann von offensichtlicher Engstirnigkeit sprechen müssen. Trotzdem scheint mir die Idee, dass auch Volksliteratur im Dialog entsteht und tradiert wird, nützlich und richtig.

Es könnte sich aber herausstellen, dass wir vorschnell nur deshalb von **Dialog** reden, weil wir nicht abschätzen können, wer eigentlich wen beeinflusst. Etwa im Bereich der Liedflugschrift gibt es keine generellen Regeln, ob sie populäre Liedüberlieferung abdrucken oder ob sie diese mit dem Abdruck erst selbst schaffen, also unmittelbare Vorlage mündlicher Überlieferung sind. Wir haben für beides Beispiele: Liedflugschriften, die populäre Liedüberlieferung aufgreifen, weil mit ihnen die Blätter verkaufbar sind. Und wir haben, drittens, umfangreiche Überlieferung auf Liedflugschriften, denen überhaupt keine Belege in mündlicher Überlieferung entsprechen. - Auch die kreative Umformung literarischen Texte der Hochliteratur auf ihrem Weg zum Volkslied, das 'Umsingen' von Texten (und Melodien) lässt sich in diesem Sinn als Dialog verstehen.

Alltag und Arbeit, begrenzte Bildungsmöglichkeit und Erfahrung, diskussionslose Partnerbeziehung, Beharren auf Tradition, soziale Kontrolle, verletzbare Nähe in der lokalen Gemeinschaft und kalte Ferne in den Möglichkeiten emotionaler Verarbeitung... all dieser 'rücksichtslosen und gleichgültigen Wirklichkeit', diesem 'Absolutismus der Wirklichkeit' (H.Blumenberg) versucht man durch 'sinnstiftende Mythen' zu begegnen. 'Mythos' ist hier vor allem Erzählen, nämlich literarische Verarbeitung und Bearbeitung von Weltsicht. Die Literatur bietet Orientierungsmuster. Man baut sich eine 'glänzende Höhle' und sperrt sich selbst in diese Höhle von Urteilen und Vorurteilen ein. Man sehnt sich nach dem Höhlenausgang, ist aber zu schwach, ihn zu erreichen (Blumenberg, 1989).

An kaum einer anderen Stelle in der Volksüberlieferung ist diese tragische Verstricktheit in Nicht-Besser-Wissen bis Nicht-Wissen-Wollen so eindeutig wie in den zahlreichen Beispielen, in denen Liebeslied (überraschend und illusionslos) in liebloses Lied umschlägt. Der faktische Zusammenhang ist noch ungelöst, aber populär überliefertes und tatsächlich so gesungenes, erschreckend liebloses Lied taucht nur in einer bürgerlich gereinigten und um entscheidende Strophen gekürzten Form in gedruckten Gebrauchsliederbüchern auf und wird zum gängigen Liebeslied umgeschrieben. Scheinbar harmlose Lieder wie „Wenn alle Brunnlein fließen...“ enthalten in ihren tradierten Fassungen entsetzlich mann-chauvinistische Strophen (Holzapfel, 1997).

Mythos bzw. Mythe sei hier verstanden im Sinn der französischen Anthropologie. Claude Lévy-Strauss (Das wilde Denken, 1962) spricht vom Bastler (bricoleur; Bricolage), der im Gegensatz zum Spezialisten oder Ingenieur mit oft primitiven Mitteln Dinge verbindet und vermischt, die nur bedingt zusammenpassen: Teile älterer Geschichten als 'Abfälle', Bruchstücke fremder Erfahrungen, umfunktionierte ältere Texte usw. Manches geschieht un- und unterbewusst, manches zufällig, zumeist unkritisch und kaum reflektiert. Was quasi historische Überlieferung ist oder einfach Vorurteil sein könnte, wird nicht unterschieden. Rechenschaft über Quellen gibt es nicht. Zeitvorstellungen sind weitgehend aufgehoben; Überlieferung erscheint als zeitlose Kontinuität von Wahrheiten: So war es 'schon immer', so wird es 'immer' sein. Die Rahmenbedingungen für Volksliteratur signalisieren absolute Stabilität. Die Mode-Literatur lebt vom Wandel. - Wie weit ist Volksüberlieferung ebenfalls Modeströmungen unterworfen?

Literaturanalyse auch der Volksüberlieferung wird anhand der Bedingungen für Hochliteratur entwickelt. Dass das ein grundsätzliches Missverständnis ist und mitunter fatale Folgen haben kann, habe ich darzustellen versucht (Holzapfel, 2002). Trotzdem bleibt der Ausgangspunkt der Textanalyse auch der Volksliteratur die klassische → Begrifflichkeit der Philologie. Aber es bestehen fundamentale Leitsätze der klassischen Literaturwissenschaft, die auf Volksüberlieferung nicht anwendbar sind bzw. sich in ihr Gegenteil verkehren: Zuverlässigkeit eines Textes (die literarische Textkritik auf der Suche nach dem authentischen Text; S.626), historisch-kritische Fixierbarkeit eines bestimmten Wortlauts und eines fundierten Sinnzusammenhangs, Datierung und Rückführung eines Textes auf einen Autor, demgemäß

wenigstens aus dessen Perspektive eine eindeutige Aussagerichtung, Eindeutigkeit in der Wortwahl bzw. historische Fixierbarkeit der sprachlichen Aussage usw. Literaturwissenschaftliche Überlieferungsgeschichte reicht von den Vorarbeiten bis zum Druck des Werks (S.648), jene der Folkloristik fängt dann erst an. Die erstere gehört zur Phase der Produktion, letztere zur Phase der Rezeption. Sozusagen alles, was angehende Philologen lernen, gilt für Volksüberlieferung nicht.

Vergleichbar und vereinbar sind Gestaltungs- und Formprinzipien und die mehrfache Schichtung eines Textes in **Oberflächen- und Tiefenstruktur** (S.636). Aber bereits die Interpretation eines bestimmten Wortlauts muss die Möglichkeit einschließen, dass in der Volksüberlieferung Wörter auftauchen, die der Nonsens-Seite angehören bzw. der unlogischen Sinnggebung, wenn etwa Wortformen auf Missverstehen, Fehlhören, Gedächtnisfehler, sekundäre Umdeutung usw. des Informanten oder gar auf Dokumentationsfehler des Aufzeichners beruhen. Zu dem Lied „Kein schöneres Leben gibt's auf der Welt, als hüten und weiden die Schäflein im Feld!...“ notiert ein an sich zuverlässiger Aufzeichner z.B. in Württemberg 1960 „...als Hirten und Weiden die Schäflein...“. Solches Fehlhören ist leicht nachkontrollierbar, anderes weniger. Werkzentriertes, textnahes Lesen stößt bei der Volksüberlieferung an Grenzen. Hier müssen andere Methoden greifen. Die 'ursprüngliche Werkbedeutung' ist eine 'ethische Maxime' der literaturwissenschaftlichen Interpretation (S.250); für Zeugnisse aus mündlicher Überlieferung ist das eine falsche Fragestellung.

Auch die differenzierten Kunstformen, die wir aus der Metrik, in Sprachbildern, Kompositionsstrukturen usw. kennen, sind in der Regel der Volksüberlieferung fremd. Aber die Volksdichtung enthält selbstverständlich Strukturen, die es zu erkennen gilt. „Struktur ist die Menge der Relationen zwischen den Elementen eines Systems“ (S.609). Strukturelle Analyse ist also das Erkennen eines Wechselspiels von Zeichen, die in einem kulturellen Kontext stehen (S.611). Gerade das trifft auf tradierte, mündliche Überlieferung in besonderer Weise zu. Wir suchen zwar nach „gemeinsamen Regeln“, doch nicht unbedingt nach „archetypischen Kräften“ (S.612). - Das soll ebenfalls nicht derart missverstanden werden, dass die Volksüberlieferung an sich 'kunstlos' ist. Zum Beispiel die Volksballade kennt mit ihrer epischen Formelhaftigkeit recht differenzierte Sprach- und Assoziationsstrukturen. Aber die poetischen Mittel der Volksdichtung müssen interpretierend aus diesem Material selbst heraus gehört und gelesen werden; sie können nicht aufgrund unserer Kenntnis der Kunstichtung und Hochliteratur vorausgesetzt werden.

Was in (einer Richtung) der gängigen jüngeren Praxis der philologischen Methode werkimmanenter Interpretation und textnaher Analyse geboten ist, nämlich den **Kontext** auszuschließen, also ein Werk allein vom gegebenen Text her zu verstehen, verbietet sich in der Volksüberlieferung. Für ihre Analyse ist das Wissen über die Einbettung in kulturelle Gegebenheiten, Milieu, Zeitumstände, Überlieferungsformen und -bedingungen eine Vorbedingung. Ja der Weg der folkloristischen Analyse ist vielfach ein Weg vom Text zum Kontext, ein Weg, bei dem das Wissen um die Tradierungsbedingungen und die Traditionsnormen geradezu als Voraussetzung für ein Verständnis der Texte dient. Und zwar nicht nur für den Aufzeichner und Wissenschaftler, sondern im hohen Maß auch für den Informanten, der allerdings in seiner (jetzt zumeist verschwundenen) Welt und Normensystem lebt, während wir die Daten mühsam nachträglich erarbeiten müssen. - Eine auf Pragmatik beruhende Handlungstheorie schließt den kulturellen Kontext mit ein, auch in der Sprachbetrachtung (S.527); in der entsprechenden Literatur-Analyse geht es um mögliche Wirklichkeitsbezüge von Texten. In der Volksliteratur sind beide Aspekte untrennbar; in der Literaturwissenschaft ist das „eine äußerst komplexe Perspektive, die noch keineswegs vollständig entwickelt und genutzt worden ist“ (S.528).

Vergleichbar der werkimmanenten Interpretation in der Philologie geht es auch in der klassischen Musikwissenschaft um die Erkenntnis einmalig so gewollter Werkstruktur. Das gehört zu den Grundlagen des Studiums: „Der Triumph der Analyse besteht in dem Nachweis, dass ein Werk, mindestens ein geglücktes, nicht anders sein kann, als es ist“ (Carl Dahlhaus, 1970er Jahre, zitiert nach: H.Eisenlohr, Einblick in das Studium der Musikwissenschaft, München 2000, S.31). Variabilität wird hier ausgeschlossen, es wird an der „Ideologie des geschlossenen Werkes“ festgehalten (ebenda, S.34). Demgegenüber erleben der Musikethnologe und der Volksliedforscher oft eine Variantenbreite, die derart ist, dass die einzelnen Aufzeichnungen an den Außenrändern des (von der Wissenschaft konstruierten) Liedtyps kaum noch gemeinsame Merkmale aufweisen.

Um die signifikanten Gegensätze zwischen Hochliteratur und Volksüberlieferung auf den Punkt zu bringen (was dann natürlich sehr vereinfacht erscheinen muss), kann man die erstere ihrer Entstehung nach der Epoche der Renaissance zuordnen, also der Zeit in Deutschland um 1450 bis nach 1500, einer Epoche, aus der unsere moderne Gesellschaft im Wesentlichen entspringt. Es ist die Zeit der Wiederherstellung des antiken Erbes, der Anerkennung der Individualität des Menschen, der Entdeckung der Neuen Welt, des

Buchdrucks und der Reformation. Populäre Kultur aus unserem Kulturkreis gründet sich dagegen vor allem auf die Zeit des Barock, der langsamen Erholung und des wirtschaftlichen Aufstiegs nach dem verheerenden Dreißigjährigen Krieg. Nicht zufällig sprechen wir bei vielen künstlerischen Gegenständen vom „Volksbarock“.

Exkurs: Wenn man sich bildlich vor Augen führen will, wie die 'Überlagerung von **Tradition**' um 1650 ausgesehen hat, dann ist das Kloster Altenburg in Niederösterreich ein eindrucksvolles Beispiel. Das Stift wurde 1144 gegründet. Nach unruhigen Zeiten und mehrfachen Zerstörungen und Wiederaufbauten - alte Beschreibungen der Klosteranlage fehlen bzw. sind verloren gegangen: 1552 war es ein 'wüster Steinhauften' - wurde im späten 16.Jh. restauriert und befestigt. Den Bauernbelagerungen hielt das stand, aber 1645 zerstörten und plünderten die Schweden gründlich, was ihnen im Waldviertel in die Hände fiel, u.a. die benachbarten Städte Eggenburg und Horn. Abt Benedikt aus Melk entschloss sich 1648 die alten Klostergebäude aufzugeben. Er ließ „allen Schutt in die Höfe und Räume“ werfen, „ließ gewaltige Massen von Steinen und Erde zuführen, bis die alte Baustelle ungefähr die gleiche Höhe erreichte“, wie die danebenliegenden Wirtschaftsgebäude. Der Nachfolger 1658 setzte das Werk fort; neue Gebäude im Stil des Barock entstanden, die im 18.Jh. dann im Kirchenbau vollendet wurden. Paul Troger schuf hier eine prächtige Kuppel und Altarbilder; eine prunkvolle Bibliothek und die Krypta entstanden. „Was alt war, musste fallen, was nicht in die neuen Pläne passte, wurde unbarmherzig niedergedrückt oder so umgebaut, dass der ursprüngliche Zustand kaum noch erkennbar ist. Dass dabei viel Gotisches zerstört worden ist, bedauern wir heute...“ (Klosterführer 1984).



1983 begann die archäologische Ausgrabung des Kreuzgangs und der gotischen Klostergebäude, die (2002) noch nicht abgeschlossen ist. Sichtbar ist heute wieder der unzerstörte (!) gotische Kreuzgang von 1304 bis über die Fensterbögen: „alle Gewölbe [waren] eingeschlagen und der gesamte Hof mit Schuttmaterial aufgefüllt“ (Faltblatt 2002). Für uns ist das sichtbar und liegt im heutigen Kellerniveau; man kann es aufspüren. Im 17.Jh. wurde es radikal zugedeckt und war (wohl auch als unmoderner, fremder Stil)

verschüttet. Wir können uns heute schwer vorstellen, dass mit der Vorgängertradition (wenigstens im Detail des Kreuzgangs ohne Not) so radikal gebrochen wurde.

Wertmaßstäbe wechseln; das 'Wissen' um den Kreuzgang wurde verschüttet und verdrängt. Sichtbar blieb ein Erdhügel in einem Innenhof, aber die Tradition legte keinen Wert auf Konservierung oder gar auf liebevolle Pflege des Bestehenden. Wir dagegen mit unserem historischen Wissen sehen das völlig anders. Mit unserer Einstellung neigen wir dazu, das Vorhandene solcher Traditionen älter einzuschätzen als es ist. Erst für uns begegnen sich dort sichtbar Gotik und Barock. Die Barockbauten hat man später kaum verändert. Das Lebensgefühl, das diese Epoche prägte, konnte bis in die jüngste Vergangenheit weiterbestehen, während der Bruch zur vorherigen Gotik radikal war. Die Baukunst der Renaissance fiel in den unruhigen Kriegsjahren teilweise aus, aber das benachbarte Schloss Greifenstein ist ein Bau dieser Zeit. Vielfach fehlte auch das Geld, um barocke Bauten so umfassend zu verändern, dass wir von einem Bruch, einer Epochenschwelle, sprechen müssen. Tradition, die im Gegensatz zu jeweiliger Moderne steht, ist wesentlich auch durch Verarmung bedingt.

Der beeindruckende Befund im Stift Altenburg liefert für mich das Bild für ein literaturwissenschaftliches Modell (S.448): 'Barockes' macht sich breit, fußt aber in der Tiefe auf Mittelalterlichem. Bewusst ist das den weitgehend ungebildeten Zeitgenossen nicht, so wenig wie sie die Herkunft der Tradition hinterfragen, die ihr Weltbild bestimmt. Der Gelehrte und der hochkultivierte Dichter hat immer die Möglichkeit, in einer 'Bibliothek' oder in einem 'Archiv' nach Vorgängerliteratur zu fahnden und sich daran zu orientieren. Die Volksüberlieferung ist (bis 1800) keine Lesekultur. - Aber wir dürfen nicht bei dieser groben Anschauung stehen bleiben, und das Bild vom Barock nun seinerseits zementieren. Die Volksdichtung wandelt sich ebenfalls unter dem Einfluss der folgenden Epochen.

Die Volksüberlieferung, wie wir sie vor allem im populären Lied kennen, würde ich sogar der Epoche des Biedermeier zuordnen, also der Zeit politischer Stagnation und Restauration um 1820/30 bis um 1850, mit dem deutschen Kaiserreich ideologisch auch bis nach 1900. Es ist die Zeit, in der noch der Ständestaat, der Nachfahre der mittelalterlichen Klassengesellschaft dominiert, in der der Einzelne weitgehend rechtlos ist, anspruchslos sein muss, eingebunden ist in die lokale Gemeinschaft des Dorfes und im 'Volk', fest im Glauben und in der Tradition. Das kann natürlich nur ein Denkmodell sein, aber es stellt die sonst propagierte Folge von angeblich 'uralter' Volksüberlieferung und 'moderner' Literatur bewusst auf den Kopf. Selbst bei der Analyse der Volksmärchen - besonders das Märchen gilt ja als archaisch - wird man berücksichtigen müssen, wie sehr die Überlieferung, die wir tatsächlich kennen, von dem Märchenstil geprägt ist, den die Brüder Grimm mit ihren „Kinder- und Hausmärchen“ 1812/15 und den späteren, umgearbeiteten Auflagen entwickelt, ja 'erfunden' haben. Stil und Inhalt, Motive und ihre Darstellung lassen sich hier kaum schlüssig trennen. Es ist pädagogisch eher richtungsweisend bei der Volksüberlieferung von folgender Prämisse auszugehen: Nichts ist so alt, wie es scheint.

Variabilität, Variantenbildung und die Interpretationsbedingungen von Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung

Im Zentrum des Problems von Texten aus der Volksüberlieferung steht ihre **Variabilität**, ihre Veränderlichkeit, ihre Tendenz zum steten Wandel (in der Spannung zur Tradition). Es lohnt sich, die klassischen Untersuchungen von Hermann Strobach neu nachzulesen, auch in der Kurzfassung eines Vortrags von 1965 (Jahrbuch für Volksliedforschung 11, 1966, S.1-9). John Meier (1906) ging von Missverständnissen und Hörfehlern einerseits, für die es viele klassische Beispiele nach dem System 'Diana...' wird zu 'Die Anna...' gibt, von Kontaminationen (Textvermischungen) in assoziativen Formen andererseits aus. Instruktive Beispiele gibt es viele, vom kreativen Fehlhören in Einzelfällen wie z.B. „Im Lager bei Dünkirchen...“ über „Im Lager bei Fünfkirchen...“ zu „Im Lager hinter den fünf Kirchen...“ und „Ihr Auen, Bäch und Büsche...“ zu „Ihr rauhen Berg und Büsche...“ (hier ausnahmsweise eine Liedflugschrift, die nachweislich mündliche Überlieferung aufgreift) bis zu überregional verbreiteten Variantengruppen wie z.B. aus „Im Ural, da bin ich geboren, bin eines Kosaken Sohn...“ zu „Im Urwald, da bin ich geboren, bin eines Kosaken Sohn...“ (siehe jeweils *Lieddateien*).

Ein ähnliches Beispiel, „Ich bin und lebe sans façon, ein wenig negligent...“, ist ein Lied, das mit modischen Fremdwörtern spielt. Es erfährt in mündlicher Überlieferung charakteristische Veränderungen bereits dieses Liedanfanges: „Ich bin und bleybe sangVerSon ein wenig onne sang...“ (1754)), „Ich bin der lustige Sanfasohn, bin wenig nur larschan [l'argent]...“ (1824), „Ich bin der lustige Sondags sohn, ein wenig nur lasso...“ und „Ich bin der lustige Sängersohn...“ (1860/70). – Umgekehrt bringt Karl Magnus Klier ein hübsches Beispiel, dass ein Kirchensänger aus einem hochdeutschen Text mit dem etwas ungewöhnlichen „Es werfen die Berge ab der Mäntel Hermelin...“ [poetisch für den Winterschnee] in einem ihm geläufigen

Kirchenlatein macht: „Es werfen die Berge ab Memento Harmonie...“ (Das deutsche Volkslied 32, 1930, S.9). Auch hier findet eine ‚Sinnstiftung‘ statt, die Ungewohntes durch (scheinbar) Bekanntes ersetzt. Das mag aus einem Hörfehler resultieren.

Strobach greift ebenfalls die Hörfehler auf, untersucht aber eher systematisch (im Ansatz sogar statistisch) die Variabilität von Wörtern unterschiedlicher semantischer Qualität. Er stellt ein ‚Sinngerüst‘ der Strophe fest, welches die Variabilität in Grenzen hält. Eine knappe Formelhaftigkeit engt die Variabilität ein, und Strobach sieht hier Gesetzmäßigkeiten gedächtnismäßig-mündlicher Tradierung. Solche gilt es zu erarbeiten, und ich denke, man muss das Phänomen → Variabilität noch in einem größeren und erweiterten Rahmen sehen.

Was man in der Feldforschung sammelt, sind **Varianten**. Sie ordnen sich einem Typ unter, der jedoch ein wissenschaftliches Konstrukt ist. Der → Typ ist der normierte Querschnitt aller (nach welchen Grundsätzen auch immer festzustellenden) relevanten Varianten bzw. Aufzeichnungen eines Liedtextes. Der Typ ist nicht die ‚Mitte‘ einer Variantenmasse, sondern ihr diffuser Innenraum; die Grenzen sind fließend. Die Definition, die ‚Abgrenzung‘ eines Typs stößt auch viele Probleme. Ein Zentrum des Feldes, welches den Typ konstituiert, ist der historisch gegebene Ausgangspunkt der Variantenbildung. In der Liedüberlieferung ist das ein literarischer Text, eine (manchmal mit Autor, Quelle und Komposition) fixierbare Dichtung. Damit ist ein großer Bereich wie der des → Kunstliedes im Volksmund (KiV) abgedeckt. In der Mehrzahl der Fälle ist die Herkunft jedoch unbekannt und (für die Volksüberlieferung) unwichtig. Es ist falsch, bei einem solchen Material mit dem Begriff ‚Original‘ zu argumentieren.

Entsprechend sollte man an sich nicht von Variante sprechen, sondern von → Aufzeichnung; wir belassen aber den klassischen Begriff, behalten aber seine Unschärfe im Auge. Aufzeichnung besagt auch, dass durch die erneute Vermittlung vom Informanten (VorsängerIn bzw. AufzeichnerIn) zum Aufzeichner zusätzliche ‚Fehler-‘ und Variationsmöglichkeiten bedacht werden müssen: Missverstehen des Aufzeichners, falsche ‚Korrektur‘ des Aufzeichners, falsche Übertragung nach einem Tonband (klassisches Beispiel im DVA vom Band nach der Volksballade vom Eifersüchtigen Knaben: „da sieht man, was fa-alsche Liebe tut“, in der Übertragung „...phallische Liebe tut“), hyperkorrekte ‚Korrektur‘ für eine Edition (wie ich sie z.B. in der ‚Dialekt-Verbesserung‘ bzw. -verfälschung nach Aufzeichnungen durch A. → Brosch im Abdruck bei E.Jungbauer feststellen konnte; vgl. → „Scheint nit de Mond so schön...“).

Das Verhältnis von (grundsätzlich erschließbarer) dichterischer Vorlage und Variantenumfang könnte man vielleicht eher mit Hilfe der Chaostheorie verstehen als mit den gängigen philologischen Methoden von ‚Urtext‘ und ‚Variante‘, wie sie im 19.Jh. an der homerischen Dichtung und am Nibelungenlied entwickelt wurden. Einige Richtungen der modernen Philologie gründen sich einerseits auf den Strukturalismus (F.de Saussure, um 1906/11), andererseits auf den Dekonstruktivismus (Derrida, 1967). Aus der ersten Richtung übernehmen wir das Begriffspaar ‚das Signifikat‘ (das Bezeichnete, Zeichenbedeutung, Inhalt, ‚Idee‘, Vorstellung, ‚Ferne‘) und ‚den Signifikanten‘ (S.584; das Bezeichnende, Ausdruck, Lautbild, ‚Nähe‘ vgl. → Nähe und Ferne). Das **Signifikat** ist die ausschließlich gedachte Vorstellung von etwas, was sich dann in einem Teilbereich als Zeichen, als Sprache, Gestik, Bild, Symbol usw. verfestigt. Durch die oszillierende Beziehung zum Signifikat ist auch der **Signifikant** instabil und Veränderungen unterworfen. Mit diesen Begriffen versuchen wir das Hin- und Herpendeln zwischen zwei Ebenen zu erläutern, von der die eine, das Signifikat, nur gedacht, eben nicht konkretisiert ist, die andere, der Signifikant, zwar etwa als konkrete Wortform vorliegt, inhaltlich aber nur zum Teil ‚durchdacht‘ ist. - Wie weit die Variantenbildung bewusst oder un- bzw. unterbewusst verläuft, ist kein entscheidendes Kriterium (bei der Parodie bewusst). Nach Freud hat die ästhetische Kreativität dort ihren Ursprung; die neuere Psychoanalyse (Erich Fromm) spricht vom Unbewussten. Vielleicht ist es für unseren Bereich korrekter, vom Unbewussten zu sprechen; das entspricht eher dem Phänomen der Assoziation.

Die Verständigung zwischen Menschen auf der Ebene der Signifikanten ist möglich, weil Konventionen und Absprachen, faktische Angleichungen und Überlieferung über den Bedeutungsinhalt bestimmter Wörter und Zeichen die Praktizierbarkeit der Sprache regeln. Dass diese Regeln ebenfalls im Fluss und dem Wandel, der Sprachmode unterworfen sind, macht eine Interpretation zusätzlich schwer. Ja vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass es eine endgültige Interpretation nicht geben kann, höchstens eine Verständnis schaffende Annäherung. Aufgabe der Interpretation ist die Dekodierung der Zeichen im Sinne der jüngeren Entwicklung des Strukturalismus (R.Barthes, 1970). Die Codes umfassen einen Vorrat an Ausdruckselementen, die zu entschlüsseln sind. Deren Bedeutung bleibt jedoch instabil, weil sie in einen diskursiven Kontext einzuordnen sind, d.h. der Grad der möglichen Entschlüsselung ist davon abhängig, wie weit sich die Überlieferungsgemeinschaft als Einzelpersonen untereinander und als abgrenzbare Institution gegenüber dem Aufzeichner über die Bedeutung der Codes intuitiv oder bewusst einig sind.

Hier kommt eine zweite Richtung der Dekonstruktion ins Spiel. Wir konstruieren und dekonstruieren im gleichen Zug; wir bauen Maßstäbe auf und hinterfragen sie sogleich kritisch. Das ist an sich die Methode jeder kritischen Philologie, aber der Dekonstruktivismus geht nicht nur von einer prozesshaften Mehrdeutigkeit aller Zeichen aus, sondern erhebt diese zur Methode: „Die Suche nach einem transzendentalen Signifikat wirkt nur noch als ein niemals erfüllbares Begehren fort, das durch die ‘Unruhe der Sprache’, das über alle fixierenden Text- und Bedeutungsgrenzen hinaussschießende Spiel der Signifikanten, immer wieder aufgeschoben und weitergetrieben wird“ (S.102).

Wenn ich einige **Beispiele** herausgreife, dann sollte damit deutlich werden, warum gegenüber dem herkömmlichen Modell von entweder Missverstehen und Hörfehler bzw. assoziativer Kontamination als Ursache von Variabilität ein Modell vorzuziehen ist, das mit zwei Ebenen argumentiert. Von der unfixierten Ebene des Signifikats wird der Wortlaut auf die konkrete Ebene der Signifikanten ‘heruntergeladen’ und dabei bestehen unterschiedliche ‘Wahlmöglichkeiten’, die jeweils vermischt sind und von Elementen des Vergessens, Missverstehens, Fehlhörens, der assoziativen Umformung, der bewussten Umbildung, der Parodie, der Aktualisierung usw. beeinflusst sind. In einer einzigen Wortbildung können dabei mehrere Aspekte zusammen zum Tragen kommen. Man kann die eigentliche Ursache für eine Variantenbildung in eine bestimmte Richtung wohl kaum immer exakt beschreiben; manchmal erscheint einem die neue Formulierung auch wie der ‘verzweifelte Versuch, dem Unsinn einen Sinn zu geben’.

Die folgenden Beispiele entstammen der umfangreichen Dokumentation der *Lieddateien*; dort sind auch die Quellen genauer angegeben. **Auf der Eisenbahn bin ich gefahren am 14.Mai, schöne Mädchen hab ich geliebet...** Auf Urlaub bin ich gegangen.../ Auf der Südbahn.../ Auf der Wildbahn [!]/ Auf dem Wildfang [!]/ Auf der Willfahrt [!]/ Auf dem Weltbau [!]/ Auf die Werbung [!]/ Auf die Reise.../ Auf dem Meer.../ An dem Ölbach.../ Auf dem Rhein.../ Auf der Elbe bin ich gefahren... - Mögliche Assoziationen gehen offenbar von ‘Eisenbahn’ zu ‘Urlaub’ oder zur ‘Südbahn’, von ‘Urlaub’ zu ‘Reise’, dann zu ‘Meer’ oder ‘-bach’ und zu ‘Rhein’ bzw. ‘Elbe’.

Bin gar e lustger Bu, bin ja e Kohlbauernbu... Ei, was bin ich für ä lustiger Bub, ich kann ja so zwitzerlich tanze.../ Bin i net a Pürschle auf der Welt.../ Bin ich nicht ein lust’ger Kohlenbrenner.../ Bin i nid a lustige Cholebrönnerbueb.../ Ei, wie bin i e lustiger Bue.../ Ich bin die kleine Nienburgerin.../ Bin eck nich de lustige Calenberger Buer.../ Ich bin die kleine Limburgerin.../ Ych bynn eyn freyer Pawersknecht.../ Schaut’s, ihr liebe Leutel, betracht’ t mich fein recht.../ Einstmal hatt’ i a Schuhle a.../ Howi nit a schües Hütla auf.../ Hans hat a schöns Hütle auf.../ Hans hett gar schöni Hösali a.../ Han i nid scheni Schuachlan an.../ Cha gar ordeli tanze... - Deutlich ist, dass die Belege ‘Ych bynn eyn freyer Pawersknecht...’ und z.B. ‘Ich bin die kleine Nienburgerin...’ völlig verschiedenen Epochen und Jahrhunderten angehören. Das schränkt die Vergleichbarkeit der Varianten ein. Auch unter welchen Bedingungen hier die ‘Wahlmöglichkeiten’ zwischen Hochsprache und Alltagssprache bzw. → Mundart wechseln, ist (für mich noch) eine offene Frage. Es zeichnen sich verschiedene Variantengruppen ab: ‘Ich bin ein N.N.Bub...’, ‘N.N. hat ein schönes Hütle auf/ Hosen/ Schuhe an...’, ‘Ich kann tanzen...’, möglicherweise auch der Wechsel von männlicher (Bub) und weiblicher (Nienburgerin) Hauptfigur. Ob das tatsächlich so ist, lässt sich nur durch die aufwendige Analyse der gesamten Textüberlieferung feststellen.

Drunten im Unterland, da ist’s halt fein. Schlehen im Oberland, Trauben im Unterland... Drunten im Neckartal.../ Draußen im Schwabenland wächst an schöns Holz.../ Drüben im Odenwald.../ ‘s Lindenwirts Rösle.../ Geh’ ich’s zu der Stub’n hinein.../ Do droben im Schwabenland.../ Ich ging mal über Berg und Tal.../ Da droben auf jenem Berge.../ Heut auf die Nacht schütt’l ich meine Birn.../ Jägerin, steig’ auf meinen Baum, schüttel’ deine Pflaum’.../ Drunten im Holsteinerwäld/ Hulsteiner Wald.../ Drobn auf der Kirchsteigerålm.../ Im Schwåbenländ draußn, dâ wächst a schians Holz.../ [parodiert:] Drunten im Unterhemd, da ist’s halt fein. Kalt ist’s im Oberhemd, warm ist’s im Unterhemd... - Wie im vorstehenden Beispiel (Nienburg, Calenberg, Limburg) sind lokale Zuschreibungen offenbar stark variable Textelemente. Die Tendenz geht sowohl zur Lokalisierung in der eigenen Umwelt (Neckar, Odenwald, Holsteinerwald, Kirchsteigeralm) als auch zur Verallgemeinerung (Schwabenland, auf jenem Berg).

Ein Mädchen holder Mienen, schön Hannchen, saß im Grünen... Es saß ein adliges Mädchen an seinem Spinnerrädchen.../ Es war einmal ein Mädchen, das spinnt an seinem Rädchen.../ Im Schatten grüner Bäume schlaf ich so sanft.../ Im grünen Wald am Rheine, da sitzt ein Mädchen alleine.../ Es sitzt ein armes Mädchen.../ Es saß einmal im Grünen.../ Klein Hannchen in der Mühle.../ Klein Elschen in der Mühle saß eines Abends kühle... - Die Variabilität tendiert sowohl zur Verallgemeinerung (Es war einmal ein Mädchen...) als auch zur näheren Charakterisierung (ein adliges Mädchen, ein armes Mädchen, Klein Hannchen, Elschen).

Hier betrachten wir nur die Variabilität des Liedanfangs; wenn man weitere Strophen aufgreift, wird die Variantenbreite erheblich unübersichtlicher. Bereits aus diesen Beispielen müsste aber klar werden, dass sich kein vereinfachtes Modell für die Ursachen möglicher Variantenbildung entwerfen lässt. Auch muss völlig offen bleiben, wie weit die SängerInnen und InformantInnen das Nebeneinander verschiedener Liedanfänge als noch zu einem 'Typ' gehörig betrachten. Oder ob es hier reine Konstrukte der Wissenschaft sind, die zwar 'genetisch irgendwie' miteinander verknüpfte Texte verbindet, aber die Eigenständigkeit von 'Variantengruppen' vernachlässigt. Sind also z.B. 'Einstmal hatt' i a Schuhle a...' und 'Ich bin die kleine Nienburgerin...', falls der Informant mit beiden Texten konfrontiert wird, 'verschiedene' Lieder oder ist für die Sängergemeinschaft ein Zusammenhang erkennbar?

Wir kennen das Beispiel russlanddeutscher Siedler beim Kirchenlied, dass - aus verschiedenen Regionen und Traditionen kommend - erst ein gemeinsam gültiger Text gefunden werden musste, und wir kennen, ebenfalls aus dem Bereich des Kirchenliedes, das sprichwörtliche amerikanische 'singing out of the same hymnal' (aus dem gleichen Gesangbuch singen; vgl. Holzappel 1998 und → Kirchenlied). Hier wird die vorhandene Variantenvielfalt bewusst eingeschränkt und aufgehoben. - Dass in der allgemeinen Liedüberlieferung in vielen Fällen Variantengruppen zusammenkommen, die ähnliche Formulierungen auch zu weit auseinanderliegenden Zeiten und in verschiedenen Regionen (Liedlandschaften) zum Ergebnis haben, zeigt dass Assoziationen vielfach in ähnlichen Bahnen verlaufen, also offenbar überindividuell sind. - Ein weiteres gutes Beispiel für Variabilität ist das Lied „**Nun fall du Reif, du kalter Schnee...**“ (siehe *Lieddatei*), wo ein individueller Liedtext des 16.Jh. im Laufe der mündlichen Überlieferung völlig durch ein Netzwerk von gängigen Liebeslied-Stereotypen ersetzt worden ist.

Es scheint mir richtig, die oben verwendeten Begriffe 'Unruhe der Sprache' und 'Spiel der Signifikanten' zu gebrauchen. 'Spiel' bedingt auch, dass hinsichtlich des Liedtyps kein 'Zentrum' ausgemacht werden kann. Die Varianten oszillieren um den gedachten Raum der Mitte eines Typs, aus der eine Variante als Normanfang für den Liedtyp gewählt wird. Das ist die formale Seite. Die inhaltliche Begrenzung eines Liedtyps fällt keineswegs leichter. Das kann bei der Volksballade ein narrativer Kern sein, beim Liebeslied ist es vielleicht nur eine Aussage zur Mentalität, die wir aus Hinweisen zwischen den Zeilen erschließen müssen.

Aus dem Lexikonartikel über „Dekonstruktivismus“ (von Hubert Zapf) können wir einen Satz zitieren und versuchsweise damit jeweils in eckigen Klammern die für die Volksliedforschung wichtigen Begriffe kombinieren: „Es gibt keine Identität [Urtext], sondern nur Differenz [Variabilität], keine Kernpunkte des Denkens [abgrenzbarer Liedtyp], sondern nur ein Netzwerk aufeinander bezogener Zeichen [Aufzeichnungen, Varianten], eine unendliche Kette immer weiterverweisender Signifikanten [Versionen, Fassungen, Untertypen]“ (S.103).

Es geht hier nicht darum, Strukturalisten und Dekonstruktivisten von unserem Interpretationsansatz zu überzeugen. Das dürfte kaum gelingen, denn eine (fatale) Konsequenz des Dekonstruktivismus ist schließlich die 'Bedeutungsleere', die letztlich am Ende jedes Textes steht (de Man, 1979, am Beispiel von Rousseau, Nietzsche, Rilke und Proust), und zwar des literarischen und des analysierenden Textes. Damit wird jede Erklärungsmöglichkeit ad absurdum geführt. F.Nietzsche stellt fest: Es gibt keine Tatsachen, nur Interpretationen (S.477 f.); Objektivität ist ein 'edler Traum' (S.481). - Reine Gedankenspielererei kann wohl nicht unser Ziel sein, und die Plausibilität von Theorien muss sich schließlich in der Praxis erweisen. Wird mir geholfen, einen gegebenen Text zu verstehen (oder lässt mich der Interpret ironisch lächelnd hilflos zurück)? Der Artikelschreiber kommt denn auch zu dem nüchternen Ergebnis: '...dieser Ansatz hat sich erschöpft'. Aber er wirkt als Korrektiv für übereilte Wahrheitsansprüche.

Andererseits geht es mir auch nicht darum, für die Volksüberlieferung sozusagen eine kleine 'Nische' im Bereich der Philologie zu sichern. Dazu hat das Thema zu große Relevanz, auch wenn die moderne Philologie diesen Bereich kaum zur Kenntnis nimmt. Vielleicht wird die Literaturwissenschaft eines Tages einen vergleichbaren Weg gehen wie die Sprachwissenschaft, welche die Alltagssprache als ein zentrales Problem entdeckt hat und damit z.B. etymologische Spekulationen ablehnt. Beim Stichwort New Cultural History wird zu Recht auf „zuvor vernachlässigte mündliche Traditionen“ verwiesen (S.474; entsprechend der Verweis unter dem Stichwort Tradition, S.642). Es genügt nicht, dass ein Zweig des Strukturalismus seinen Ausgangspunkt in russischen Märchen nimmt. Die Literaturwissenschaft muss einsehen, dass ihr Feld erheblich weiter ist als der Kanon 'guter Dichtung, die man gelesen haben muss'. Das gängige Bild der Literaturwissenschaft von Volksliteratur - falls sie überhaupt eines hat: Im vorliegenden Lexikon ist das generell ein blinder Fleck - ist wohl eine der 'großen sinngebenden Erzählungen' (S.395), gegen die das postmoderne Denken mit Recht revolutioniert.

(Die Variabilität von Kirchenliedtexten - siehe auch Einschub oben - aus theologischen Gründen habe ich 1998 untersucht. Variantenbildung ist also nicht allein durch 'Mündlichkeit' bedingt.)

Assoziationskräfte und Dialogstrukturen

Als eine der kreativen Hauptursachen für die Variabilität sehe ich die **Assoziation**. → Assoziation wirkt auf einer weitgehend unbewussten Ebene, während die Literaturwissenschaft den bewussten Verweis auf gewollte Nebenbedeutungen als Konnotation bezeichnet (S.330 f.). (Für das vorliegende Lexikon ist es typisch, dass das Stichwort Assoziation fehlt; Bereiche der Volksliteratur werden generell ausgeklammert.) Assoziative Kräfte formen offenbar aus dem (unbewussten) Signifikat den jeweils konkreten Signifikanten. Ein Wort, dessen Begrifflichkeit unscharf ist (missverstanden, fehlgehört, vergessen, unwichtig oder unmodern, ungebräuchlich geworden), wird durch ein anderes Wort ersetzt, welches dem ersten in irgendeiner Form 'ähnlich' ist (klanglich, inhaltlich, etymologisch). Oder eine nicht konkretisierte 'Leerstelle' wird mit einem naheliegenden 'Sinn' gefüllt; eine 'unbestimmt' gewordene Textstelle (S.652) wird sekundär um- und neu bestimmt. Die Begleitvorstellungen, die die Brücke bilden, nennen wir Assoziationen. Die Konnotation beruht auf der bewussten Wortwahl des Dichters, der damit auf zusätzliche Neben- und Mitbedeutungen hinweisen will. Das ist ein Element der Hochliteratur; die Assoziation ist ein Element der Volksüberlieferung.

Ein weiteres **Beispiel** aus der *Lieddatei* „Ein preußischer Husar fiel in Franzosen Hände, als das Napoleon sah, frug er ihn ganz behende...“ um 1800 entstammt einem Lied „Von Wurms war ein Husar, der fiel in Preußen Hände...“ und bezieht sich auf den Feldherrn von Wurmser mit einem historischen Ereignis des Krieges 1792/1793. Das wird assoziativ umgesungen und neu aktualisiert mit „In Worms war ein Husar, der fiel in Napoleons Hände...“ – Auch die oben zitierten Liedanfänge können als **Assoziationsketten** gelesen werden. Ob sie es tatsächlich sind, lässt sich nicht aus einer relativ geringen Anzahl von Belegen schließen, weil diese Varianten untereinander nicht in einem räumlichen oder zeitlichen Zusammenhang stehen. Varianten sind Einzelfunde einer 'stillen Post', deren Kette unbekannt bzw. mit unseren Quellen nicht zu dokumentieren ist. Das gilt auch für die Beispiele, wo wir zu Liedtypen viele hunderte von Varianten vorliegen haben. 'Stille Post' setzt eine Überlieferungssituation voraus, welche Vielfachaufzeichnungen über einen gewissen Zeitraum und in der gleichen Informantengruppe ermöglicht. Dazu fehlen uns die Quellen.

Bei dem Lied „**Ich habe mir eines erwählet, ein Schätzchen und das mir gefällt...**“ (Erk-Böhme Nr.591; siehe *Lieddatei*), das wir aus vielen Varianten und in einer typischen Strophenfolge von 3 bis 5 Strophen wie folgt kennen: Leute sagen, andere lieb/ glaube nicht falschen Zungen/ drei Jahre um, komme wieder, schwarz-braunes Haar/ komme wieder, mein Herz von Freuden voll/ unten im Keller beim Fass... (oben im Zimmer ein Bett...), finden wir ausnahmsweise einen Hinweis, der unsere These stützt. Ludolf Parisius, der vor 1879 Volkslieder in Sachsen-Anhalt aufzeichnet, berichtet zu diesem Lied „Ich hab mir eins erwählet.../ Die Leute tun oftmals sagen.../ Glaube nicht den falschen Zungen/ Und wenn ich dann wiederum komm...“ also bei einer durchaus gängigen Fassung mit 4 Strophen und in typischer Strophenfolge: „meine Sängerin will zwischen V.1 und 2 noch einschieben 'Gestern Abend habn sie mir mein Schätzchen verführt, das hab ich an seiner Liebe gespürt... auch schönster Schatz, fahr immer dahin [eine Str.]'. Doch [sie] zweifelt, ob dieser Vers nicht - wie höchstwahrscheinlich - in ein ander Lied gehört“ (DVA= A 49 816). Hier scheint mir deutlich, dass der gängige Liebesliedtext, der den Abschied und die Wiederkehr des Burschen thematisiert, also keine eigentliche Handlung hat und ein Augenblicksbild schildert, zusätzlich und assoziativ mit einer Verführung des Mädchens dramatisiert und in epischer Weise bearbeitet wird. Eine solche 'Handlung' ist diesem (nicht-epischen Liebes-)Liedtyp fremd. Die 'unpassende' Variante der Sängerin wird sich aber vor allem wohl durch die nächste 'Korrektur' im Gruppengesang 'erledigen'. Spätestens dann lernt die Sängerin, dass sie sich 'falsch' erinnert.

Die Assoziation greift in das Gefüge der einzelnen Zeile, der Strophe und der Strophenfolge ein. Weitere Kräfte zur Variantenbildung sind die Veränderungen der Strophen-Reihenfolge, wobei zumeist eine bevorzugte Strophe an den Beginn rückt. Weiterhin wirkt auf der Ebene der Handlungsveränderung (die auch bereits die Veränderung der Strophenfolge betrifft) eine Umstrukturierung der Szenenfolge (in der Volksballade). Auch das kann assoziativ geschehen, indem Teile eines anderen Liedes aus dem Gedächtnis einfließen. Für Texte, die keine durchgehende Handlung besitzen, z.B. Liebeslieder, kann der Text variabel aus verschiedenen stereotypen Strophen (Liebeslied-Stereotypen) zusammengesetzt sein ('Stereotyp', hier: Sprachformel, ist in einem anderen bzw. weiteren Sinn verstanden als etwa 'ethnisches Vorurteil'; S.602). Dazu gehört auch das oben genannte Beispiel (vgl. Einzelstrophen-*Datei*) mit den Stichwörtern „Leute“, „falsche Zungen“, „wiederkommen“ usw.). Die Strophenfolge ist manchmal sehr

variabel, manchmal auch bei hohen Belegzahlen erstaunlich stabil. Was hier große Unterschiede bewirkt, ist (für mich noch) nicht ersichtlich.

Bei handlungstragenden Texten wie die Volksballade können Stereotypen innerhalb des Vorrats an → epischen Formeln gleicher Funktion ausgetauscht werden, oder es werden ähnliche Formeln eines ganzen Feldes variabel benützt. (Man hat dabei im Ansatz an 'gebundene Improvisation' zu denken; generell → Improvisation vorauszusetzen, die Tradition epischen Vortrags seit Homer bis zum serbo-kroatischen Epensänger, verbietet sich meiner Ansicht nach. Beim Schnaderhüpfel, Vierzeiler, dagegen ist improvisatorisches Weiterdichten geläufig.) Da der Austausch von (an sich handlungscharakterisierenden) Formeln in einigen Fällen 'unlogisch' oder sogar gegen die inhaltliche Bedeutung der epischen Formel geschieht, kann man auch hier an Assoziation denken, die solche 'Fehler' verursacht.

Etwa eine bewusst negativ konnotierte **Formel** (in der skandinavischen Volksballadenüberlieferung) 'der Bösewicht verhüllt das Gesicht mit dem Mantel' wird 'versehentlich' durch eine Formel ersetzt, in der diese Person 'den Mantel schultert', damit aber dem tradierten Formelverständnis nach freundliche Absicht demonstriert. Wenn die kulturhistorisch tradierte Unterscheidung zwischen beiden Formeln (mit in diesem Fall mittelalterlicher Herkunft: Im illustrierten „Sachsenspiegel“ von etwa 1290 bzw. nach der Heidelberger Handschrift von etwa 1350 schultern die Schöffen den Mantel um zu zeigen, dass sie ohne Waffen sind; der 'Bösartige' von Jörg Syrlin d.Ä. um 1470 im Ulmer Chorgestühl hüllt seinen Kopf in ein Tuch; und öfter, vgl. Holzapfel 1969/1994 und 1980) nicht mehr verstanden wird, sind die an sich gegensätzlichen Formulierungen für eine verknüpfende bzw. austauschende Assoziation 'Mantel' offen.

Es gibt auch Konglomerate von → Doppelballaden, bei denen zwei Texttypen ähnlicher Handlungsverläufe (vielleicht assoziativ) aneinanderrücken, sich aber ihrer Ideologie nach unterscheiden. Falls die eine Fassung als bewusster Ableger oder gar als Gegendarstellung zur ersten erkennbar ist (unglücklich-tragischer „Nachtjäger“ und fröhlicher „Glücksjäger“ etwa), ist eine bewusste Veränderung festzustellen, die den Rahmen der Assoziation sprengt. Hier entsteht auch ein neuer Liedtyp.

Im Sinne von Bachtin ist moderne, kritische Kommunikation ein **Dialog** (Dialogizität); traditionelle Gesellschaften und deren Literaturen sind angeblich 'monologisch' (S.112) und 'konservativ', statisch (W.J.Ong, S.484). Das mag in unserem Bereich ebenfalls für die hinter den Texten zu vermutenden Mentalitäten und Ideologien zutreffen; auf einer formalen Ebene ist das Phänomen Variabilität in Texten aus mündlicher Überlieferung durchaus 'dialogisch'. Es bleibt im Einzelfall zu untersuchen, ob sich dabei auch die Aussagen der variierten Texte derart verändern, dass man von einer 'ideologischen' Variante im Sinne des Bachtin'schen Dialogs sprechen kann. Ist Variabilität also nur ein Phänomen der Oberflächenstruktur eines Textes oder reicht sie tiefer? Im oben geschilderten Fall des Stereotypentausches epischer Formeln ist es ein 'Dialog' mit 'negativen' Folgen, wenn die ursprüngliche Aussage nicht (mehr) verstanden wird. Ist aber der Gegenentwurf des „Glücksjägers“ ein dialogisches Ergebnis zum einseitig tragischen „Nachtjäger“? Man kann es so verstehen.

In der Regel ist ein solches Aufbegehren gegen das System und gegen die Norm der stark traditionsgebundenen Volksüberlieferung fremd. Auch das wichtige Werk von Wolfgang → Steinitz „Deutsche Volkslieder demokratischen Charakters...“ (1954, 1962) beschreibt eher die Ausnahme als die Regel. Selbst den → Bauernklagen (H.Strobach, 1964) stehen häufiger literarische, das Landleben idyllisierende Produkte gegenüber, die 'Volksüberlieferung' geworden sind. Zu einem Bachtin'schen subversiven 'Dialog' scheint uns die Volksdichtung tatsächlich bisher nur (manchmal fragwürdige) Einzelbelege zu liefern. Nach solchen Elementen suchte besonders die marxistische Volksliedforschung. Dabei wurde in der DDR also auch (im Anschluss an Bachtin) in der Moderne allgemein die Populärkultur romantisch verklärt (S.302 zum Stichwort 'Karnevalismus'). Entsprechende Studien sind spektakulär (und anregend), die triste Wahrheit einer in der Regel durchaus nicht aufmüpfigen Volkskultur, wie wir sie nach 1800 kennen, treffen sie nicht. Wieder sei an die 'lieblosen Lieder' erinnert, in deren Texten z.B. die mangelnde Solidarität unter den betroffenen Frauen einem entgegenschreit.

Aber als Problemansatz scheint es mir fruchtbar zu sein, danach zu fragen, wie weit unsere Texte überhaupt 'Gegenstimmen' zu Wort kommen lassen. Das scheint mir in den von traditionellen Mentalitäten geprägten Texten tatsächlich kaum der Fall zu sein. Ein am Rande erwähnenswertes Gegenbeispiel einer Soldatenklage, die zwar als Muster das gängige Soldatenlied benützt, aber den Gegenentwurf anbietet, habe ich untersucht (Jahrbuch für Volksliedforschung 31, 1986, S.40-43, und Nachtrag 32, 1987, S.131). Eine andere Form charivarischer Aufmüpfigkeit habe ich → Kontra-Singen genannt. Der Ansatz von Steinitz jedoch wird wohl weiterhin als Belegmöglichkeit für jene subversive Kraft gewertet werden, welche die marxistische Literaturkritik herausarbeiten will und welche auch weiterhin moderne literaturwissenschaftliche Theorien stark beeinflusst.

Zu untersuchen ist, ob die Form der → **Parodie** ein 'dialogisches' Moment ist. Auf jeden Fall wird hier der Protest gegen den Text, aus welchen Gründen auch immer, formuliert. Auf die große Vielfalt von Parodiemöglichkeiten im Volkslied hier einzugehen, würde zu weit führen. Wir kennen z.B. Übernahmen weltlicher Liebesliedmelodien für geistliche Lieder (→ Kontrafakturen), auch bewusst 'anti-weltliche' Parodien der Texte seit dem 16.Jh. Und wir kennen auf einer ganz anderen Ebene die Schülerparodien aus Unmut gegen die bis zum Überdruß gesungenen, verordneten Schullieder. Hier tut sich ein weites Feld für Untersuchungen auf. Die Parodie wird in der Literaturwissenschaft auf jeden Fall ebenfalls als Form der Dialogizität im weiteren Sinne verstanden (S.119).

Unmittelbar würde man die Tatsache der Variabilität stilkritisch als Schwäche auslegen, so wie die klassische, antike Literaturkritik eine Eindeutigkeit der Begriffe fordert und deren Vagheit kritisiert. Andererseits wurde und wird Doppelsinn geschätzt; für Ironie- und Parodieformen ist sie elementar. Abgesehen von jener modernen Literaturkritik, die die grundsätzliche Unbestimmtheit und Offenheit jedes Textes proklamiert, gibt es auch Stimmen, die in der logischen Unordnung und Mehrdeutigkeit (W. Empson, 1930; S.143; allerdings nach Empson 'sofern sie nicht auf gedanklicher Schwäche beruht') eine Stärke des literarischen Werks sehen. Man kann daran erinnern, dass Erich Seemann in der Diskussion um den Begriff 'Zersingen' (1928) fordert, diesen wegen seiner kreativen Aspekte durch 'Umsingen' zu ersetzen; John Meier sprach (im Wortgebrauch der Zeit) vom 'Herrenverhältnis' des Volkes gegenüber seinen Texten.

Dass Variabilität stattfindet, muss man also nicht allein als Unsicherheit gegenüber der Vorlage (aus welchen Gründen auch immer) auslegen, sondern kann es auch als Freiheit und kreative Stärke sinn- und sprachschöpferischer Kraft verstehen. Variabilität kann derart verstanden werden, dass der/die SängerIn unter der Oberflächenstruktur der Texte einen mehrfachen Sinn annimmt, der nahelegt, das Besungene z.B. zu aktualisieren. Der 'Sinn' (Ideologie, Mentalitäten), den die Volksdichtung vermittelt, ist für den Sänger/Hörer wesentlich nicht ein historisch fixierter, sondern ein jeweils aktuell gültiger Sinn. Diesen empfindet er/sie allerdings als 'zeitlos' gültig und damit als 'stabil' (→ subjektives Zeitempfinden). Variabilität ist eine Notwendigkeit in der aktualisierenden Anpassung und ist ein wesentliches Element der → Aneignung.

Anspruchsvolle Literatur hat einen weiten **Erwartungshorizont**, der bestimmt wird durch bekannte Normen anderer Gattungen und durch Vorgängerbeispiele, also auf hohem Niveau eines literarischen Wissens angesiedelt ist. Gefordert wird eine große Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit; die Qualität des sprachlichen Kunstwerks erwächst aus der Spannung zwischen realitätsnaher Nachahmung (Mimesis, Historizität) und poetischer Erfindungsgabe. Volksüberlieferung dagegen gibt (in der Regel) vor, dass Fiktion und Realität übereinstimmen; der Erwartungshorizont (Bewusstseinshorizont, Erwartungshaltung) ist auf die Grenzen des eigenen Milieus eingeengt. Sogar für das Märchen kann man sagen, dass der literarische Anspruch zwar der Fiktion einen hohen Stellenwert einräumt (z.B. feudaler Handlungsrahmen, Tierverwandlungen u.ä.), dass aber die Erwartung gegenüber moralischen Lösungsvorschlägen dennoch dem eigenen Milieu entsprechen. Systemveränderungen finden im Märchen nicht durch Verschiebung der Machtverhältnisse statt, sondern durch externe 'Wunder' (der arme Hans heiratet die Prinzessin). Ein Horizontwandel aus eigener Kraft findet nicht statt.

In Verbindung mit dem Erwartungshorizont kann man allgemein nach der ethischen Verantwortung von Literatur fragen. Wenn z.B. Gottsched (1730) „der Tragödie insofern eine moralische Aufgabe zuweist, als sie die Empfindungsfähigkeit des Menschen als Basis jeder Moralität steigern soll“ (S.160), dann verhält es sich auch hier mit der Volksliteratur eher bescheiden. Die Liedtexte, die uns beschäftigen, genügen solchen Ansprüchen kaum. Sie zementieren eine vorhandene, überlieferte Moral und stabilisieren tradierte Mentalitäten. Subversiv sind sie auch in moralischer Hinsicht in der Regel nicht. - Das Lied und das Märchen kommen mit einer begrenzten Anzahl von Handlungsfunktionen aus, während die Hochliteratur, z.B. der Roman, manchmal in verschiedenen Figurenkonstellationen und vielen Handlungsträgern geradezu schwelgen. Auch hier ist das Weltbild der Volksliteratur eher von → Eindimensionalität bestimmt. „Es war einmal...“ im Märchen und „Es war ein...“ im Lied sind unterschiedliche Fiktionssignale. Das Märchen entrückt in eine der 'possible worlds'; im Lied blüht eher (angebliche) Realität, dort ist der stereotype Liedanfang ein Wirklichkeitssignal (S.178).

Jeder Versuch zu verstehen, jedes Verstehen selbst ist ein Dialog, eine sprachlich begrenzte Annäherung. Der 'Horizont' eines Textes muss rekonstruiert werden. Das ist ein Prozess, bei dem wir den Horizont jeweils neu sehen. Wir gehen (im Sinne der Philosophie von H.-G.Gadamer) vom Vorverständnis zum Verständnis, das sich wiederum öffnet und für den nächsten Schritt zum Vorverständnis wird. Sprache, Dialog, Gespräch sind ein Spiel mit offenem Ausgang, ein Spiel der Bedeutungen und ein Spiel um Bedeutungen. Das ist eine klassische Haltung, die (so J.Habermas) zu wenig berücksichtigt, wie die

Wahrnehmung ideologisch verzerrt wird. Die Frage nach der Ideologie eines Textes bzw. eines Kontextes stellt sich durchaus auch beim Volkslied, das beileibe ideologiefrei genannt werden kann.

Die literarische Gattung und die 'gattungslose' Volksüberlieferung; die Interpretationsgemeinschaft gestern und heute

Gattungsgeschichte wurde und wird quer zu den bestehenden literarischen Epochen diskutiert. Oft scheint die Frage nach der → **Gattung** wichtiger als etwa die Zuordnung des Autors. Gattungen gehören zu dem klassischen Fragen- und Themenkatalog der literaturwissenschaftlichen Debatte. Es gibt keine klare Hierarchie über- und untergeordneter Kategorien von Gattungen; Gattungsbezeichnungen sind offene Systeme. Hinsichtlich der Sprache spricht man von Textsorten. Diese haben jeweils eigene Verständigungsregeln; bei einer Reihe von Textsorten können wir entsprechende Spielregeln beschreiben. In der Hochliteratur lebt etwa die Gattung 'Roman' vom Gattungsbewusstsein des Lesers. Die Volksüberlieferung kennt kein Gattungsbewusstsein, hier sind Gattungen wissenschaftliche Konstrukte.

Es hat immer wieder Versuche gegeben, auf Funktionsbezeichnungen auszuweichen (→ Funktionen wechseln jedoch in der Geschichte) oder auf Eigenbezeichnungen aus der Volksüberlieferung (welche aber keine Systematik ergeben). In einzelnen Bereichen können wir gattungsähnliche Konstrukte in ihrem historischen Veränderungsprozess verfolgen, z.B. von der Straßenballade und dem Zeitungslied über den Bänkelsang zur parodierenden Moritat. Aber diese verschiedenen Gattungsbezeichnungen machen deutlich, dass wir es hier nicht mit einem Gattungsstrang zu tun haben, sondern mit untereinander verwandten Textsorten in jeweils neuer Funktion. Zudem wechseln die Medien von der gedruckten Liedflugschrift und der 'Neuen Zeitung' über (zusätzliche) Bildtafeln (Bänkelsang) zur Präsentation auf der Bühne (Kabarett; Verwendung bei Bert Brecht). Das letztere hat mit Volksüberlieferung nichts zu tun, sondern mit der Verwendung ursprünglich mündlich konzipierter Formen im literarischen Betrieb.

Im Bereich des Volksliedes sprechen wir von Gattungen und benützen Bezeichnungen, die jedoch oft völlig unterschiedlichen Ebenen zuzuordnen sind. Inhaltlich charakterisierende Gattungen (Ballade bzw. erzählendes Lied, Legendenlied, Rätsellied) stehen neben funktionsbeschreibenden Bezeichnungen (Hochzeitslied, Kinderlied, Soldatenlied), auf die Form bezogene Bezeichnungen (Vierzeiler, Tanzlied) neben archivalischen Gegebenheiten (KiV= Kunstlied im Volksmund).

Dennoch halten wir allein zur Charakterisierung der Quellen an Gattungsbezeichnungen fest und verfolgen ihren manchmal überraschenden Wandel in mündlicher Überlieferung. Zum Beispiel gehört der Übergang von der Volksballade zum Liebeslied (Wechsel der Gattung) und zum Soldatenlied (Wechsel der Funktion) in der Zeit um und nach 1900 zu den interessantesten Fragestellungen in diesem Bereich. Hier können wir bis in die jüngste Überlieferung von Liedern aus der Zeit des Nationalsozialismus ebenfalls einen erheblichen Ideologiewechsel konstatieren (z.B. DVIdr Nr.168 „Bestrafter Fähnrich“). Analog zu literaturwissenschaftlichen Fragen kann man sagen, dass die Gattungslandschaft mündlicher Überlieferung um 1800 eine völlig andere ist als nach 1920. Auch die Volksüberlieferung reagiert natürlich auf Epochenumbrüche. (Liedquellen, den Epochenbruch um 1800 zu dokumentieren, sind z.B. die → Ebermannstädter Liederhandschrift um 1750 und das → Stubenberger Gesängerbuch um 1800. Auch das letztere steht mit seinem Repertoire deutlich im 18.Jh., d.h. dass wir aus der Feldforschung des 19.Jh. dazu wenig Parallelbelege kennen.)

Eine gattungstheoretische Frage ist das Neben- und Ineinander in der mündlichen Überlieferung von mehrstrophigen Liedtexten und Kurzformen bis hin zur Einzelstrophe, die ebenfalls, und zwar nicht als Bruchstücke, sondern als selbständige Einheiten wie Vierzeiler und Schnaderhüpfel dem jeweils gleichen Liedtyp zugeordnet werden können. Sie stammen entwicklungsgeschichtlich aus der gleichen Quelle, haben aber verschiedene Funktionen und gehören unterschiedlichen Gattungen an. Statt von Gattungen spricht man deshalb besser von Merkmalsbündeln, die eine Verwandtschaft untereinander desto wahrscheinlicher machen, je dichter sie auftreten. Wichtiger ist es dann, die Merkmalsähnlichkeiten selbst angemessen zu charakterisieren, als sie mit bestimmten Gattungsbezeichnungen definitorisch einzuengen.

Zur Frage der **Interpretationsgemeinschaft**, jener der Aufzeichnungen, die wir zu verstehen suchen, und jener unserer eigenen, in die hinein wir sie verstehen wollen, ist das Stichwort García lehrreich. Dieser zeitgenössische Kulturtheoretiker untersucht die verschiedenen kulturellen und literarischen Strömungen im heutigen Mexiko, d.h. in diesem Fall vor allem das Verhältnis von internationaler Modekultur, der modernen Kunst, zur einheimischen Volkskunst. Wir kennen sie alle, z.B. Krippenfiguren von verführerischer Buntheit als 'echte' Volkskunst. Néstor García Canclini (geb. 1939) verzichtet aber

schließlich (1995) auf den Begriff 'cultura popular' und übernimmt statt dessen für die Gesamtheit seiner bunt gemischten Gegenwart die Bezeichnung 'Stadtkultur'. Es gibt als Ergebnis weltweiter Globalisierung auch im kulturellen Bereich einzelner Regionen keine fest zu definierenden, sondern immer nur jeweils neu zu verhandelnde Identitäten. Das Resultat ist eine Hybridisierung der Kultur (S.203), eine qualitativ neue Mischung, die es verbietet, nach 'Original', 'Volk' und 'Echtheit' zu fahnden. 'Bruckmühl liegt in Mexiko'.

Gedächtnis, Ideologie und Mentalitäten

Über Text-, Typ- und Gattungsgrenzen hinweg sind Erinnern und Vergessen offenbar starke Faktoren für jeweils Stabilität und Variabilität. Erinnern ist 'aktuelle Sinnproduktion' (S.212), und das realisiert sich im 'gestaltenden Erzählen', dem 'scheinbaren Wiedererkennen' von Wortformen und Formulierungen, die irgendwie im **Gedächtnis** gespeichert sind. Die Erinnerung folgt nicht der 'absoluten Wahrheit', sondern ist abhängig von den Erwartungen der Erzählgemeinschaft und von den verwendeten Medien. Das Gedächtnis arbeitet im Dienst 'menschlicher Bedürfnisse', nicht im Dienst der 'Wahrheit'(S.212). Das bedeutet wohl, dass von vornherein das kreative Umgestaltungspotential stärker ist als die Neigung zur identischen Imitation. Die Variante ist sozusagen das Normale, nicht die wortgleiche Wiederholung. Andererseits kann man sich vorstellen, dass ritualisiertes Verhalten wie der Gruppengesang eher identische Formen wiedererstehen lässt als Veränderungen produziert. Auswendiglernen wie im ständigen Wiederholen in der Gruppe (etwa im Lied der → Spinnstube) ist ein Produkt solcher Ritualisierung. Wiederholungsformen sowohl innerhalb der Texte, in ihrer formelhaften Sprache und in ihrer Struktur, als auch in der Rezeption sind Voraussetzung für mündliche Überlieferung; Wiederholungen beinhalten „Ritualisierung“ (S.559).

Neben dem Gedächtnis des einzelnen und das der sozialen Gruppe (kommunikatives Gedächtnis) tritt zeitübergreifend und mentalitätenbildend das 'kulturelle Gedächtnis', welches für die Identitätsbildung der Gesellschaft entscheidend ist. Hier sind die Normen für 'korrektes' Verhalten kodifiziert. Ein wichtiges Merkmal des kulturellen Gedächtnisses ist 'Verbindlichkeit' (S.213). Texte, die daraus resultieren, sind nicht beliebig veränderlich, sondern beinhalten eine Ideologie, die stabile Tradierungsverhältnisse bedingt.

Ideologien und Mentalitäten in den Volksliedtexten sichtbar zu machen, halte ich für eines der wichtigsten Ziele meiner Interpretation. Ausgangspunkt ist die Vorstellung, dass eine solche Analyse mündlicher Überlieferung ein Stück Aufklärung ist. Wenn ich mich nicht auf einen transzendentalen Standpunkt (Gott) beziehen möchte (wozu ich bei einer literarischen Analyse keinen notwendigen Anlass sehe: diese Literatur ist 'von Menschen gemacht'), dann ist Interpretation Wahrheitssuche innerhalb der Normen unserer Lebenswelt. Soweit diese nicht identisch ist mit der Lebenswelt der untersuchten Texte, muss ich mich durch Quellenkritik und -analyse um deren Verständnis bemühen. Aufklärung verstehe ich auch im Sinne von J.Habermas als die Suche nach der (relativ für alle Betroffenen) geltenden 'Wahrheit'. Ich bemühe mich also um einen Dialog mit den Zeugnissen mündlicher Überlieferung. Diese sollen möglichst in und aus ihrer Zeit für meine Zeit verstehbar werden. Mein Erkenntnisinteresse zielt also vor allem auf eine für mich geltende Interpretation, die den Fakten keinen Zwang antut und die Quellen möglichst auch in ihrer Zeit (für mich) verständlich machen.

Exkurs zu **Mentalitäten**: Mentalitäten „sind typisch für jeweils bestimmte soziale Gruppen und Schichten. [Es...] koexistieren mehrere Mentalitäten nebeneinander; sie zeichnen sich weiter durch eine große relative Dauerhaftigkeit und Stabilität aus [...Sie strukturieren] sowohl die Wahrnehmung als auch ihre individuelle und kollektive Verarbeitung als 'Erfahrung'. Mentalitäten sind deshalb eher auf einer vorbewussten denn auf einer explizit sprachlichen Ebene festzumachen“ (Alfred Messerli, in: Fabula 43, 2002, S.191). - Auch hier fordert eine Richtung der modernen Literaturwissenschaft nicht die Mentalitäten selbst als 'kollektive Einstellungen' zu untersuchen, sondern 'die Wissens- und Machtbedingungen ihrer Produktion zu entziffern' [S.118]. Damit kommen der 'Text' und seine Tradierung wieder ins Spiel.

Meine bisherigen Erfahrungen versuche ich mit einem aktuellen Fazit wie im vorliegenden Lexikon zu konfrontieren. Der Anspruch besteht nicht darin, mich mit diesen Angaben unter die bestehenden Stichwörter einzureihen, sie zu kommentieren oder zu kritisieren, sondern mich davon anregen zu lassen, und zwar nicht, weil literaturwissenschaftliche Methoden und die Analyse von Texten aus mündlicher Überlieferung harmonieren müssen - eher ist das Gegenteil der Fall. Aber als Ausgangspunkt können Methoden und Theorien der Literaturwissenschaft offenbar durchaus dienen (über musikalische Verhältnisse kann ich mich leider nicht äußern).

Objekt unserer Analyse ist ein Text mit einer (anonymen) dichterischen Aussage. Dieser Text ist mehr als nur Faktenvermittlung, vielleicht will er überhaupt keine 'Fakten' vermitteln. Im Text und hinter dem Text stehen Ideen, eine Ideologie, die eine poetische Form gefunden haben. Form, Inhalt und Ideologie zu

analysieren sind drei mögliche Schritte meiner Interpretation. Es liegt auf der Hand, dass für mich der dritte Schritt der entscheidende ist, doch die Analyse und Interpretation von Ideologie(n) wird immer umstritten bleiben und bis zu einem gewissen Grad subjektiv erscheinen.

Anmerkung: Habermas (siehe oben) und einige andere der markierten Stichwörter gehören nicht zu meiner täglichen Lektüre. Mich beruhigt aber, an einer Stelle im Lexikon (S.235 f.) zu lesen, dass für Habermas die Suche nach Normen und nach Vernunft nicht vergeblich ist. Damit wappne ich mich gegen zahlreiche Theorien der sogenannten Postmoderne, die hier häufig vertreten sind und skeptisch jegliche Sinnsuche für überholt und verfehlt halten. Es ist nicht alles subjektiv und gleich gültig, gleichgültig. Aber ich übergehe die postmodernen Ansätze möglichst nicht, sondern lasse mich von ihnen zum kritischen Nachdenken anregen.

Habermas und J.G.Herder liegen zwei Jahrhunderte auseinander, in denen sich Inhalt und Fach Volkslied und Volksliedforschung erst entwickelt haben. Vieles scheint im Wechsel der Generationen überholt, aber Herders Ansatz, „Literatur soll nicht mehr mit Hilfe überzeitlicher Normen bewertet, sondern aus ihren je eigenen historischen und kulturellen Voraussetzungen heraus einführend verstanden werden“ (S.244), kann grundsätzlich weiterhin gelten. Erst aus dem Verständnis für den Lebenszusammenhang (eines Dichters) lässt sich die Bedeutung des einzelnen Werks erschließen (S.245; F.Schleiermacher [1768-1834]). Dieser Grundsatz gilt bis in die Gegenwart. M.Heidegger (1927) baut darauf auf; er schränkt allerdings erkenntnistheoretisch ein, dass der Interpretation selbst durch unsere Sprache Grenzen gesetzt sind. Worte lesen (sortieren) die Welt aus und verbergen damit möglicherweise Wahrheit (S.245). Worte (des Textes) können nur durch Worte (der Auslegung) ersetzt werden. H.G.Gadamer (1960) setzt darauf, dass Textverständnis und Welterkenntnis ein diskursiver Prozess sind und im kritischen (und herrschaftsfreien: Habermas) Dialog möglich sind - allerdings nicht absolut, sondern nur auf mich und jetzt bezogen. Interpretation bleibt ein subjektives, aber 'offenes' Spiel. Gadamer und P.Ricoeur (1965) sprachen von einer Hermeneutik des Verdachts einer Textauslegung, deren Vorläufigkeit und Konstruiertheit betont werden muss.

Hier sind wir allerdings bereits an den Grenzen, soweit sie unseren Bereich betreffen, denn wenn (E.D.Hirsch, 1967) „die Absicht des Autors den einzigen gültigen Erkenntnismaßstab liefert“ (S.246), so fehlt in mündlicher Überlieferung die 'Absicht eines Autors', und die 'Absicht' des Informanten bzw. der Überlieferungsgemeinschaft ist erst sekundär zu analysieren. Die Interpretation eines Textes aus mündlicher Überlieferung ist ein Spiel mit mehreren Unbekannten. Nach Martin Luther muss sich der Text einer einzelnen Stelle der Bibel erschließen, wenn man sich an dem Gesamtsinn der Heiligen Schrift orientiert (S.248). Es gibt keine Wortwörtlichkeit, die unmittelbar und allein aus sich heraus verständlich wäre. Wieder ist die Charakterisierung der Interpretationsgemeinschaft gefragt.

Ideologie wird als Begriff verwendet, um die beschränkte Erkenntnisfähigkeit des Menschen zu betonen, und in diesem Sinn ist mit K.Marx und Fr.Engels Ideologie negativ belastet (Marx und Engels wurden ihrerseits selbst Teile einer neuen Ideologie). Ideologie ersetzt eigenes, kritisches Handeln, ist aber ebenfalls ein notwendiges Konstrukt, das zum Handeln (ver)führt. Volksliedtexte sind (wie die meisten Texte) Teile eines Überzeugungssystems. Sie vermitteln eine Information, eine Nachricht, sie haben eine Botschaft, aber sie tragen auch unterschwellig, auf einer manchmal un- und unterbewussten Ebene, eine Ideologie. Dieser Begriff ist deshalb dem nicht-identischen Ausdruck 'Botschaft' vorzuziehen. Die Botschaft (was möchte ich mit dem Text mitteilen) kann von der Ideologie eines Textes durchaus abweichen. Der in der Literaturwissenschaft umstrittene Begriff Intention ist hier offenbar nicht verwendbar (unter dem Stichwort 'Interpretation' z.B. ist er aber gängig). Künstlerisch gestaltet wird die Botschaft. Eine bewusste Differenz zwischen Botschaft und Ideologie wird z.B. in der Parodie ausgestaltet. Dort trägt der Text zusätzliche Konnotationen (literarische Nebenbedeutungen). Ideologie kann jedoch unterschwellig vermittelt werden; der Text steuert Assoziationen (gedanklich unkontrollierte Zusatzbedeutungen). Der Weg unserer Textanalyse und Interpretation geht von der Form und Metrik über den Inhalt (einschließlich Botschaft) zur Aufdeckung der Ideologie und Beschreibung der damit zusammenhängenden Mentalität.

Ideologie ist in der Literaturwissenschaft kein gängiger Begriff (und in meiner Bedeutung kein Stichwort im Lexikon); auch in der Geschichte der Philologie geht es eher um Vermeidung von Ideologie, um Ideologiekritik. Im Gegensatz aber zur Hochliteratur, bei der (in der Regel?) Botschaft und Ideologie identisch sind, wo der Text also, wenn auch interpretationsbedürftig, seine Kernaussage nicht verschleiert, scheint die Botschaft in der Volksliteratur häufig dürftig. Eine Geschichte wird erzählt, ein Gefühl vermittelt, eine Information weitergetragen. Wo bei der Hochliteratur dann die Analyse des Kontextes tiefer greift (mit Informationen über den Autor, seine Zeit, das Weltbild), wird die Analyse des Kontextes bei der Volksüberlieferung eher verdeckte Informationen rekonstruieren: Mentalitäten der Welt des Informanten, der Epoche der Überlieferung, aus vorhergehenden Überlieferungen. Mündlichkeit schleppt einen ganzen

Ballast von Assoziationsmöglichkeiten mit sich. Die Ideologie eines Textes ist 'zwischen den Zeilen' zu lesen.

Mentalitäten sind das Ergebnis mentaler Modelle, wahrnehmungsprägender Schematisierungen, von Verarbeitungsstrategien in Stereotypen und Bildern (Images), von → Vorurteilen und sprachlichen Realitätskonstruktionen und -konstituierungen, von kollektiver Identität in der sozialen Gruppe, von textuellen Fremd- und Eigenbildern usw. Das alles bedenkend muss deutlich werden, dass es zwar eine klassische Richtung der Literaturwissenschaft gibt, die ausschließlich das 'Werk' und seine Ästhetik sieht (R.Ingarden, Das literarische Kunstwerk, 1931), dass aber Volksüberlieferung nur unter Einbeziehung von psychologischen und sozialen Bedingungen analysierbar ist. Damit sind wir weitgehend überfordert. „...Mentalität bezeichnet ein Ensemble von kollektiven Denkweisen, Gefühlen, Überzeugungen, Vorstellungen und Wissensformen, mithin die immaterielle Dimension von Kultur“ (S.356).

Die Charakterisierung der der Volksdichtung zugrundeliegenden Mentalitäten geschieht mit dem Begriff Tradition. → Tradition beinhaltet stabile Überlieferungsverhältnisse und (relative) Unveränderlichkeit wesentlicher Merkmale. Innovation, Erneuerung, findet nicht statt, und Innovation ist als ästhetisches Qualitätsmerkmal wichtig für die Unterscheidung zwischen Hoch- und Trivalliteratur (S.279), wir ergänzen: zwischen Hoch- und Volksliteratur. Literarische Werke leben von der 'Differenzqualität' in der Abweichung von der Norm (S.279); die Volksliteratur setzt die Norm als Ziel. Wir müssen uns jedoch damit auseinandersetzen, dass in der Variabilität ein qualitatives Merkmal von Innovation liegt. Das mag ein Grund dafür sein, dass sich die marxistisch orientierte Forschung (W.Steinitz, H.Strobach) besonders mit der Variabilität und selbstverständlich besonders mit politisch motivierten Parodien beschäftigt hat. Variabilität als Kreativität ist hier ein Element, das auf die umformende, ja sogar subversive und 'revolutionäre' Kraft des 'Volkes' bezogen werden kann.

Wichtig erscheint mir, dass man Hochliteratur und Volksliteratur nur als zwei gedachte Extreme in einer breiten Zone von Übergangsformen verstehen kann, nicht als sich starr gegenüberstehende Blöcke. Das kritisiert man auch an W.J.Ong, der sonst seit 1982, „Orality and Literacy“, die Diskussion um Mündlichkeit-Schriftlichkeit (im Bereich der Mittelalter-Literatur) wesentlich bestimmt (bzw.: bisher bestimmt hat; S.484). Man geht nun generell von „Mischformen“ (S.575) aus. - Es klingt zwar vornehm von Interkulturalität zu sprechen, aber das trifft den Sachverhalt kaum. Das Voraussetzungssystem ist innerhalb der herrschenden Leitkultur weitgehend identisch; zum Tragen kommen jedoch verschiedene, sich historisch und soziologisch unterscheidende Ausformungen. Und das Individuum ist selbst ein Konglomerat. Niemand lebt von 'Goethe' allein; ein bisschen Schlager darf sein. Am Problem der Hybridkultur, der (mexikanischen) Stadtkultur haben wir gesehen, wie sehr wir heute alle 'Multikultis' sind (vgl. Multikulturalismus): Bruckmühl liegt dann tatsächlich 'in Mexiko'.

Auch ein an R.Jakobson orientiertes, strukturalistisches Schema vom Gegensatz zwischen Hoch- und Subkultur greift nicht. Ein Modell, das verschiedene Schichten von Hochliteratur und Volksüberlieferung, von Poesie und Alltagssprachlichem, von Formwillen und Trivalem usw. berücksichtigt, klärt nicht, dass all diese Elemente in der individuellen Person nicht getrennt, sondern ineinander vermischt vorliegen. Das Ergebnis ist nicht bloß die Summe der Einzelaspekte (die man auftrennen könnte), sondern eine qualitativ neue Mischung, für die ich den Begriff der Hybrid- bzw. Stadtkultur für angemessen halte. Die Freiheit liegt (für uns) in Assoziationsmöglichkeiten quer zu allen kulturellen Objektivationen und Phänomenen. Das mag um 1800 abgeschwächt grundsätzlich nicht anders gewesen sein, und schon von daher verbietet es sich, Volks- und Hochliteratur als voneinander getrennte Blöcke ohne wechselseitige Bedingtheiten zu betrachten.

Übrigens war Roman Jakobson (1896-1982) einer der führenden Vertreter des Strukturalismus. Ich lese, skeptisch geworden, am Schluss seiner ausführlichen Würdigung, dass Jakobsons praktische Interpretationsversuche weniger überzeugen, da man ihnen „unschwer methodische Schwächen nachweisen konnte“ (S.293). Ich meine, dass eine Theorie so gut und so schlecht ist, wie sie sich in der praktischen Anwendung erweist.

Falls es stimmt, dass eine 'ausgangsunsichere Welt' eine komplexe Dichtung hervorbringt (Kermode, 1979), so ist die uns überlieferte Volksliteratur ihren überwiegenden Quellen nach in einem einfach strukturierten, (scheinbar) abgesicherten Weltbild begründet. Von 'Karnevalismus' des Mittelalters keine Spur. Oder sind es verdeckte Spuren, die uns zu leicht verborgen bleiben? Die Variabilität in der Volksdichtung darf zwar nicht mit subversiver Doppelbödigkeit verwechselt werden, aber wir sind gehalten, darauf besonders aufmerksam zu sein.

Mentalitäten, komplexe, auch unbewusste Denkmuster, Beweggründe, die 'soziale Handlungsmuster bestimmen und kulturelle Ausdrucksformen prägen' (S.423), sind (im Sinne der französischen Zeitschrift „Annales“ seit 1929 und der darauf aufbauenden Historiker-Schule) zeittypische Kollektivvorstellungen und Anschauungen, die Alltagsgeschichte formen. Daher werden Untersuchungsobjekte oft aus der Populärkultur gewählt, wenn auch zumeist in spektakulären Themen wie Hexenprozesse, Sexualität u.ä.). Es ist hier praktisch das erste Mal in diesem Lexikon, dass an wirklich markanter Stelle der Begriff „Populärkultur“ auftaucht (S.424; vorher S.354 f., siehe unten). Wie sehr aber die Einsicht in diesen Problembereich doch bescheiden ist, erkennt man aus unglücklichen Formulierungen wie „volkstümliche Gebräuche“ (S.423). Ein eigenes Stichwort „Populärkultur“ (S.514 f.) bleibt ziemlich farblos. Von der Kenntnisnahme volkskundlicher Forschung ist das Lexikon leider weit entfernt. Auch beim Stichwort Mündlichkeit geht es literaturwissenschaftlich vielfach um Mittelalter und Spätmittelalter (auch bei W.J.Ong, S.484), nicht um die Volkskultur jüngerer Epochen.

Kitsch und Trivialliteratur

Die schwierige Abgrenzung zwischen Volksliteratur und Trivialliteratur muss sich u.a. mit dem Begriff Kitsch auseinandersetzen. Kitsch ist unecht (S.305), Volksüberlieferung ist → 'echt'. Aber wir wissen, dass das 'Echte' der Volksliteratur auf einer ideologisch begründeten Ansicht beruht. Kitsch ist 'klischeehaft' (S.305); die mündliche Überlieferung arbeitet z.T. bewusst mit Stereotypen. Kitsch ist rührselig, trivial (S.306); Volksliteratur spricht die Gefühle eher ungefiltert (?) an. In den neueren Volksballadenkommentaren musste das Problem → Kitsch mit angesprochen werden (siehe zu DVldr Nr.166 „Eifersüchtiger Knabe“ und W.Braungart, „Aus denen Kehlen der ältesten Müttergens[...]“, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 41, 1996, S.11-32; vgl. W.Braungart, Kitsch [im Druck]). Die Volksdichtung insgesamt von Kitsch zu trennen, dürfte nicht leicht fallen. Allerdings wird das Problem Kitsch in unserer Gegenwart weniger kontrovers gesehen; viele postmoderne Künstler bedienen sich z.B. des Kitsches mit hohen ästhetischen Ansprüchen.

Was Volksüberlieferung wesentlich von trivialer Literatur unterscheidet, ist dass sie völlig auf Spannung (S.589 f.) verzichtet. Ritualisierte Wiederholungsformen sind nicht auf eine überraschende Schlusspointe hin angelegt, sondern stabilisieren fortlaufende, identische und (angeblich) unveränderliche Rhythmen. [...]

Kontext

Textedition, Kommentar und Interpretation sind der klassische Dreischritt philologischer Arbeit. Zum ersten, der Edition, gehört bei volkskundlichen Texten die höchst wichtige Bereitstellung von einer Reihe von Informationen, die der Kommentar dann aufgreift und näher erläutert: → Informant (VorsängerIn/ Aufzeichner), Alter, Beruf; Aufzeichnungsort (→ Liedlandschaft; evtl. Trennung in Aufzeichnungs- und Traditionsort [Herkommen der Liedüberlieferung: das ist grundsätzlich allerdings ein fragwürdiges Konstrukt]); Kontext zur Aufzeichnung (Verhältnis des Sängers/ der Sängerin zum Lied, qualitativer Platz im Repertoire, 'Sitz im Leben' in der Gemeinschaft, Funktion des Liedes, Varianten [Text und Melodie] im individuellen und im lokalen Repertoire; ergänzende Quellen [handschriftliche Liederbücher vgl. *Datei* Liederhandschriften... VMA / DVA; gedruckte Liedflugschriften vgl. *Datei* Liedflugschriften, Gebrauchsliederbücher] usw. Zu allen Einzelpunkten gibt es eine Fülle problematischer Umstände, die zu beachten sind, auch z.B. (was in der Regel leider unterbleibt) die Erläuterung der Aufzeichnungssituation (durch den Aufzeichner abgefragtes Lied - das ist die Regel - oder Aufzeichnung in - ethnologisch korrekt - 'teilnehmender Beobachtung'). Vor allem aber alle Angaben, die bei dem spannenden Block 'Kontext' genannt sind, unterbleiben meistens, und aus all dem wird deutlich, welches Gewicht der Kontext in der Volksüberlieferung hat bzw. haben müsste.

Die Stichworte im Lexikon zu Kommunikationstheorien sind (erwartungsgemäß) umfangreich (S.319-326), das zu Kontext ist relativ kurz (S.334). Vor Jahren habe ich mich gewundert (und zuweilen geärgert), wenn ein Referent mit hochtrabender Stimme verkündete: „Ich gehe von folgendem Kommunikationsmodell aus“ und dabei auf die Tafel wies: S → E. Wie gebannt starrte man auf diese Formel (Sender → Empfänger) und vergaß zuzuhören. Jetzt ist die Formel verfeinert. Ob sich allerdings die neue Ausdrucksweise - 'Container einer Zeichenfolge und ein Kanal (unter Störeinflüssen) zum Empfänger' (S.322) - endgültig durchsetzen sollte, möchte ich bezweifeln. Kontext ist auch ein Problemfeld der Kommunikation, aber die elaboriertesten Theorien helfen nicht über das Grundproblem hinweg, dass der zumeist fehlende Kontext vor allem ein Dokumentationsmangel ist, also bereits in der Aufzeichnungssituation klafft.

Als **Kontext** verstehe ich einen zweifachen Aspekt. Zum einen sind es die Fakten, die zur Interpretation von Volksüberlieferung notwendig sind, zum anderen Einsichten, die sich bereits aus der Interpretation ergeben, weil wir hier auf Schlüsse angewiesen sind und nicht auf Fakten zurückgreifen können. Dazu gehört z.B. die Frage nach der Kontinuität: Steht der Text in einem übergeordneten, zeitlichen Zusammenhang, oder werde ich (wie in der neueren Literaturwissenschaft mit Recht eher angenommen, S.335) Überlieferungsbrüche und nur scheinbare Zusammenhänge feststellen? Zum Kontext, der zu erarbeiten ist, gehört auch der aus Konventionen u.ä. gestaltete, andersartige kulturelle Horizont, das historisch erschließbare Milieu mit all seinen ungewohnten Differenzen, welche die Vergangenheit von meiner Gegenwart trennen. Konventionen bestehen u.a. hinsichtlich der literarischen Gattungen und ihrer poetischen Darstellungsmittel, hinsichtlich des Referenzrahmens zu Alltag und Realität, der Zuordnung zu bestimmten Funktionen (etwa das Liebeslied als Teil eines Werbungsverhaltens), der → Mehrdeutigkeit eines Textes und darin die (begrenzte) Akzeptanz von Varianten. [...]

Literaturwissenschaft und Volksdichtung; das Basis-Konzept

Ich verwende die Begriffe Volksliteratur, Volksüberlieferung und Volkskultur relativ gleichbedeutend (und zugegebenermaßen unscharf), wobei ich auch bei literaturwissenschaftlichen Quellen dem Ausdruck Volksüberlieferung den Vorzug gebe. Problematisch ist dabei die mit diesem Begriff verbundene Assoziation mit 'Mündlichkeit', was ich selbst als mehr oder weniger handfeste Illusion und als 'Traum' entlarvt habe. Richtig wäre etwa 'folkloristische Texte', aber damit löse ich Assoziationen mit den gängigen Folklore-Wortverbindungen aus, die ich ebenfalls vermeiden möchte. Schließlich ist der Begriff 'Volk' selbst suspekt.

Sich mit dem Begriff 'Kultur' auseinanderzusetzen, erscheint schwierig (und ist an dieser Stelle nicht dringend nötig). Kulturwissenschaft [Stichwort vom Herausgeber des Bandes] ist ein Modewort unserer Zeit. Die Literaturwissenschaft (dieses Lexikons) hätte den Begriff gerne als übergeordnete Bezeichnung für sich allein in Anspruch genommen und ihn gegenüber anderen Fachbereichen verteidigt. Dass auch die Volkskunde sich als Kulturwissenschaft bezeichnet, erscheint dabei lästig und „wenig förderlich“ (S.354). Immerhin wird dann (S.356) als erste Literaturangabe auf H.Bausinger verwiesen, dem Begründer der (empirischen) Kulturwissenschaft (Bausinger äußert sich in dem zitierten Aufsatz von 1980 jedoch über die 'Germanistik als Kulturwissenschaft').

Zugestanden wird allerdings, dass ein Kernbereich der Kulturwissenschaft die Populärkultur ist (S.354) und dass mit kulturwissenschaftlichen Studien eine „Aufwertung der Populärkultur“ einhergeht (S.355). Trotzdem spielen Phänomene der Volksüberlieferung in diesem Lexikon praktisch keine Rolle (bei „Stoff- und Motivgeschichte“ S.607 wird kurz auf die Frühzeit von Grimm bis Aarne-Thompson eingegangen; Literatur dazu fehlt). Über eine fächerübergreifende Zusammenarbeit sollte man sich eigentlich freuen und dem 'wenig förderlichen' Nebenbuhler weniger misstrauen. Das sei auch gesagt vor dem Hintergrund, dass innerhalb der 'Volkskunde' als Universitätsfach heute die hier angesprochenen Fragestellungen und Themen zumeist verdrängt worden sind und - trotz Großunternehmen wie „Enzyklopädie des Märchens“ und Zeitschriften wie „Fabula“ und (bisher) „Jahrbuch für Volksliedforschung“ - kaum mehr gelehrt werden.

Ich selbst (falls so etwas überhaupt wichtig ist) bevorzuge den Fachbegriff 'Folkloristik' (da die universitäre Volkskunde [und entsprechende andere Fachbezeichnungen] die Volksliedforschung zumeist über Bord haben gehen lassen). Mit dieser Bezeichnung (so auch mein Lexikon von 1996) kollidiere ich wohl kaum mit anderen. Ich hätte auch keine Probleme damit, mich mit meinem Anliegen in der Germanistik beheimatet zu sehen. Innerhalb der Philologien finden sich grundsätzlich derzeit eher günstige Anknüpfungspunkte (die in diesem Lexikon leider nicht zum Tragen kommen). - Um bei der Kritik zu bleiben: Das Lexikon bemüht sich auffällig um exakte Begriffsbildung, und manchmal scheint es des Guten reichlich viel, z.B. bei allen Begriffen, die mit Kommunikation oder auch mit 'gender studies' (feministische Literaturwissenschaft) zu tun haben. Da hätte man manchmal gerne etwas mehr über tatsächliche Inhalte erfahren (falls sie so markant existieren) als über terminologische Raffinessen. Auf der anderen Seite wird, scheint mir, allzu leichtfertig eine (im Deutschen) traditionelle Unterscheidung zwischen 'Kultur' und 'Zivilisation' aufgegeben (S.344).

Festzuhalten ist, dass der dichterische Text als Objekt der Literaturwissenschaft andere Voraussetzungen erfüllt als in der **Volksüberlieferung**. Dort hat man immer mit zwei Ebenen zu tun, die ich versuchsweise dem strukturalistischen Gegensatzpaar von 'langue' und 'parole' zuordne. Auf einer gedachten Überlieferungsebene existiert als 'langue' ein (ebenfalls gedachtes) erschlossenes Basis-Konzept [neuer Begriff], dem als 'parole' die Vielzahl tatsächlicher Varianten (Aufzeichnungen) gegenübersteht. Zu dem literarischen Horizont der möglichen dichterischen Vorlage besteht eine Differenz (etwa unverstandene Wörter). Störungen des Überlieferungsprozesses (missverstandene bzw. vergessene

Wörter und Satzteile) schaffen 'Unsicherheitsstellen', die sekundär und assoziativ gefüllt werden. Es entstehen Varianten, es beginnt der Prozess der 'allgemeinen Variabilität'. Das geschieht, erstens, ohne dass ein Rückgriff auf den dichterischen Text möglich ist (Korrektur) oder, zweitens, ohne dass das Basis-Konzept bereits so ausformuliert vorliegt, dass aus ihm direkt geschöpft werden könnte ('ablesen').

Die Unsicherheitsstelle ist keine Unbestimmtheitsstelle (im Sinne von R. Ingarden). Sie will in ihrer Offenheit keine Nebenbedeutungen auslösen, sondern sie 'kennt' die (korrekte) Formulierung nicht, vielfach nicht einmal die vage Bedeutung. - Anders verhält es sich mit der besonderen Variabilität epischer Formelhaftigkeit. Hier liegt zwar auch kein 'dichterischer Text' vor, aber das Basis-Konzept ist mit der narrativen Stereotypik der Volksballade gedanklich so weit konkretisiert, dass aus einem 'Register' gleichbedeutender Formeln ausgewählt werden kann. Bei mangelhaftem Verständnis für die epische Formelhaftigkeit kann es allerdings zu den gleichen Störungen wie in der allgemeinen Variabilität kommen. (Beispiel: die dänische Volksballadenformel 'under ø'. Sie bleibt stabil, obwohl sie inhaltlich als Nonsens tradiert wird. Vgl. Holzapfel 1980, S.15 u.ö.) – Der einschneidende Gegensatz zwischen den Objekten der Folkloristik und der Literaturwissenschaft ergibt sich aus dem Begriff der **Variante**. Sie ist für die Germanistik eine unscharfe Lesart eines fixierten dichterischen Textes, für die Folkloristik ist sie der einzige jeweils in einer für sich gültigen Aufzeichnung fixierbare Text innerhalb einer vagen Typenvorstellung, deren Idealform in der → Zielform (noch) nicht fixiert ist.

Ob es im Bereich der allgemeinen Variabilität ebenfalls tradierte Register gibt, aus denen bedeutungsgestützt geschöpft werden kann, muss erst untersucht werden. Die Liebeslied-Stereotypik, so weit wir sie bisher entschlüsselt haben, spricht eher für mechanische, gedächtnismäßige Anwendung bestimmter Liedformeln und typischer Strophen. Dazu scheinen die in den Liebeslied-Stereotypen gebrauchten Sprachbilder auch zu oberflächlich und in ihrer Bedeutung offenkundig fixiert zu sein. Aber dieses Problem ist noch nicht endgültig analysiert. Hinter Begriffen wie 'das Mühlrad ist zerbrochen' im Liebeslied muss man keine kulturhistorischen 'Ausgrabungen' veranstalten, um deren Sinn zu deuten. Das ist bei manchen epischen Formeln durchaus der Fall. Sie gehen z.T. auf mittelalterliche Verhältnisse zurück, die in den Formulierungen reflektiert werden (vgl. dänische Formel 'Schultern des Mantels' u.a.; siehe oben).

Die Unsicherheitsstellen des **Basis-Konzepts** sind erzähltheoretisch keine Leerstellen (im Sinne von W. Iser), die im Kommunikationsprozess zwischen Text und Leser sinnstiftend Literatur verlebendigen, sondern es sind Blindstellen, die assoziativ aus dem eigenen Horizont konkretisiert werden. Dabei ist die Kreativität nicht vom dichterischen Text gesteuert; es ist also kein Auslösen von Konnotationen. Insofern ist ein qualitativer, unüberbrückbarer Bruch zwischen (literarischem) Text und (mündlicher) Überlieferung vorhanden. Ein 'Zurückrechnen' von vielen Varianten (Aufzeichnungen) auf das Basis-Konzept (nicht ausformulierte Fassung, Version) ist theoretisch denkbar, aber praktisch nicht durchführbar, weil Variabilität auch sprunghaft, 'exotisch' möglich ist. Wir haben keine vollständige Belegreihe der 'stillen Post', und die Belege stehen nicht in einer chronologisch relevanten Reihenfolge. Varianten sind Zufallsbelege aus einem zeitlich und räumlich offenen Feld. Auch Oikotypen oder entsprechende regionale Variantengruppen (eigene Fassung einer bestimmten Liedlandschaft [vgl. Kommentar zu DVldr Nr.155 „Graf und Nonne“ und öfter]) sind reine Konstrukte ohne konkrete Beweiskraft.

Bedeutet das, nach all diesen Einschränkungen, dass man völlig auf die klassischen Interpretationsmethoden der Literaturwissenschaft verzichten muss, wenn man folkloristische Texte untersucht? Nein. Die einzelne Variante kann durchaus in ihrer Textform der Aufzeichnung ein Wortkunstwerk von hohem ästhetischen Reiz sein. Deshalb bleibt auch der Begriff Volksdichtung gültig, nur dass hinter diesem Text nicht der Wille eines einzelnen Dichters steht, auch (in der Regel) nicht der Name von VorsängerIn oder Informant, sondern der anonyme Vertreter einer Überlieferung, deren Träger er/sie ist. Einmalige Sängerpersönlichkeiten sind ausgenommen, die durchaus das Repertoire ihrer Gegenwart lokal prägen können.

Das Ergebnis längerer, generationenübergreifender Überlieferung z.B. im Bereich der Volksballade kann ein auf das Wesentliche konzentrierter Text von hoher poetischer Dichte sein (Beispiel → „Schloss in Österreich“; siehe unten). Das ist nicht die klassisch-antike Tradition der Rhetorik mit formelhafter Ausschmückung, nicht die Sprache und Struktur homerischer Epik oder serbo-kroatischer Heldendichtung (M. Parry, A.B. Lord), sondern auf Wesentliches fokussierender Stil der Engführung (M. Lüthi), Anonymisierung (auch Namen und individuelle Charakteristika handelnder Personen) und Figurenökonomie (Familiarisierung [M. Lüthi] und einfachste 'A mit B, gestört durch C'-Strukturen; vgl. Buchans 'tale role', → Erzählrollen, und → balladeske Strukturen).

Die **Anonymisierung** von Orts- und Personennamen beruht nicht allein auf bloßes Vergessen, sondern vor allem darauf, dass der Schwerpunkt folkloristischer Erzählform nicht auf Personen basiert, sondern auf Handlungen als stabile und „konstante Bauelemente“ (S.532; Verweis auf V.Propps Märchenanalyse). Im Gegensatz zur Hochliteratur ist der behandelte Stoff (S.606) in mündlicher Überlieferung nicht (bzw. selten) an bestimmte, überlieferte Personennamen gebunden (aus: „Ihren Hirten zu erwarten schlich sich Phyllis in den Garten...“ wird: „Ihren Liebsten zu erwarten, schlich sich Hannchen in den Garten...“ [siehe *Lieddatei*]). Personen sind (anonyme) Träger von ‘Rollen’ und üben ‘Funktionen’ aus; entsprechende, immer wiederkehrende ‘Strukturen’ sind zu untersuchen. Für den Begriff „Rolle“ innerhalb der Erzählung kann man jenen Begriff übernehmen, der das Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft beschreibt; auch hier geht es um die ‘Summe von Erwartungen’ (S.560), die man an die Einzelperson (der Erzählung) hat.

Hier ist dann die Leerstellen-Theorie durchaus anwendbar, weil der Text in seiner dünnen Offenheit sich nicht auf Faktenreichtum stützt, sondern ein Allgemein-Raster vorgibt, welches breitgestreute Assoziationsmöglichkeiten bietet (auch hier spreche ich bewusst nicht von Konnotationen). Wir stehen in dem Zwiespalt, dass wir einzelne Varianten zwar als ‘Dichtung’ und Literatur behandeln können, bei dem Zustandekommen des Textes aber die Bedingungen mündlicher Überlieferung beachten müssen. Allerdings - da ist der gewichtige Unterschied zum hochliterarischen Text - wäre es verfehlt, die Interpretation nur auf einige wenige Varianten zu stützen. Zum Verständnis des Basis-Konzepts braucht man die Aussagebreite vieler Aufzeichnungen. Um das dahinterliegende Ideenfeld, von der die Variantenbildung gesteuert wird, zu fassen, braucht man eine möglichst variantenreiche Ausgangslage.

Kompliziert wird unsere Vorgehensweise auch dadurch, dass das Basis-Konzept weder räumlich noch zeitlich fixierbar ist, es sogar auch in der Zukunft liegen kann, ja eigentlich liegt, wie Max Lüthis Begriff ‘**Zielform**’ bedingt. Durch sie, die aus dem Gattungswillen heraus gesteuerte Gestalt, auf die sich Varianten im Überlieferungsprozess zubewegen, zielt die unterschiedliche Variantenbildung bzw. entfernt sich von ihr. Wir haben einige Belege aus dem frühen 20.Jh. für den Übergang von der Volksballade zum Liebeslied, die so zu verstehen sind. - Die Literaturwissenschaft hat es mit einem Text zu tun; der Folklorist mit einem ganzen Feld, in dem sich die Varianten auf unterschiedlichen Koordinaten von Raum (Liedlandschaft), Zeit (Überlieferung, Tradition) und Gattung (Zielform) bewegen.

Bei der Hochliteratur ist die Fixierung des Textes weitgehend durch die Edition gegeben; die Kommunikation mit dem Leser hat Prozesscharakter. In der mündlichen Überlieferung ist bereits das Zustandekommen eines Textes ein höchst labiler Prozess. Wir kennen zwar auch bei hochliterarischen Texten eine Entstehungsgeschichte und bei u.a. der Handschriften-Überlieferung auch ‘Varianten’, aber die Volksdichtung kennt keinen Urtext, kein Stemma und keine Edition letzter Hand. Das Basis-Konzept in der Volksüberlieferung liegt auf der (strukturalistischen) Ebene des Signifikats, der langue und der histoire; der hochliterarische Text liegt auf der Ebene des Signifikanten, der ‘parole’ und des ‘discours’. (Wir erinnern uns dabei, dass das jeweils Übergangsformen sind und dass ein Beharren auf ein strenges Oppositionsschema zu übereilten Schlüssen führt.)

Literaturwissenschaft beschäftigt sich nicht mit umgangssprachlichen Texten (Literarizität), sondern mit Autor, Werk und Leser, mit Produktion, Text und Rezeption. Volksüberlieferung kennt keinen Autor, eine literarische Vorlage wird in Richtung Umgangssprache umgeformt. Es gibt kein Werk, sondern Varianten; es gibt keinen Leser, sondern als Rezeption vergessliche und kreativ umformende Mündlichkeit. Dass diese beiden Positionen gegensätzlich sind, wird erst mit Herder seit den 1770er Jahren konstruiert. Bis um 1800 war die Schicht der Leser verschwindend klein, der mittelalterliche Autor war (mit wichtigen Ausnahmen) vorwiegend anonym. Dialekt und Hochsprache klaffen erst nach den 1830er Jahren unserem heutigen Verständnis nach schichtenspezifisch auseinander usw. Es gibt viele Argumente dafür, dass unsere Vorstellung sowohl von Volksüberlieferung (diese auf jeden Fall) und unsere von Literatur überhaupt auf Konventionen beruhen (S.377,378). (Und: Es reicht dieses dreidimensionale Schema von „Produzent, Werk und Rezipient“ eben nicht aus, „alle Literaturbegriffe einzuordnen“ [S.379]. Auch hier fehlt im Lexikon der Blick auf die gesamte Volksliteratur.)

Das **Basis-Konzept** hat keinen (wortwörtlichen) Text, eher eine (ausdrucksrelevante) Textur: Vorgeformt sind Handlungsführung, Personenregie und Szenenfolge (z.B. bei Volksballaden, die wir gut untersucht haben), zum Teil Anfangs- und Schlussformeln („Ich stand auf hohem Berge...“ bzw. „da sieht man, was falsche Liebe tut...“, also Formelstrophen, die zum festen Inventar bestimmter Liedtypen zu gehören scheinen). Vorgeformt sind ebenfalls Strophenvarianten bestimmter Formelfelder. Zum (fertigen) Text dagegen gehören Personen- und Ortsnamen, die Wahl einer männlichen oder weiblichen Hauptfigur oder die Ich-Form (erstaunlich, wie frei manchmal die Wahl zwischen diesen für uns doch eher gegensätzlichen Möglichkeiten praktiziert wird; vgl. auch → Ich-Form), Zeitangaben, die Wahl zwischen

Hoch-, Alltagssprache und Mundart (deren jeweilige Bedingungen näher untersucht werden müssen; vgl. → „Aargäuer Liebchen“ u.ö.). Zum Text der konkreten Aufzeichnung gehören ebenfalls in die endgültige Wahl genommene Formelstrophen, wohl auch Moralstrophen und formelhafte Teile, die sich an den Hörer richten (Eröffnungsformeln wie „Nun schweigt ein wenig still...“, „Ein neues Lied will ich singen...“ u.ä. Aufmerksamkeitsstrophen des Bänkelsängers). Nicht die genaue Aufteilung der Systemelemente ist wichtig, sondern ihr Zusammenwirken auf zwei verschiedenen Ebenen.

Veränderungen des Textes schaffen Varianten, Veränderungen des Basis-Konzepts bedingen verschiedene Fassungen (Versionen). Versionen können so weit abgewandelt werden, dass ein neuer Liedtyp entsteht (oder die Version sich einem anderen Liedtyp anschließt). Die Gesamtzahl der Varianten bleibt im Bereich eines Liedtyps. Beide Ebenen, Basis-Konzept und Text, beanspruchen das Gedächtnis, können Assoziationen auslösen und unterliegen entsprechenden 'Störaktionen'. (Da es in der Volksüberlieferung keinen ausschließlich korrekten Text gibt, sondern nur Varianten, ist dieser aus der Literaturwissenschaft und dem Lexikon übernommene Begriff 'Störaktion' - aus dem Sender-Empfänger-Modell - nicht passend: Variabilität kann verschiedene Gründe haben, auch kreative Ursachen, die nicht als qualitativ negativ mit 'Störung' bezeichnet werden sollten. Aber wir verstehen, was mit 'Störung' gemeint sein kann.)

Selbst wenn es elegant klingt, scheue ich mich, statt als Arbeitsbegriff 'Basis-Konzept' [ein besseres Wort akzeptiere ich allerdings gerne] etwa Metakonzept oder vergleichbar Hypotext, Matrix, Paratext (S.491 f.), Prätext u.ä. zu sagen, Begriffe, die in Mode sind. Auch die in Verbindung mit der Metapher vom Palimpsest (S.488 f.) gebrauchte Bezeichnung 'Subtext' trifft nicht zu. Zwar unterscheidet man beim Subtext wie im Verhältnis von Basis-Konzept zum Text einen 'latenten Sinn' und einen 'manifesten Gehalt' (S.615), aber der Subtext trägt zusätzlich „Spuren einer gegenläufigen Wertung“ (S.615). Falls feststellbar ist es beim Basis-Konzept eher umgekehrt, dass nämlich die ideologische Umwertung erst mit dem zweiten Schritt in Zuge der Variabilität erfolgt. - Das Basis-Konzept ist in einer denkbaren Form vom 'Überbau' bestimmt, doch ist bis jetzt (für mich) nicht erkennbar, dass über die engere Wortwahl für eine Variante irgendwie reflektiert wird. Das geschieht wohl unter- bzw. unbewusst. Zu einer Aussage, nach welchen Kriterien sich der Text einer Variante konstituiert, fehlen genauere Untersuchungen. Hermann Strobach hat solche im Ansatz begonnen; spätere Arbeiten wie z.B. Norbert Richter, Das epische Volkslied in Franken um 1900, Diss. Würzburg 1973, haben die Variabilität von (Volksballaden-)Inhalten allgemein untersucht. David G.Engle hat seinen Volksballaden-Index (Entwurf 1985) auf der Ebene von Textbausteinen konzipiert. Andere Gattungen werden nach anderen Kriterien aufgeschlüsselt, z.B. Vierzeiler nach ihrer → Zielgerichtetheit.

Die Parodie lebt von einem metalyrischen Element (Metalyrik), indem der parodierte Text gedanklich in der sekundären Fassung mitschwingt und diesen quasi kritisch reflektiert. Demnach ist die Parodie keine Variante. - Die Theorien von Mündlichkeit in der Nachfolge von M.Parry und A.B.Lord greifen hier nicht (→ mündliche Komposition). Zwar ermöglicht die Formel 'erstaunliche Gedächtnisleistungen' (S.456), aber sie ist „keineswegs immer ein Beweis für eine rein mündliche Produktion des Textes“ (S.456). Sprachpsychologisch sind die Bedingungen für Variabilität selbstverständlich nur im Rahmen der Untersuchungen zur Mündlichkeit zu verstehen (doch wir verstehen sie noch nicht). Auch die klassische Sprachwissenschaft kann Modelle bereitstellen, die für Erklärungen nützlich erscheinen. So versteht die neuere Forschung eine Metapher nicht einfach als bildlichen Wortsatz, sondern schließt auf einen Gebrauch aus einer übergeordneten Ebene des „vergleichend-begriffsbildenden Denkens“ (S.433), aus der die Sprache schöpft (vgl. ähnlich Signifikat und Signifikant). Darf man sich das Verhältnis von Basis-Konzept und Text ähnlich vorstellen? Auch das dort verwendete Bild von 'frame' und 'focus' (S.433), die in Interaktion zueinander stehen, scheint zu passen. Ebenfalls in diesem Zusammenhang spricht man von 'Bildfeldern' (S.434), welches meinem Ausdruck 'Formelfeld' entspricht.

Die Idee der Formel (→ Formel) überhaupt hilft den Prozess vom Übergang des gedachten Ausdrucks im Basis-Konzept zum realisierten Text zu verstehen. Wie weit populäre Liedtexte weitgehend nur aus Formeln bestehen, ist eine offene Frage. Das Problem, eine (vorgefasste) Formel von einem individuellen Textelement abzugrenzen, ist heftig diskutiert worden - letztlich ohne Ergebnis. Man denke nur an die je nach Definition völlig unterschiedlichen Prozentzahlen für (angebliche) Mündlichkeit in den unzähligen Untersuchungen in der Nachfolge von (Parry und) Lord. Schließlich ist jede sprachliche Äußerung eine 'Formel'; die Bereiche der Charakterisierung von spezifischen Formeln sind fließend, und sie lassen kaum einengende → Definitionen zu.

Liedanalyse ohne Verweis auf die Melodie und die Metrik bleibt ein Bruchstück. Im ersten Bereich bin ich leider nicht kompetent, im letzteren unsicher. Aber zweifellos ist die Metrik, das metrische System und der Strophenbau, eine fundamentale Stütze für den sprachlichen Ausdruck, und zwar selbst dort, wo

(wie in der Volksdichtung zumeist) die Regeln sehr locker gehandhabt werden. Zahlreiche 'Fehler' lassen dort an der Realität eines Systems zweifeln. Es gibt Texte, die kaum oder nicht zur gegebenen Melodie passen wollen, es gibt unterschiedliche Zeilenzahl der Strophen, Widersprüche und 'Fehler' in den Reimformen usw. Und trotzdem werden gerade die Sprachformeln durch einen Rhythmus gestützt, der David Buchan (1972) an → Klangmodelle, sound patterns, denken ließ (leider hat er, ebenfalls auch aus Mangel an Kompetenz zur Aussage über Melodien, das nicht weiter verfolgt [vgl. Tagung zur → Formel in Stockholm 1976]). Dass Textforschung und Musikwissenschaft gerade auch im Bereich der Untersuchung von formelhaften Strukturen (bisher) so wenig zusammengearbeitet haben, empfinde ich als einen der großen Mankos der Volksliedforschung überhaupt (vgl. W. Stief und → Melodietypologie [mit Verweisen]).

Fiktions-Distanz und Performanz-Nähe

Hoch- und Volksliteratur gehören vor allem hinsichtlich der Bedingungen ihrer Präsentation unterschiedlichen Kategorien an. Bei den erzählenden Texten der Hochliteratur interessiert die 'Mittelbarkeit' des Erzählens (Narrativität). Das Volkslied lebt in seiner jeweiligen 'Aufführung' (performance) von der Unmittelbarkeit des Sänger-Hörer-Mitsänger-Kontakts. Die Performance lebt in der Spannung zwischen Ritual und Innovation (S.497), enthält also beide Elemente der stabilisierenden Tradierung als auch der traditionsbrechenden Variabilität. Zwar ist der Volksliedtext im Grunde ebenso wie in der Hochliteratur ein 'konstruierter menschlicher Wirklichkeitsentwurf' (S.464), aber er gibt vor, Realität (**Nähe**) zu sein, während die Hochliteratur auf die Raffinesse der künstlerischen Fiktion (**Distanz**, Ferne) Wert legt. Entsprechend einem anregenden Entwurf aus dem Freiburger Forschungsprojekt 'Mündlichkeit-Schriftlichkeit' kann man 'Distanz' und 'Nähe' als Gegensatzpaar (S.457 Literaturhinweis) konstatieren.

Die neuere Literaturwissenschaft beschäftigt sich mit Texten, die bewusst 'mehrdeutig' sind. 'Close reading', wortnahe Analyse, lohnt sich bei Texten, die „vielschichtig, kompliziert und mit vielen Bedeutungsnuancen angereichert sind“ (S.472); gesucht wird ein 'semantisches Spannungspotential'. Volksliteratur dagegen erscheint naiv und [vielleicht scheinbar] eindeutig. Wenn wir ein Kunstwerk im Museum bewundern, stehen wir vor einem 'Original'; wenn wir auf dem Jahrmarkt die fließbandproduzierte Imitation sehen (z.B. als früher beliebtes Wandbild A.Dürers „Hände“), kommt der Verdacht auf Kitsch auf. Die vornehme Distanz wird der pöpelhaften Nähe geopfert. Damit ist in unseren Köpfen ein Wertverlust, eine Qualitätsminderung, verbunden, die grundsätzlich zu begründen allerdings schwer fällt. Nicht der Gegenstand selbst ändert sich (seinem äußeren Aussehen nach), sondern seine Rezeptionsform. → Performanz (nur Verweise) ist aktualisierte Rezeption.

Die Rezeptionsforschung, soweit in diesem Lexikon vertreten, bezieht sich vor allem auf die „Rolle des Leser“ (S.549) und auf „Lese(r)forschung“ (S.551). Überlegungen zur mündlichen Überlieferung fehlen. Die Rolle des Lesers ist eine andere als die des Rezipienten von Volksliteratur, der sich ein Lied aneignet (Aneignung eines Liedes). Die Stichwörter zur Analyse können jedoch vielfach übernommen werden. Auch in mündlicher Überlieferung spielt der „Erwartungshorizont“ (S.550) eine Rolle, einschließlich der Möglichkeit des „Horizontwandels“ (S.550). Wir unterscheiden „historische Rezeptionsstufen“ (S.550), und die Vorstellung von einer „korrekten und endgültigen Bedeutung“ (S.550) eines Textes ist ebenfalls abzulehnen.

Walter Benjamin hat einmal gesagt, der Zuhörer eines Erzählers habe Anteil an der Gesellschaft, die ihn umgibt. „Der Leser eines Romans ist aber einsam“ [§]. Ihm /ihr, so meine ich, öffnet sich zwar eine literarische Welt eigener Phantasien, mit seinem Lesestoff bleibt er jedoch in sozialer Hinsicht alleingelassen. Für eine(n) MitsängerIn eines Volksliedes besteht totale Öffentlichkeit in der lokalen Überlieferungsgemeinschaft. Ihn/ sie schließen vorgefasste Meinungen ein; seine/ ihre Phantasie öffnet sich ihm/ ihr nur zur Bestätigung traditioneller Vorurteile und Mentalitäten. Auch hierin besteht ein qualitativer Bruch zwischen Hochliteratur und Volksüberlieferung – und damit unterschiedliche Bedingungen für eine Interpretation. Überspitzt gesagt: Hochliteratur eröffnet eine (innere) Freiheit; Volksüberlieferung bestätigt die Unfreiheit (und macht sie damit gewissermaßen erträglich). [§: Die Zitatstelle bei Benjamin könnte ich nennen. Ich habe sie aber aus sekundärer Quelle, dem Benjamin-Roman von Jay Parini (1997), und ich habe mich nicht mit Benjamin direkt auseinandergesetzt. Um das nicht zu verschleiern, neige ich dazu, auf Zitatnachweise in einem solchen Fall bewusst zu verzichten -ich weiß, man nennt das ‚unwissenschaftlich‘-, wo nur ein kurzer Begriff zu eigenen Überlegungen anregte, die kaum etwas mit der Idee des Zitierten zu tun haben. Andererseits nenne ich W.B., um zu belegen., dass sich anscheinend kompetente Leute zu dem grundsätzlichen Problem Gedanken gemacht haben. Sonst bin ich eher ein Gegner dessen, dass man seinen Text mit ‚Klassikern‘ garniert.]

Modellanalysen von Liedtexten

Zum Vergleich kann man die jüngsten Analyse-Skizzen nennen (Holzapfel, 2002), die ihrerseits auf ältere Studien beruhen. Die Volksballade „Schloss in Österreich“, nach einer Liedflugschrift von 1606, besticht durch die sprachliche Dichte von Liedformeln, Hörmodellen, konzentrierter Dialogstruktur und endreimenden Stichwörtern. Im Rahmen internationaler Variantenvergleiche erschließen sich uns Motive und Themen, aber auch Ideologie (hier: Kritik am feudalen Standessystem und an mangelnder christlicher Nächstenliebe). Solche Hintergrund-Informationen müssen wir für uns erarbeiten; dem Sänger und Hörer des 17. Jh. bedeuten sie (wohl) wenig, zumindest scheint keine kritische Reflexion stattzufinden. Die Wirkung eines solchen Textes liegt auf einer unterbewussten Ebene (eine Analyse folgt im zweiten Teil).

Der Text von „**Graf und Nonne**“ nach einer Aufzeichnung von vor 1855 arbeitet im starken Maße mit epischer Formelhaftigkeit und festen Strophenfolgen ([schwere Träume], Sattelstrophe, Ankunft vor dem Tor). In dem für diese Ballade unerheblichen Wechsel zwischen den (inhaltlich zentralen) Begriffen ‘geweiht’ und ‘bereit’ erkennt man, dass die in der Literaturwissenschaft hochgepriesene ‘Wortwörtlichkeit des Textes’ kein Prinzip der Volksdichtung ist. In den Schlussformeln von ‘starb am Klosterwein’ bis ‘starb in Köln am Rhein’ findet man das ganze Spektrum assoziativer Variabilität.

Im Bereich des Kunstliedes im Volksmund (KiV) steht „**Kleine Blumen, kleine Blätter...**“ nach Goethes Text von 1771 für einen Text, der seine hochliterarische Vorlage schnell verlässt und aus (populär unverständlichen) „Frühlings-Göttern“ vielfach „Frühlingsgärtner“ macht und Goethes hochlyrische Ausdrucksweise „tändelnd auf ein luftig Band“ konkretisierend umformt zu „winde mir ein Rosenband“. - Alle diese Texte stammen aus der und verbleiben in der Hochsprache. In einer Zeit, in der ‘Mundart’ zur Ideologie des Volkslieds gehörte, verfälscht selbst ein angesehener Volksliedforscher wie Gustav Jungbauer die zuverlässige Aufzeichnung von Albert Brosch (1906) „**Scheint nit de Mond so schön...**“ in „Scheißt nit da Mäund sou schaiñ...“ (1930) [Nachweise der entsprechenden Interpretationen in der *Datei* „Hinweise zu Otto Holzapfel“].

Mentalitäten der grausamsten und frauenfeindlichsten Lieblosigkeit werden in gängigen Texten wie „**Wenn alle Wässerlein fließen, so muss man trinken...**“ (Thüringen 1853) entdeckt. Sie können in der bürgerlichen Tradition gedruckter Gebrauchsliederbüchern gekürzt und erheblich entschärft als durchaus ‘harmlose’ Liebeslieder „Wenn alle Brunnlein fließen...“ gelten. Die anstößige Volksüberlieferung wird nach eigenen Moralvorstellungen verfälscht; die Textvorlagen aus mündlicher Überlieferung spiegeln und formen engherzige Moralvorstellungen. Dazu gibt es (leider) unzählige Beispiele etwa mit den Schlagern, die in Berlin Anfang des 19. Jh. beliebt waren und auf Liedflugschriften überliefert sind: „Julchen, lass mich einmal greifen...“ und „Julchen, weine nicht, weine nur nicht, ich will dich lieben, aber heiraten nicht...“ (siehe *Lieddatei*).

In von Liebeslied-Stereotypen und Formelstrophen durchsetzten Texten wie „**Der Himmel ist so trübe...**“ (Slowakei 1984) sehen wir die Wirkungsweise assoziativer Strophenkombinationen verbunden mit der inhaltlichen Perspektive von verlogendem Mann-Chauvinismus. ‘Heimliche Liebe’ wird gepriesen und auf die (Pseudo-)Ehre’ des Mädchen verwiesen. Es ist (für mich) ein ungelöstes Problem, dass die einseitig wertende Liedperspektive des Mannes auch die Singperspektive der Frau sein kann; im Gemeinschaftsgesang werden solche Widersprüche offenbar geschluckt oder harmonisiert. Kann man sich vorstellen, dass sie unterschwellig wirken, dass also der Liedtext auch eine Ideologie trägt, die dem Wortlaut widerspricht? Wird ein solches Liebeslied zum (bisher unerkannten) sozialkritischen Lied?

Im Lied aus dem Laientheater, „**Im Hotel zur See-Rosa am Sewa-See...**“ (Elsass um 1965, Aufzeichnung 1975; vgl. *Lieddatei*), im populär gewordenen Theaterlied, verschwimmen herkömmliche Grenzen zwischen Volkslied und Schlager. Volkslied lässt sich über den Funktionsbereich ‘gemeinschaftliches Singen’ charakterisieren. Hier wird ein Lied sogar eingeschränkt als (weitgehend nicht-gesungene) ‘gemeinschaftliche Erinnerung’ tradiert und nur durch die Abfrage des Aufzeichners ‘versehentlich’ aktiviert. Viele Lieder sind schlagerartig über die Präsentierung auf der Bühne populär geworden. Hier geht die Verbindung von Theater und Literatur weit über die Gattung des Dramas (S.631) hinaus.

In der Analyse (des Stils) kann man als Kriterien für weiterführende Fragestellungen von „Kontrast und Kontext“ (S.605) ausgehen. Der Vergleich mit ähnlichen Beispielen (auf der Suche nach Grundmuster) macht die Unterschiede deutlich (Kontrast). Die Einbeziehung und Bewertung zusätzlicher Informationen (Kontext) lässt das Besondere (auf der Suche nach Tiefenstrukturen) erkennen. Angestrebt wird die verallgemeinernde Charakterisierung der Phänomene, nicht ihre einengende Definition. Es gibt keine in sich geschlossene und zielstrebige Methode der Analyse von Volksliedtexten. Aus dem Textbefund der Varianten selbst müssen sich die Fragestellungen und die Schwerpunkte der jeweiligen Interpretation

ergeben. - Aus dem obigen Text ergeben sich kurzgefasst die folgenden lexikalischen Stichwörter (bzw. Ergänzungen zu bestehenden Stichwörtern in der Lexikon-Datei).

Daraus resultierende lexikalische Stichwörter bzw. Ergänzungen dazu (siehe Lexikon-Datei): → Assoziation; → Basis-Konzept [Arbeitsbegriff]; → Erwartungshorizont; → Kitsch; → Rolle.

Interpretation [Zusammenfassung]

Die Methoden Literatur zu interpretieren sind an der Hochliteratur entwickelt worden; sie werden dem Gegenstand von Texten aus mündlicher Überlieferung und in Medien auch außerhalb der Schriftlichkeit nur bedingt gerecht. Es ist die Frage, wie weit man bei Volkslied-Texten trotzdem mit literaturwissenschaftlichen Begriffen arbeiten kann. Das Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorien, hrsg. von A.Nünning, 2.Auflage, Stuttgart 2001, wird mit der eigenen Bestandsaufnahme, O.Holzappel, Lexikon folkloristischer Begriffe und Theorien (Volksliedforschung), Bern 1996, verglichen.

Sprache gilt als 'Zeichen', dessen System entschlüsselt werden muss. Wenn man auf einen (mittelalterlichen) metaphysischen Bezug (Gott) verzichtet, stellt sich (seit der Aufklärung) das Problem der Wahrheit auch literarischer Texte. Texte der Volksüberlieferung bleiben auch nach der Epochenschwelle um 1800 'wahr'; an ihnen geht in dieser Hinsicht 'Aufklärung' vorüber. Das Bezugssystem der Volksliteratur bleibt eindimensional und wird nicht kritisch hinterfragt oder reflektiert. Die Ästhetik-Konvention und der Erwartungshorizont für Dichtung entbinden von der sozialen Verpflichtung zur Wahrheit. Gerade in der Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und Fiktion entsteht Hochliteratur. Das Volkslied tendiert dagegen zur Nicht-Fiktion bzw. zur Harmonisierung von Realität und Dichtung. Das birgt ein Element des Kitsches, der verlogenen Schönfärberei in sich. Die Nähe der Volksliteratur zum Trivialen ist ein grundlegendes Problem.

In Epochenschüben wird jeweils verfeinerte Hochliteratur kritisch hinterfragt und als Gegenbild dazu Naturgegebenes entdeckt; Herder nennt das um 1770 Volksdichtung. Die Bedeutung einer Textaussage wird affektiv, gefühlvoll erlebt, miterlebt. Die Normen dafür sind nicht individuell, sondern durch eine Interpretationsgemeinschaft ('Volk') bedingt. Ein Element der Erlebnis-Gestaltung in der Volksüberlieferung ist die Aktualisierung, das Umformen der Vorlage zu einer selbst-erlebten oder selbst erlebbaren Handlungsstruktur. Den Text trägt eine 'Appellfunktion', der abverlangt, sich aktiv mit ihm auseinanderzusetzen. Je mehr die Dichtung vorgibt, desto enger sind die Lücken; je offener, unbestimmter ein Text ist, desto mehr kann er aktualisiert werden. Lied-Texte tendieren zu größerer Unbestimmtheit. Volksüberlieferung wird wesentlich von kollektiven Denkmodellen geformt und getragen.

Die kreative Umformung literarischer Texte der Hochliteratur auf ihrem Weg zum Volkslied, das 'Umsingen' von Texten (und Melodien) lässt sich als Dialog verstehen. Die Bedingungen dafür sind weitgehend unbekannt, vor allem für Bereiche, in denen sich gedruckte Medien (Liedflugschriften) und mündliche Überlieferung kreuzen. Auch die Bedingungen für einen 'ideologischen' Dialog sind erst teilweise erforscht; wie kennen zahlreiche Beispiele, in denen Liebeslied illusionslos in liebloses Lied umschlägt (die bürgerliche Lied-Kultur hat hier verniedlichende 'Zensur' ausgeübt). - Die Rahmenbedingungen für Volksliteratur signalisieren Stabilität. Die Mode-Literatur lebt vom Wandel. Wie weit ist Volksüberlieferung ebenfalls dem Dialog der Modeströmungen unterworfen?

Fundamentale Leitsätze der klassischen Literaturwissenschaft sind auf die Volksüberlieferung nicht anwendbar bzw. verkehren sich in ihr Gegenteil: Zuverlässigkeit eines authentischen Textes, historisch-kritische Fixierbarkeit eines bestimmten Wortlauts, Eindeutigkeit in der Wortwahl usw. Literaturwissenschaftliche Überlieferungsgeschichte reicht von den Vorarbeiten bis zum Druck des Werks, jene der Folkloristik fängt dann erst an. Vergleichbar sind Gestaltungs- und Formprinzipien und die mehrfache Schichtung eines Textes in Oberflächen- und Tiefenstruktur. Aber Volksüberlieferung muss auch mit Nonsense-Wörtern rechnen, mit unlogischer Sinngebung (Wortformen gehen auf Missverstehen, Fehlhören, Gedächtnisfehler, sekundäre Umdeutung usw. des Informanten zurück oder gar auf Dokumentationsfehler des Aufzeichners). Die 'ursprüngliche Werkbedeutung' ist eine 'ethische Maxime' der literaturwissenschaftlichen Interpretation; für Zeugnisse aus mündlicher Überlieferung ist das eine falsche Fragestellung.

Die Volksdichtung enthält Strukturen (Relationen zwischen den Elementen eines Systems), die es zu erkennen gilt. Strukturelle Analyse ist das Verstehen eines Wechselspiels von Zeichen, die in einem kulturellen Kontext stehen. Das trifft auf tradierte, mündliche Überlieferung in besonderer Weise zu. Die Volksballade kennt mit ihrer epischen Formelhaftigkeit differenzierte Sprach- und Assoziationsstrukturen. - Werkimmanente Interpretation und textnahe Analyse, die den Kontext ausschließen, verbieten sich in der

Volksüberlieferung. Das Wissen über die Einbettung in kulturelle Gegebenheiten, Milieu, Zeitumstände, Überlieferungsformen und -bedingungen sind eine Vorbedingung; der Weg folkloristischer Analyse ist vielfach ein Weg vom Text zum Kontext.

Im Zentrum des Problems von Texten aus der Volksüberlieferung steht ihre Variabilität, ihre Veränderlichkeit, ihre Tendenz zum steten Wandel (in der Spannung zur 'stabilen' Tradition). Die Veränderungen reichen vom kreativen Fehlhören bis zum Einsatz von formelhaften Strukturen aus gedächtnismäßig-mündlicher Tradierung. Im ersten Fall spielen (überindividuelle) Assoziationen eine entscheidende Rolle. Variabel sind sämtliche Eigennamen und Lokalisierungen. - Aus der Feldforschung werden Varianten (Aufzeichnungen) dokumentiert. Sie ordnen sich einem Typ unter, der ein wissenschaftliches Konstrukt ist, der normierte Querschnitt aller (nach welchen Grundsätzen auch immer festzustellenden) relevanten Varianten bzw. Aufzeichnungen eines Liedtextes. Es ist falsch, bei einem solchen Material mit dem Begriff 'Original' zu argumentieren.

Eine der kreativen Hauptursachen für die Variabilität ist die Assoziation. Sie wirkt auf einer weitgehend unbewussten Ebene, während die Literaturwissenschaft den bewussten Verweis auf gewollte Nebenbedeutungen als Konnotation bezeichnet. Eine nicht konkretisierte 'Leerstelle' wird mit einem naheliegenden 'Sinn' gefüllt; eine 'unbestimmt' gewordene Textstelle wird sekundär um- und neu bestimmt. Assoziationsketten zu belegen setzt eine Überlieferungssituation voraus, welche Vielfachaufzeichnungen über einen gewissen Zeitraum und in der gleichen Informantengruppe ermöglichen. Dazu fehlen uns die Quellen. Die Assoziation greift in das Gefüge der einzelnen Zeile, der Strophe und der Strophenfolge ein. Bei handlungstragenden Texten wie die Volksballade können Stereotypen innerhalb eines Vorrats an epischen Formeln gleicher Funktion ausgetauscht werden, oder es werden ähnliche Formeln eines ganzen Feldes variabel benützt.

Dass Variabilität stattfindet, kann auch als Freiheit und kreative Stärke sinn- und sprachschöpferischer Kraft verstanden werden. Unter der Oberflächenstruktur hat der Text einen mehrfachen Sinn, der ermöglicht, den Text z.B. zu aktualisieren. Der 'Sinn' (Ideologie, Mentalitäten), den die Volksdichtung vermittelt, ist für den Sänger/Hörer wesentlich nicht ein historisch fixierter, sondern ein jeweils aktuell gültiger Sinn. Variabilität ist eine Notwendigkeit in der aktualisierenden Anpassung und ein wesentliches Element der Aneignung.

Im Bereich des Volksliedes sprechen wir von Gattungen und benützen Bezeichnungen, die unterschiedlichen Ebenen zuzuordnen sind: inhaltlich charakterisierende Gattungen (Ballade bzw. erzählendes Lied, Legendenlied, Rätsellied) neben funktionsbeschreibenden Bezeichnungen (Hochzeitslied, Kinderlied, Soldatenlied), auf die Form bezogene Bezeichnungen (Vierzeiler, Tanzlied) neben archaischen Ordnungssystemen (KiV = Kunstlied im Volksmund). Statt von Gattungen spricht man deshalb besser von Merkmalsbündeln, die eine Verwandtschaft untereinander desto wahrscheinlicher machen, je dichter sie auftreten. Wichtiger ist es dann, die Merkmalsähnlichkeiten selbst angemessen zu charakterisieren, als sie mit bestimmten Gattungsbezeichnungen definitorisch einzuengen.

Neben dem Gedächtnis des einzelnen und das der sozialen Gruppe (kommunikatives Gedächtnis) tritt zeitübergreifend und mentalitätenbildend das 'kulturelle Gedächtnis', welches für die Identitätsbildung der Gesellschaft entscheidend ist. Ideologie und Mentalitäten in Volksliedtexten sichtbar zu machen, ist ein wichtiges Ziel einer Interpretation. Der Weg der Textanalyse und Interpretation geht von der Form und Metrik über den Inhalt (einschließlich Botschaft) zur Aufdeckung der Ideologie und Beschreibung der damit zusammenhängenden Mentalitäten.

Wichtig ist, dass man Hochliteratur und Volksliteratur nur als zwei gedachte Extreme in einer breiten Zone von Übergangsformen versteht, nicht als sich starr gegenüberstehende Blöcke. Der dichterische Text als Objekt der Literaturwissenschaft erfüllt andere Voraussetzungen als in der Volksüberlieferung. Es existiert ein gedachtes (und erschlossenes) Basis-Konzept, dem die Vielzahl tatsächlicher Varianten (Aufzeichnungen) gegenübersteht. Ob es im Bereich des Basis-Konzepts tradierte/ traditionelle Register gibt (z.B. Formelfelder, Stereotypen), aus denen bedeutungsgestützt (und improvisatorisch) geschöpft werden kann, muss weiter untersucht werden. Die Liebeslied-Stereotypik spricht eher für mechanische, gedächtnismäßige Anwendung bestimmter Liedformeln und typischer Strophen. Epischen Formeln dagegen gehen z.T. auf mittelalterliche Verhältnisse zurück, die reflektiert werden. Hier muss der kulturelle Kontext erarbeitet werden.

Das Ergebnis generationenübergreifender Überlieferung im Bereich der Volksballade kann ein auf das Wesentliche konzentrierter Text von hoher poetischer Dichte sein. Die Volksballade vertritt nicht die klassisch-antike Tradition der Rhetorik mit formelhafter Ausschmückung, nicht die Sprache und Struktur

homerischer Epik oder serbo-kroatischer Heldendichtung, sondern den auf Wesentliches fokussierender Stil der Engführung, Anonymisierung und Figurenökonomie (Familiarisierung). - Bei der Hochliteratur ist die Fixierung des Textes weitgehend durch die Edition gegeben; die Kommunikation mit dem Leser hat Prozesscharakter. In der mündlichen Überlieferung ist bereits das Zustandekommen eines Textes ein höchst labiler Prozess. Wir kennen zwar auch bei hochliterarischen Texten eine Entstehungsgeschichte und bei u.a. der Handschriften-Überlieferung auch 'Varianten', aber die Volksdichtung kennt keinen Urtext, kein Stemma und keine Edition letzter Hand.

Das Basis-Konzept hat keinen (wortwörtlichen) Text, eher eine (ausdrucksrelevante) Textur: Vorgeformt sind Handlungsführung, Personenregie und Szenenfolge, Anfangs- und Schlussformeln und Formelstrophen, die zum festen Inventar bestimmter Liedtypen gehören. Vorgeformt sind Strophenvarianten bestimmter Formelfelder. Zum (fertigen) Text dagegen gehören Personen- und Ortsnamen, die Wahl einer männlichen oder weiblichen Hauptfigur oder die Ich-Form, Zeitangaben, die Wahl zwischen Hoch-, Alltagssprache und Mundart. Nicht die genaue Aufteilung der Systemelemente ist wichtig, sondern ihre Charakterisierung als Zusammenwirken auf zwei verschiedenen Ebenen von Unterbewusstem und aktueller Realisierung.

Veränderungen des Textes schaffen Varianten, Veränderungen des Basis-Konzepts bedingen verschiedene Fassungen (Versionen). Die Idee der Formel hilft den Prozess vom Übergang des gedachten Ausdrucks im Basis-Konzept zum realisierten Text zu verstehen. Wie weit populäre Liedtexte weitgehend nur aus Formeln bestehen, ist eine offene Frage. Das Problem, eine (vorgefasste) Formel von einem individuellen Textelement abzugrenzen, ist heftig diskutiert worden - ohne Ergebnis. Dass Textforschung und Musikwissenschaft gerade auch im Bereich der Untersuchung von formelhaften Strukturen (bisher) so wenig zusammengearbeitet haben, ist ein großes Manko der Volksliedforschung.

Teil 2 Praxis (angewandte Interpretation) „Formel“, S.32 ff.

- I. Stereotype Liedstrophen und epische Formelhaftigkeit in der Volksballade: „Schloss in Österreich“, „Graf und Nonne“, „Königskinder“
- II. Die Stereotypisierung des Kunstliedes im Volksmund: „Ein Schäfermädchen weidete...“, „Da streiten sich die Leut herum...“, „Mariechen saß am Rocken...“ und „Müde kehrt ein Wandersmann zurück...“
- III. Balladeske Textur und „Stolz Ellensborg“

I. Formelhaftigkeit

Ausgangspunkt meiner Analysen (hier mit Verweis auf eigene Arbeiten; genaue Titel siehe *Datei*: Hinweise zu Otto Holzapfel) von **narrativen Formelsystemen** in **Volksballaden** waren Beobachtungen an dänischen Texten über stereotype Strophen, welche die Handlung in besonderer Weise strukturieren und zusätzlich inhaltlich charakterisieren, u.a. eine Drei-Tage-Formel, die einen besonders heftigen Kampf signalisiert (vgl. in: Danske Studier 1968, S.17-26). Statt ‚in Prosa‘ festzustellen, dass das ein besonders harter Kampf ist, wählt die Volksballade eine dramatische Darstellung mit aufeinander folgenden Formelstrophen: Der Kampf währte ‚einen Tag‘, der Kampf währte ‚zwei Tage‘, ‚am dritten Tag‘ schlug NN den NN ‚mit dem Schwert zur Erd‘. Spuren solcher **epischen Formeln** finden sich in der spätmittelalterlichen Literatur der Zeit (z.B. Dänische Reimchronik; vgl. in: Danske Studier 1968, S.94-97). Wenn man den Bogen kulturgeschichtlicher Vergleiche noch weiter spannt und Bildquellen, Rechtsformeln und andere kulturhistorische Belege mit einbezieht, erkennt man, dass diese Volksballaden aus einer in ihren Wurzeln mittelalterlich anmutenden Gedanken- und Vorstellungswelt gespeist sind.

Wenn eine Person ‚den Mantel schultert‘, bedeutet das in den dänischen Balladen, dass er keine böse Absicht hegt. Kein Schwert ist unter dem Mantel verborgen; das wird nicht gesagt, aber dramatisch ausgespielt. Rechtsformeln kennen diesen ‚geschulterten Mantel‘ bei der Haussuchung, um zu verhindern, dass Beweisstücke eingeschmuggelt werden. Schöffen sollen im mittelalterlichen Recht mit ‚geachselten Mantel‘ verhandeln. Wenn eine Person ‚den Kopf in den Mantel hüllt‘, deutet das in der Balladenhandlung Unheil voraus. So verhält sich, wer keine ehrliche Absicht hat. Dichterische Formeln haben ihre Entsprechung in kulturell bekannter Gestik. Wenn der ‚Held‘ mit einer schlimmen Nachricht konfrontiert wird, tritt ‚der Bote vor den Tisch‘ und berichtet überraschend davon. Die schlimme Nachricht trifft die Helden ‚mitten im Gelage‘ (so die altnordische Erzählweise). Um zur Tat zu schreiten, springt der Held ‚über den Tisch‘ (der mittelalterlich an der Wand vor der langen Bank aufgebaut wurde; so auch in der mittelhochdeutschen Epik). Dieses Milieu ist umfassend zu rekonstruieren, wenn wir Verständnis für die Texte gewinnen wollen. Die tradierten Texte stellen ein erzähltechnisches Instrumentarium zur Verfügung, welches entschlüsselt werden kann (vgl. meine Diss. „Studien zur Formelhaftigkeit...“, 1969).

In nachklassischer Zeit ist eine solche prägnante Darstellungstechnik zwar weniger auffällig, aber die gleichen Strukturen beherrschen grundsätzlich ebenfalls die deutschsprachige Überlieferung (vgl. „Die epische Formel...“, in: Jahrbuch für Volksliedforschung 18, 1973, S.30-41; vgl. Material in der Einzelstrophen-*Datei*, als „epische Formel“ markiert). Aufgeschreckt von ‚bösen Träumen‘, lässt der Held ‚die Pferde satteln‘ und reitet los, manchmal ‚in den Wald‘. Eine Formelfolge über mehrere Strophen markiert den Szenenwechsel. Gegner der Handlung werden ‚vor dem Tor‘ konfrontiert (das Treffen ‚im Tor‘ ist ebenfalls eine beliebte Bildformel). Kulturgeschichtliche Parallelen können aus den unterschiedlichsten Quellen zusammengeführt werden und unterstützen diese Vorstellungen, welche ein eigenes narratives Weltbild schaffen (vgl. zum Ringbrauchtum und zu mittelhochdeutschen Quellen, in: Zeitschrift für Volkskunde 64, 1968, S.32-51; vgl. u.a. zu altnordischen Bildquellen, in: *Mediaeval Scandinavia* 6, 1973, S.7-38). Die epische Formel ‚erklärt‘ nicht, sondern dramatisiert szenisch. Erläuterungen finden nicht statt; allein die (nicht näher begründete) Handlung wird vorangetrieben.

Weiterführende Studien (1977-1980 in Dänemark) erlaubten mir eine tiefergreifende Fundierung der Analysemethoden (vgl. „Det balladeske“, [dänisch] 1980) und die Ausweitung der Materialgrundlage (vgl. „Die dänischen Nibelungenballaden“, 1974; „Balladeske Umformungen des Nibelungenstoffes...“, in: Montfort 1980, S.312-321). Dabei wurde für mich zunehmend deutlich, dass das Problem der Datierung solcher „balladesken“ Erzähltechniken als angeblich ‚mittelalterlich‘ als Frage falsch gestellt ist und kaum weiterführt (vgl. Tagungsband „The European Medieval Ballad“, 1978). Es handelt sich um eine typische Darstellungsweise der **Volksdichtung**, welche nicht in die geläufigen hochliterarischen Epochensysteme einzuordnen ist. Andererseits war ich bereits mit meiner Dissertation 1969 skeptisch, ob die damals beginnende Mode von statistisch nachzählenden Formelanalysen in der Nachfolge von Albert B.Lord den richtigen Weg weisen würde, und mehrfach habe ich dieses verneint (bereits zitierte Literatur und bes. in: *Fabula* 15, 1974, S.34-46). Die Volksballade baut auf folkloristische Erzählsysteme, welche zwar literarisch zu analysieren sind, aber folkloristisch beurteilt werden müssen (vgl. Sammelband „The Ballad as Narrative“, 1982).

Auf der Grundlage vergleichender deutsch-skandinavischer Studien (vgl. in: Handbuch des Volksliedes Bd.2, 1975, S.339-358; „Folkeviser og Volksballade“, 1976; Bibliographien 1969 und 1975) und aufgrund intensiver Analysen der deutschsprachigen Überlieferung (vgl. Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen, Bd.6 ff., 1974 ff., bes. auch Bd.8, 1988, mit DVldr Nr.155 „Graf und Nonne“, und Abschluss-Bd.10, 1996, mit dem deutschen dem Volksballaden-Index, wiederholt in der kommentierenden Anthologie „Das große deutsche Volksballadenbuch“, 2000) konnte ich mehrfach bestätigt sehen, dass es sich um Erzählstrukturen verbaler, literarischer Tradierung handelt, nicht um das Ergebnis sogenannter mündlicher Techniken der Improvisation (vgl. Tagungsband Seattle 1978, S.113-121; vgl. in: Sumlen 1978, S.102-121). Der Vergleich z.B. mit serbokroatischer Heldenepik (Milman Parry) mit ihrer ausfaltenden, ornamentalen Formelhaftigkeit führt ins Abseits und erklärt nicht die **engführende, konzentrierende Erzählweise** der europäischen Volksballade. Trotzdem bildeten neue Ansätze aus englischer und amerikanischer Forschung die Grundlage für die notwendige Erweiterung und Fortschreibung meiner Theorien (vgl. in einer ‚zweiten Generation‘ F.G.Andersen, „Commonplace and Creativity“, 1985, in einer nachfolgenden ‚dritten‘ V.A.Pedersen, „Formler uden grænser“, [dänisch] 1996). Hier nun wird u.a. die Differenzierung von Tiefen- und Oberflächenstruktur eines Textes näher ausgeführt, welche erlaubt, in die ‚gedankliche Werkstatt‘ solcher Formelsysteme Einblick zu nehmen. Die letztere Arbeit mündet zudem in eine revidierte Gesamtuntersuchung der dänischen Volksballaden-Überlieferung und ihre umfassende zeitgeschichtliche Einordnung in die Welt der Renaissance (vgl. daraus mein Beitrag zur Handschrift Langebek, in: „Svøbt i mår. Dansk Folkevisekultur 1550-1700“, Bd.3, 2001, S.47-238; vgl. *Datei*: Liederhandschrift Langebek).

Diese philologisch orientierten Analysen mit den Methoden moderner Literaturwissenschaft weisen den Weg zu computergestützten Untersuchungen, die einen höheren Exaktheitsgrad haben, ohne jedoch den Fallstricken überholter Theorien der „oral literature“ zu verfallen. Für mich selbst war es ein eher lohnender, konsequenter Weg, mich für die **Ideologie** und die **Mentalitäten** zu interessieren, welche ‚hinter‘ den Texten zu vermuten sind (vgl. „Erzählhaltung und Ideologie der Volksballade“, in: FS Rudolf Schenda, 1995, S.319-339; vgl. „Repertoire og mentaliteter...“ [dänisch], in: FS Ann-Mari Häggman, 2001, S.147-157; vgl. „Zwei Stimmproben im Kontrast“, in: Tagungsbericht Zürich [im Druck]; vgl. „Balladesk tekstur: den episke folkevises fortælle måde“, in: Festschrift..., Oslo im Druck für 2005 [auf Dänisch]). Auf dieser Grundlage, zudem mit Erfahrungen aus der Vorurteilsforschung (vgl. meine Habilitationsarbeit, 1984, und eine Reihe von Publikationen zu diesem Themenkomplex) hoffe ich mehr über die psychologischen Voraussetzungen zu erfahren, welche das Denken in Stereotypen bedingt. Kombiniert mit der umfassenden Dokumentation und Analyse von Vierzeilern (Schnaderhüpfel) und von formelhaften Einzelstrophen (vgl. Vierzeiler-Lexikon, Bd.1-5, 1991-1994) und mit den Erfahrungen aus einer von mir betreuten Dissertation

über Liebeslied-Stereotypen (B.Muschiol, „Keine Rose ohne Dornen“, 1992) entstand als computergestützte Datenbank ein Strophen-Verzeichnis.

Schließlich erlaubt mir ein systematischer Durchgang der gesamten Liedflugschriften-Überlieferung des DVA in Verbindung mit den parallelen Quellen vor allem des „Kunstliedes im Volksmund“ (KiV) und der Erk-Böhme-Dokumentation des DVA Erfahrungen über die unterschiedlichsten Erscheinungsformen der **Text-Variabilität** zu sammeln. Das beleuchtet u.a. das Gewicht der assoziativen Denkweise, welche in der Tradierung kreativ Varianten produziert. In Fortführung der Idee von Tiefen- und Oberflächen-Struktur eines Textes arbeite ich mit der Theorie eines „Basis-Konzepts“ auf der Ebene des Signifikats (Idee), welches variierende Wort-Konkretisierungen auf der untergeordneten Ebene des Signifikanten (Ausdruck) steuert. Es wäre mein Wunsch, eine Idee von David Buchan aufgreifend, Liedtexte unter dem Aspekt einer kombinierten Text- und Melodieanalyse teilweise als System von **Klangmodellen** (sound patterns) bzw. von rhythmusgelenkten Sprach-Elementen darstellen zu können. Ein prägnantes Beispiel dazu ist die Ballade „Schloss in Österreich“ (siehe unten), die in der präsentierten Form ein derart eng gewebtes Netz, ein netzartiges Gewebe aus rhythmusgebundenen Endreimen im epischen Formelsystem bildet, dass eine weitere Variabilität praktisch ‚unmöglich‘ scheint, ohne dass dieses Gewebe wieder zerfällt. In der enggeführten, ‚perfekten‘ Form reduziert sich die Variantenbildung auf ein Minimum. Derart sollten die Ansichten über das assoziative Denken in Sprach- und Rhythmus-Bildern zusammenfließen mit allen oben genannten, übrigen Aspekten stereotypisierender und mündlich tradierender Ausdrucksweise.

Es kann für mich keinen Zweifel geben, dass diese Liedtexte in ihrer konzentrierten, dicht gewebten Form („Dichtung“) und ihrer perfekt erscheinenden, dramatischen Darstellungsweise eines liedhaften, epischen und szenischen Geschehens **Kunstwerke** von hoher ästhetischer Qualität sind, den Werken namhafter Dichter durchaus ebenbürtig.

Ergänzende Studien betreffen das **Liebeslied**, das in seiner tradierten Form aus stereotypen Strophen zusammengesetzt erscheint, welche trotzdem eine zielgerichtete Ideologie formulieren und mentalitätenbildend wirken (vgl. „Lieblose Lieder“, 1997). Volkstümliche Liebeslieder (des 19.Jh.) bestehen aus wechselnden Kombinationen von bestimmten **Liebeslied-Stereotypen** (vgl. Einzelstrophen-*Datei*, u.a. Material der DVA= Gr III). Die Reihenfolge kann unterschiedlich sein; anscheinend gibt es auch hier Formel-Ketten, die bevorzugt werden: Warum hast du geweinet, ich seh es deinen Augen an... Warum sollt ich nicht weinen, ich trag unter meinem Herzen ein kleines Kindelein... Dann will ich der Vater sein und dir ein Häuslein bauen (aus Gold und Edelstein)... Die Leute reden so viel, höre nicht auf sie... Unsere Liebe soll heimlich sein... Der Abschied ist geschrieben, ich reiche dir zum letzten Mal die Hand... Viele Liebeslieder dieser Art formulieren eine (für uns heute) erschreckend frauenfeindliche Haltung, die in der Regel nur dem Mann Argumente liefert, sich seiner Verantwortung zu entziehen. Hier wird (auch unter Frauen) eine Mentalität vermittelt, die systemstabilisierend ist und Solidarität unter den betroffenen Frauen in erschreckender Weise vermissen lässt (bzw. das Problem wird in hilfloser Weise immerhin grundsätzlich ‚diskutiert‘).

Weiterhin wurde am **Kirchenlied** eine vergleichbar variantenreiche Überlieferung dokumentiert, welche jedoch andere Gründe hat (vgl. „Religiöse Identität und Gesangbuch“, 1998). Hier sind es wechselnde theologische Zielsetzungen und die Arbeit von Gesangbuch-Kommissionen, welche für erhebliche Texteingriffe verantwortlich sind. Andererseits identifizierte sich bis ins 19.Jh. jede Generation mit ‚ihrem‘ Gesangbuch und sträubte sich manchmal mit Gewalt gegen Neuerungen. Neue Gesangbücher wurden ‚unter Polizeischutz‘ verordnet. Deutschsprachige Auswanderer nach Nordamerika wechselten mit ihrer Integrierung die Sprache (spätestens mit der dritten Generation). Am ‚deutschen Gesangbuch‘ wurde bis zuletzt festgehalten, auch wenn die Sprache der Predigt bereits Englisch war. ‚Singing out of the same hymnal‘ wurde sprichwörtlich dafür, in einer kontroversen Diskussion schrittweise zu einer Einigung zu kommen. ‚Volkslied-Philologie‘ und Variantenvergleich lassen sich auf Kirchenlied-Texte anwenden, jedoch mit völlig neuer Zielsetzung, um deren komplizierte Abhängigkeits- und Überlieferungsgeschichte nachzuzeichnen.

Die stereotype Liedstrophe und die epische Formelhaftigkeit der Volksballade sind einerseits das Ergebnis der Tradierung, andererseits Voraussetzung für die Einbettung eines Liedtextes in mündliche Überlieferung. Die Liedformel steht entwicklungsmäßig an Ende des Variabilitäts-Prozesses und ist das Ergebnis assoziativ wirkender Variantenbildung. Formel und Formelverknüpfungen haften im Gedächtnis und erleichtern **mündliche Tradierung**. Stereotype Strophen-Verkettungen, formelhafte Einzelstrophen und wiederholte Strophenteile strukturieren einen Liedtext in prägnanter Einsträngigkeit und in gewebdichter Konzentration („Dichtung“). Wiederholungen ritualisieren die bewährte Aufführungsart eines Liedes, das Singen in der überschaubaren Gemeinschaft wird zum nachfühlbaren Erlebnis. Der kreativ Varianten

bildende Überlieferungsprozess zielt auf milieukonforme Wortwahl. Leerstellen werden mit neuer Sinngebung gefüllt.

Die formelhafte Sprache bildet als Ergebnis des Überlieferungsprozesses eine stabile Basis, wobei Unsicherheiten in der Wortwahl überspielt werden. Auf der Ebene des Signifikats (Idee) ist der Gesamtzusammenhang verständlich, auch wenn die Einzelformulierung (des Signifikanten, der konkreten Wortwahl) kaum kritisch hinterfragt wird. Tradierung lebt von stabilen Strukturen. Ideologie und Mentalitäten unterstützen die stabile Überlieferung. Innovations-feindliche Ideologie und systemerhaltende Mentalitäten werden durch die Überlieferung gefördert. Epische Formeln verkürzen, konzentrieren und charakterisieren eine Handlung, so dass von ihrem Gebrauch Signalwirkung ausgeht. Der Liedtext schildert den Ablauf einer festgefügt, bereits bekannten Handlung mit Gebärden und Affekten, deren kultureller Hintergrund der Interpretationsgemeinschaft bekannt sind. Rhythmusstützende Endreimformen, der gemeinschaftsgestützte Refrain und einfache, ‚abgeschliffene‘ Strophenmelodien stützen den Text und überbrücken Unsicherheiten. Ritual und Wiederholung werden geschätzt, nicht das überraschende Neue.

„Schloss in Österreich“

Ein prägnantes Beispiel ‚lückenloser‘ Formelhaftigkeit und überaus dichtgewebter Aussage ist die Volksballade vom „Schloss in Österreich“ (DVldr Nr.20 [weitere Hinweise dort]; vgl. *Datei* Balladenindex L 12). Wir benützen zur Darstellung die Variante nach einer Liedflugschrift von 1606 (vgl. Das große deutsche Volksballadenbuch, Düsseldorf 2000, S.398 f.; zuletzt: Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft, Münster 2002, S.22-28). Diese Fassung hat 17 Strophen, während deutsche Volksballadentexte in der mündlichen Überlieferung des 19.Jh. durchschnittlich etwa 10 Str. aufweisen. Aber für das Gedächtnis (jener Zeit) war es überhaupt kein Problem 17 Str. ‚auswendig‘ zu lernen. Darum geht es jedoch nicht, denn der Text ist in einer Weise strukturiert, die eine lückenlose Wiedergabe perfekt unterstützt. Der Spielraum für ‚Fehlhören‘ und ‚Missverstehen‘ ist minimal. Wir versuchen diesen Balladentext von seinen theoretischen Grundlagen her zu erläutern.

Die Basis ist eine gedankliche Vorstellung von Balladeninhalt und Handlungsverlauf, die wir **Basis-Konzept** nennen. Hier wäre das Folgende die tragende Lied-Idee: Ein Knabe liegt im Turm gefangen; der Vater will ihn losbitten und bietet viel Geld, doch ‚die Herren‘ lassen den Knaben zum Galgen führen. Auf der Richtstätte sehen sich Vater und Sohn wieder; der Vater will ihn rächen, doch der Knabe wehrt ab und weint in Gedanken an seine Mutter. Kurze Zeit später rächt der Himmel den ehrlosen Tod des Knaben. - Das erste feste Stichwort im Basis-Konzept ist „im Turm“ als zentrale Idee der Str. 1-4. Ich brauche also eine Lokalisierung und denke mir/ erinnere mich an das „Schloss in Österreich“ als [prächtig] „gemauert“. Das Gefängnis ist „unter der Erde“ und ‚fürchterlich‘; die Handlung hat etwas mit „Rosenberg“ [Rosenburg] zu tun. Dazu passende ideologische Vorstellungen sind: Ein Schloss hat etwas mit Silber, Gold und Marmor (Marmelstein) zu tun. Ein Gefängnis im Turm dort liegt ‚tief unter der Erde‘ und Schlangen hausen dort. Geläufige Liedformeln geben mir den ersten Text-Umriss: „Es liegt ein Schloss..“, der Vater kommt „vor“ den Turm; ein Dialog beginnt mit „Ach (du), liebster (du)...“ Als **Klangmodell** dienen mir die aufeinanderfolgenden Reimwörter „erbauet: gemauert“, „(vor den Turm) gegangen: (Nattern und) Schlangen“. Die Hauptpersonen brauchen keine Namen: ein Knabe, sein Vater. Namen sind überflüssig; das Geschehen wird in das eigene Milieu eingefügt, familiarisiert. Die Landschaft der Ballade entspricht dem eigenen Erwartungshorizont.

Die nächste **Szene**, Str.5-7, lässt ‚den Vater‘ „zu den Herren gehen“. Er versucht den Gefangenen los zu bitten und bietet Geld dafür an. Die (anonyme) Antwort ist, dass der Knabe sterben muss. Eine (goldene) Halskette spielt dabei eine Rolle. Eine solche habe, so der Vater, der Knabe jedoch nicht gestohlen, sondern ‚von einer zarten Jungfrau‘. Ich muss mich nicht genauer erinnern, was dazwischen Knabe und Jungfräulein war, und man erfährt es im ganzen Lied auch nicht. Die eigentliche Problemgeschichte habe ich vergessen bzw. sie ist erstaunlicherweise offenbar unwichtig (geworden). Ich brauche keine Argumente, warum das und das so geschehen ist. Die Handlung (wie auch das Schicksal tatsächlich; das ist die dahinterliegende Mentalität) läuft unveränderlich ab, ich kann sie nicht beeinflussen. Gegen die anonym herrschende Macht bin ich ohnmächtig. Ich habe im Hinterkopf höchstens die vage Vorstellung, dass ‚der Knabe‘, der aus meinem eigenen einfachen Milieu kommt, kaum rechtmäßig eine ‚goldene Kette am Hals trägt‘. Da muss eine hochgestellte, ‚zarte‘ Jungfrau eine Rolle spielen. Sich mit höhergestellten Personen einzulassen, steht meinem Stand nicht zu; das führt zu Problemen, die ich nicht lösen kann. – Str.7,4 „dabei hat sie ihn erzogen“ kann man mit „damit hat sie ihn bezahlt“ übersetzen. Man denkt also an eine enge Beziehung, die belohnt wurde. Für die Ballade genügt diese nicht näher erläuterte Andeutung.

Als **Klangmodell** dienen mir kleinräumig wiederholte Vokalverbindungen (bau- und mau- in Str.1; ang-, aff- und att- in Str.2), großräumig die Endreimwörter ‚gefangen: Leben‘, ‚sterben: Leben‘, ‚sterben: gestohlen: erzogen‘. Diese Wörter reimen sich nicht oder schlecht. Möglicherweise spielt in meinen Gedanken mit, dass hier auch Brüche, denkbare Umbrüche, ersehnte Auswege in der Handlung bestehen, die ich mit diesem kleinen Chaos an Assonanzen (sterben: Leben) markiere. Ein ähnliches metrisch-rhythmische ‚Durcheinander‘ herrscht in den Str.13 und 14 (rächen: sterben; Leib: sehr), in denen inhaltlich ebenfalls ‚Brüche‘ auftauchen. Sonst verläuft die Handlung erschreckend ebenmäßig von ‚erbaut: gemauert‘ (Str.1) bis ‚gerochen: erstochen‘ (Str.16). Gegenüber der irdischen (und der himmlischen) Macht bin ich ohne Macht, ohn-mächtig. Das spiegelt sich literarisch. Die wenigen Szenen, in denen ich glaube, eingreifen zu können, etwas verändern zu können, ‚versinken‘ im Korsett der übrigen festgefühten Strophen.

Die nächste längere **Szene**, spielt ‚unter dem Gericht‘ (Str.12), d.h. unter dem Galgen. Sie reicht von der Str.8 bis zur Str.14 und umfasst den Weg zum Galgen (aus dem Turm, Str.8; zum Gericht, Str.9), den Dialog mit dem Henker (Str.9-11), und den gleichgewichteten, dazu symmetrischen Dialog mit dem Vater (Str.12-14). Wieder ist es eine anonyme Macht – ‚man‘ führt, ‚man‘ reicht (Str.8 und 9). Der Henker, der ‚Züchtiger‘ (Str.9), ist namenlos; im formelhaften Dialog ist er sogar, wie der ‚liebste‘ Sohn und der ‚liebste‘ Vater (Str.3/4), ebenfalls der ‚liebste‘ Züchtiger. Stereotype Formulierungen sind festgelegt und dominieren über die Logik. Widerspruch regt sich nicht, weil der Wortlaut in einer Formel fest verankert ist. (Hier etwa den Anflug von Ironie hineinzulesen, wäre völlig verfehlt.)

Inhaltlich geht es um die Hinrichtungsszene, in der er, der Knabe, seine Augen nicht verbunden haben will. Hofft er auf Rettung aus ‚der Welt‘ (Str.11)? Hofft er auf den Vater? Und wo ist das ‚zarte Jungfräulein‘, das die Geschichte mit der goldenen Kette erklären könnte? Nichts wird erläutert, **Hintergrundwissen** existiert nicht. Allein eine sehr unsichere Andeutung ist darin zu vermuten, dass der Knabe mit „schwarzbraunen Augen“ (Str.11) blickt. „Schwarzbraun“, allerdings in der Regel nur bei weiblichen Figuren, assoziiert ‚verführungsbereit‘. Hat der Knabe verführt? Die edlen Frauen sind zart, bleich, nicht von der Sonne bei der Feldarbeit gebräunt. Da hier jedoch die Augen des Mannes schwarzbraun sind, bleibt alles, was jetzt zu erklären wäre, ungesagt. – Der Dialog mit dem Vater ist wieder formelhaft, ‚ach liebster‘ (Str.12/13). Der letzte Gedanke des Knaben gilt der Mutter (Str.14). Unschuldig will er sterben; der Vater soll ihn nicht rächen. Aber die Mutter tut ihm leid. Warum? Es geht um seinen ‚stolzen Leib‘ (Str.14). Was damit gemeint ist, wird in der Schluss-Szene ausgesprochen, aber nicht erklärt.

Die **Szene** der Str.8-14 wird von dem Klangmodell sprechender Reimwörter getragen, welche assoziativ (und teilweise wieder mit Assonanzen) zusammenpassen: ‚Sakrament: Ende‘; (er muss) ‚steigen: (er hofft, würde noch dauern eine kleine) Weile‘; ‚entinnen: verbinden‘; ‚schauen: Augen‘; ‚zerbrechen: rächen‘; ‚rächen: sterben‘; ‚Leib: sehr‘ [im letzten Beispiel nicht einmal eine Assonanz]. Wiederum bediene ich mich zahlreicher Wiederholungen, ja einer **Verkettungs-Struktur** der Strophen im folgerichtigen Ablauf. Ornamental, z.T. inhaltlich gefüllt sind die verwendeten Adjektive: Der ‚reiche‘ Christ ist der ‚mächtige‘ HERR; die Weile ist ‚klein‘ (Str.9/10), das Tüchlein aus Seide (Str.10), die Pein schwer (Str.13), das Leben jung (Str.14). Viel literarischen Schmuck erlaubt sich diese konzentrierte, enggeführte Dichtung nicht. Dass der Leib ‚stolz‘ ist (Str.14), kann man auch als übliches Adjektiv ansehen.

Oder man kann dem tiefere Bedeutung mitgeben, die sicherlich assoziativ mitschwingt. In der Schluss-Szene Str.15-16 (mit der Str.17 wiederum wie die vorangehenden Szenen und Abschnitte mit jeweils 3 Str. symmetrisch gewichtet) wird inhaltlich ausgeführt, dass man den toten Knaben vom Galgen nehmen soll. Er soll ein Begräbnis bekommen, also ein ehrenvolles Andenken an seinen Tod. Das scheint die Sorge der Mutter zu sein, auch die Sorge des Knaben um die Mutter. Nicht, dass der Knabe sterben muss (das auch, aber das liegt in der weltlichen Macht begründet), sondern, dass man den Gehenkten unehrenhaft unbegraben hängen lässt, ist für den Himmel ein Problem. Der Himmel greift nicht ein, um den Knaben zu retten, sondern erst mit der Forderung, seine **Ehre** wiederherzustellen. Das dauert die typische Kurzzeit bis zum ‚dritten Tag‘ (Str.15) bzw. formlos ‚ein halbes Jahr‘ (Str.16). Nicht ‚die Herren‘ allein werden bestraft, sondern ‚die Stadt‘ soll versinken. Nicht das individuelle Unrecht soll getilgt werden, sondern die Gemeinschaft muss dafür sorgen, dass das Gleichgewicht der Verhältnisse wiederhergestellt wird. Da das nicht geschieht, sterben „dreihundert“ (unschuldige) Männer ‚wegen des Knaben‘. Der Himmel reagiert mit einer unglaublichen Verschiebung der Machtverhältnisse; sie ist ‚unglaublich‘ und bleibt deswegen unwahrscheinlich. Der Schluss mutet nicht wie eine auf Positives zielende Auseinandersetzung an, sondern wie eine grenzenlose, irrealer Klage. So weit das Basis-Konzept.

Den **konkreten Text** stelle ich her bzw. erinnere mich aus den genannten Formeln und Klangmodellen, denen ich Individuelles, aber auch Typisches hinzufüge: Das Schloss liegt ‚in Osterreich‘ [Österreich]; ‚familiarisiert‘ in der Verkleinerungsform „Schlösslein“ und „uns erbauet“; Gold ist ‚rot‘; tief unter der Erde bedeutet „40 Klaffer“; „Rosenberg“ ist nicht das besagte Schloss Rosenberg (-burg! So der

historische Zusammenhang in der niederösterreichischen Anbindung dieser Lokalsage [darauf gehen wir hier nicht ein]), sondern der Vater kommt daher (Fehl-Erinnerung). Als Verben verwende ich wenig prägnante Wörter, die ich wiederhole: Es liegt (ein Schloss), (der Knabe) liegt, (der Vater) kommt/ geht, (der Knabe) trägt, man führt (den Knaben) usw. Wie das Schloss tatsächlich gelegen ist (auf einer beherrschenden Felsenase, hoch über einem Fluss), wie weit es vom Schloss nach „Rosenberg“ ist (falsche Erinnerung), ob man dahin reiten muss oder gehen kann usw. spielt keine Rolle. Wenn ich Individuelles weglasse, kann ich auch kaum etwas ‚falsch‘ sagen.

1. Es... erbaut - (gemauret) Silber und Gold Mar- gemau-	Situation, epische Formel Klangmodell Zwillingsformel Klangmodell, teilweise Stabreim
2. gefangen Klafftern - Nattern Nattern und Schlangen	erstes Leitthema: gefangen Klangmodell Zwillingsformel, Klangmodell, Binnen- bzw. Endreim-Häufung
(Szenenwechsel)	
3. vor... gegangen ach, liebster mein gefangen	Konfrontation, epische Formel Dialogformel Leitthema wiederholt
4. ach, liebster mein Klafftern - Nattern Nattern und Schlangen	Dialogformel wiederholt Klangmodell wiederholt Wiederholung
(Szenenwechsel)	
5. zu... ging Gefangen(en) Gülden geben - Leben	Konfrontationsformel, variiert Wiederholung Leitthema wiederholt Stabreim
6. Gülden guldene: Kette - sterben sterben	Wiederholung, Kettenverschlingung Klangmodell
7. guldene: K. - gestohlen erzogen	zweites Leitthema: sterben Wiederholung, Kettenverschlingung Klangmodell
(Szenenwechsel)	
8. Man führt - hinaus	epische Formel (Konfrontation)
9. Man führt ach, liebster mein kleine Weile	Wiederholung Dialogformel („liebster“ unlogisch)
10. kleine Weile Augen verbinden	Wiederholung, Kettenverschlingung
11. Augen verbinden anschauen schwarzbraun Augen	Wiederholung, Kettenverschlingung Klangmodell Klangmodell: schwarzbraun möglicherweise assoziatives ‚Motiv‘
(Szenenwechsel)	
12. unter (dem Gericht) ach, liebster Tod rächen	epische Formel (Konfrontation) Dialogformel drittes Leitthema: rächen
13. Ach, liebster Tod (nicht rächen) rächen sterben	Dialogformel, Wiederholung Wiederholung, Kettenverschlingung Leitthema wiederholt Leitthema (aus Str.6 wiederholt)
14. Leben - Leib	Zwillingsformel (variiert)
(Szenenwechsel)	
15. Es stund kaum an	
16. Es stund kaum an gerochen - erstochen gerochen	Wiederholung Klangmodell Leitthema wiederholt (variiert)
(Rahmen:)	
17. Wer ist der...	Verfasserformel (variiert)

Der Text ist geprägt von **Wiederholungen** als dem fundamentalen Prinzip mündlicher Überlieferung: strophenübergreifend (2-4), identisch in der folgenden Str. (3-4), in ankettender Verschlingung zweier Str. (5-6). - In der Struktur der Str. sind **Klangmodelle** auffällig: bau-, mau- (Mar-) in Str.1; ang-, aff- att- in Str.2. Das setzt sich in den folgenden Str. fort. Auch der Stabreim (typisch für altgermanische Epik ohne Strophenstruktur) ist ein Klangmodell (1,5). Ob man auch in den ei- ie- der Str.9-11 ein Klangmodell sehen darf, sei dahingestellt. Über die Funktion solcher Modelle bin ich mir noch im Unklaren. - Die Struktur der **epischen Formeln** entwickelt sich aus Situation (1) und Konfrontation (3,5); „aus dem Turm“ (8), „hinaus“ (9), „unter dem Gericht“ (12) bis zur Reaktion „Es stund“ (15,16). Die epischen Formeln platzieren die Hauptpersonen in jeder Szene zu- und gegeneinander und legen damit ihre Stellung im dramatischen Geschehen fest. Für den typischen Gebrauch epischer Formeln ist diese Ballade allerdings *kein* charakteristisches Beispiel; das gibt es bessere (vgl. die voranstehende dänische Volksballade). – Die gesamte Struktur des Textes ist von wenigen charakteristischen, wiederholten Verben getragen: „gefangen“ (2,3,5), „liegen“ (2,3,4), „führen“ (8,9), „sterben“ (6,13), „rächen“ (12,13,16). Drei prägnante **Leitthemen** für dieses Lied schälen sich heraus: gefangen, sterben, rächen. Damit ist sozusagen ein endreimgestütztes Basis-Konzept der gesamten Handlung gegeben.

1. Es liegt ein Schösslein in Osterreich,
ist uns ganz wohl erbauet
von Silber und von rotem Gold,
mit Märmelstein gemauret.

2. Darinnen da liegt ein junger Knab
auf seinen Hals gefangen,
wohl vierzig Klafftern tief unter der Erd
bei Nattern und bei Schlangen.

3. Sein Vater kam von Rosenberg
wohl für [vor] den Turm gegangen:
„Ach Sohne, liebster Sohne mein,
wie hart liegst du gefangen.“

4. „Ach Vater, liebster Vater mein,
gar hart lieg ich gefangen,
wohl vierzig Klafftern tief unter der Erd
bei Nattern und bei Schlangen.

5. Sein Vater zu den Herren ging:
„gebt los uns den Gefangen!
Dreihundert Gùlden die wollen wir euch geben
wohl für des Knaben Leben.“

6. „Dreihundert Gùlden die helfen euch nicht,
der Knab und der muss sterben;
er trägt ein güldene Ketten am Hals,
die bringt ihn um das Leben.“

7. „Trägt er ein güldene Ketten am Hals,
hat er sie doch nicht gestohlen,
hat sie ihm ein zartes Jungfräulein verehrt,
dabei hat sie ihn erzogen.“

8. Man führt den Knaben wohl aus dem Turm,
man reicht ihm das Sakramente:
„Hilf, reicher Christ vom Himmel herab,
es gehet mir an mein Ende.“

9. Man führt den Knaben zum Gericht hinaus,
die Sprossen musst' er steigen:
„Ach Züchtiger, liebster Züchtiger mein,
lass mir ein kleine Weile.“

10. „Eine kleine Weile lass ich dir nicht,
du möchst mir sonst entrinnen;
leiht mir ein seidens Tüchlein her,
lass ihm sein Augen verbinden.“

11. „Ach meine Augen verbinde mir nicht,
ich muss die Welt anschauen,
ich sehe sie heut und nimmermehr
mit meinen schwarzbraun Augen.“

12. Sein Vater unter dem Gerichte stund,
sein Herz möcht ihm zerbrechen:
„Ach Sohne, liebster Sohne mein,
dein Tod den will ich rächen.“

13. „Ach Vater, liebster Vater mein,
mein Tod sollt ihr nicht rächen,
bringt meiner Seele eine schwere Pein,
um Unschuld so will ich sterben.

14. Es ist nicht um mein junges Leben,
noch um mein stolzen Leib,
es ist nur um meine Frau Mutter daheim,
die weinet sich also sehr.“

15. Es stund kaum an den dritten Tag,
ein Engel kam vom Himmel;
man sollt den Knaben vom Gerichte nehmen herab,
sonst würde die Stadt versinken.

16. Es stund kaum an ein halbes Jahr,
der Tod der ward gerochen;
es wurden mehr denn dreihundert Mann
vons Knabens wegen erstochen.

17. Wer ist der uns dies Liedlein sang,
so frei gesungen hat?
Das haben getan drei zarte Jungfräulein
zu Wien wohl in der Stadt.

Nach: DVldr Nr.24, Abdruck 3; übernommen nach einer Liedflugschrift ohne Angaben von Druckort und Drucker, datiert 1606; Bestand der Berliner Staatsbibliothek, Kopie im DVA= BI 1269. - Manche Wortformen wurden hier modernisiert; die Quelle schreibt z.B. „ist vns gantz wol erbawet“ (Str.1).

Der Text kommt insgesamt mit nur relativ wenigen, ja verblüffend wenigen **Reimwörtern** (Endreimen) aus, die, aneinandergereiht, bereits ein erstaunlich deutliches Bild des Geschehens vermitteln: gefangen/ Schlangen/ gegangen/ sterben/ Leben/ gerochen (rächen). Auch so etwas haftet leichter im Gedächtnis. Nebenpersonen gibt es nicht; selbst die drei Hauptpersonen Vater, Knabe und ‚die Herren‘ bleiben namenlos, d.h. dass ich das Geschehen nicht einem bestimmten Ereignis zuordne, nicht der historischen Rosenburg und namhaften Herren dort um 1600. Im Ausdruck ‚die Herren‘ steckt auch das Spiegelbild einer Mentalität, dass die herrschende Macht anonym und ein Vorgehen gegen sie zwecklos ist. Man kann sie bitten, aber sie fällen das Urteil. Man kann Argumente dagegen sammeln, bekommt aber keine Antwort. So etwas ist ‚mit Sicherheit‘ und ‚damals‘ passiert; dazu weiß ich, dass ein Schloss ‚in Österreich‘ liegt, und das verbürgt für die Wahrheit des Geschehens. (Der Es war... und Es ist-Anfang in der Volksballade verbürgt für Wahrheit und entspricht nicht dem märchenhaften ‚Es war einmal...‘.) Im Übrigen ist es nicht wichtig, wann historisch so etwas passiert ist, denn es geschieht ‚mir‘ sozusagen tagtäglich. Das herrschende Unrecht ‚der Herren‘ ist aktuell. Ich kann aber darauf vertrauen, dass ‚irgendwann‘ die Rache ‚aus dem Himmel‘ kommt bzw. dass ich ‚im Himmel‘ zu meinem Recht kommen werde. Ich muss/ darf mich nicht selbst darum bemühen, denn die Obrigkeit, so schlecht sie auch im konkreten Fall sein mag, ist ‚von Gott‘ so gewollt und eingesetzt.

Wir haben uns ausschließlich an den gegebenen Text gehalten, so wie er uns in dieser einen Variante überliefert wird. **Kontext-Informationen**, die sich aus dem Vergleich von internationalen Parallelen zu diesem Balladentyp ergeben, bestätigen, dass als ‚Kern‘ der Ballade das Problem des Standesunterschieds zwischen dem (bürgerlichen) ‚Knaben‘ und dem (adeligen) ‚zarten Jungfräulein‘ zu Grunde liegt (vgl. meine Interpretation, in: Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen, hrsg. von G.E.Grimm, 1988, S.38-56; vgl. auch in: Das große deutsche Volksballadenbuch, 2000, S.507-509). Für das Verständnis der Handlung ist das um 1600 nicht erklärungsbedürftig. Die herrschende Standesordnung ist stabil und gottgewollt (und bleibt so bis um 1850/1900). Was uns heute erregt, die 300 Toten am Ende, sind

wie die Hexe, die im Märchen am Schluss verbrannt wird, eher als ‚erzählpsychologisch‘ notwendiger Ausklang zu werten. Die Zahl der Toten besagt (um 1600) wohl nur, dass das geschehene Unrecht vorher derart schrecklich war, dass erst durch den Tod (allerdings weiterer Unschuldiger) die Ordnung wieder zurechtgefügt worden ist (unter himmlischem Druck). Aber das Unrecht, das geschehen ist, ist nicht etwa der Tod des unschuldigen Knaben, der menschliche Justizirrtum also, sondern das ehrenrührige Nicht-Begraben. ‚Ehre‘ ist ein Begriff, der uns heute in diesem Zusammenhang kaum mehr etwas sagt. Wir müssen uns heute solchen kulturgeschichtlichen Kontext mühsam erarbeiten, um die Ballade in ihrer Zeit verstehen zu können. Uns vermittelt die Ballade heute ein **Weltbild**, das mittelalterlich anmutet.

Als letzte Str.17 folgt eine **Verfasserformel**. Sie gehört zum medienbedingten Rahmen eines solchen Liedes, welches der Bänkelsänger häufig mit einer Aufmerksamkeitsformel einleitet (Schweigt ein wenig still..., Hört die Geschichte, die ich erzählen will... und ähnlich) und mit einer solchen stereotypen Strophe über den (angeblichen) Verfasser schließt. In der Regel nennt diese einen ‚stolzen Reiter‘ und ähnlich, der ‚uns das Liedlein sang‘. Hier ist diese Formel abgewandelt zu einem Lob an ‚drei zarte Jungfräulein‘ in Wien, also quasi eine Liebeserklärung an verehrte Frauen in der nahegelegenen Hauptstadt Wien, gesehen von der niederösterreichischen Rosenberg bei Horn aus, mit der die seit dem 15.Jh. in allen deutschen Liedlandschaften überlieferte Ballade nachträglich verbunden wird.

Gemessen an den Veränderungen, die wir sonst aus dem Prozess mündlicher Überlieferung bei Liedtexten gewohnt sind, hat sich die Schloss in Österreich-Ballade in ihrer jahrhundertelangen Tradierungsgeschichte relativ wenig gewandelt. Das wollte ich mit den beiden Varianten demonstrieren, die ich neben der Flugblattfassung von 1606 in meiner Anthologie von 2000 abgedruckt habe: eine **moderne Aufzeichnung** aus Franken von 1965, eine zweite aus Schwaben von 1993. Beide Varianten sind mit 8 Str. kürzer, und von den 17 Str. der Variante von 400 Jahre früher musste selbstverständlich auch inhaltlich etwas wegfallen. Aber Wesentliches ist geblieben: Das Schloss steht weiterhin in Österreich und besteht aus Silber, (Gold), Edelstein und Marmor. Der Knabe ist tief unter der Erde bei Kröten und Schlangen. Die Mutter –in der Engführung ist die Figur des Vaters weggefallen- bittet ‚den Richter‘ um das Leben des Sohns und bietet viel Geld. Die Antwort verweist auf die goldene Kette, die den Knaben ‚um sein Leben‘ bringt. Die goldene Kette hat er nicht gestohlen; sein Liebchen habe sie ihm ‚verehrt‘ und dabei ‚Treue geschworen‘. Hier wird das Verhältnis zum Fräulein, das in der Variante von 1606 mit dem uns ungeläufigen Wort ‚erzogen‘ noch unklar bleibt, etwas konkretisiert. Die anderen Veränderungen sind nebensächlich: ein ‚schöner Knabe von 22 Jahren‘ (B, Str.2); die Variante C, Str.2, hat sogar noch die sechs ‚Klafter wohl tief unter der Erd‘. Sonstige Zahlenverhältnisse gehören wie immer zu den Variablen: ‚zehntausend tief wohl unter der Erd‘, passend zu den ‚zehntausend Taler‘ (B, Str.3), in C ‚sechstausend Taler‘ (Str.3).

Mit ‚zugebundenen Augen‘ wird er zum Richterstuhl bzw. Richtplatz geführt. Die Augen sollen ihm aufgebunden werden, er will die Welt ‚noch einmal schauen‘. Er sieht seine Mutter, die jammert, weil sie ihn sterben sehen wird; er sieht sein Liebchen, das ihm die ‚schneeweiße Hand‘ reicht bzw. der er ‚die weiße Hand zum letzten Wiedersehen‘ drückt. Die Rache des Himmels ist weggefallen, die Frage nach der ‚Ehre‘, dieser Fall des nachträglich ‚ehrvollen Begräbnisses‘ spielt im 20.Jh. keine Rolle mehr. Das alles ist ersatzlos gestrichen worden. Die Dialogteile sind gekürzt. Geblieben ist die Endreimfolge von sprechenden Verben: leben, gestohlen, schauen, sehen bzw. leben, sterben, gestohlen, schauen, weinen. Das **Basis-Konzept** hat sich als stabil erwiesen. Und geblieben ist die unausgesprochene ‚Moral‘: Das Liebchen reicht die Hand, tut aber nichts zur Rettung. Die Vorstellung, dass das ‚Schicksal‘ unabwendbar ist, dass man sich dagegen nicht auflehnen kann, ist der Grundzug einer **Mentalität**, die sich mit jener von 1606 deckt.

Im Rahmen **didaktischer Überlegungen** zu diesem Text kann man versuchen zu verdeutlichen, dass im Gegensatz zur sonstigen Literatur, die wir in der Distanz des gedruckten Textes und individuell (eventuell mit einem kritischen Kommentar) im Gebrauch eines Buches jederzeit konsumieren können, die wir abbrechen (Buch zuklappen) und ‚gestalten‘ (Teile weglassen) können, die mündliche Überlieferung dagegen von der Einbettung in die Gemeinschaft lebt und vom Akzeptieren der Tradition. Mit ihr kann ich mich zwar individuell auseinandersetzen, kann sie aber generell nicht ändern (bzw. mentalitätsgebunden will ich nicht verändern). Überlieferung ist nicht ‚jederzeit‘ und ‚individuell‘, sondern (auch für das Verständnis) kontextgebunden und gemeinschaftsgeprägt. Mündliche Überlieferung ist ein rituell nachzuvollziehendes Erlebnis und eine Vergegenwärtigung zeitloser Wahrheit, die mich jetzt angeht. Im Text deuten darauf das „uns“ (Str.1) und die Verwendung epischer Gegenwart „liegt“ (Str.2), „führt“ (Str.8/9). Auch der Dialog erscheint in der Gegenwart, d.h. direkt. Vergangenheitsformen („kam“, Str.3; „es stund“, Str.12,15,16) widersprechen dem nicht. Literatur dient hier nicht der kritischen Lebenshilfe, sondern der Bestätigung bestehender Vorurteile und der Absicherung gegen das Ungewöhnliche. Es ist schwer einem modernen Hörer und Leser so etwas zu vermitteln, eine entsprechende Kommentierung hilft uns aber, Vergangenes zu verstehen und Gegenwärtiges einzuschätzen (mögliche Frage: Möchte ich in einer solchen Welt leben?).

In einem Liedflugschriften-Sammelband "Die Schöneberger Nachtigall", Berlin: Zürngibl [Haakscher Markt Nr.2], 1822, Nr.22, steht eine ungewöhnliche Variante vom "Schloss in Österreich". Der Neudruck von 1930 mit einem Nachwort gibt Auskunft. Der Sammelband, fingiert im Stil der Zürngibl-Drucke, wurde 1822 von A.H.**Hoffmann von Fallersleben** (1798-1874) zusammengestellt und dem Berliner Bibliophilen Gregor von Meusebach zum Geburtstag überreicht. Manches hat Hoffmann von Fallersleben selbst gedichtet, manches umgestaltet. Von ihm dürften auch die Erweiterungen in der vorliegenden Schloss in Österreich-Fassung stammen (wir geben nur eine Auswahl in moderner Schreibung):

[1.] Da steht ein Schloss in Österreich,
das ist so schön gebauet [... Str.2 bis 4 weggelassen]

[5.] Der Vater vor die Herren trat,
gebt ihr mir los den Knaben?
Ich habe daheim drei Rößlein stehn,
das schönste sollt ihr haben.

[6.] „Drei Rößlein schön, sind hübsch und fein,
die tun wir uns nicht nehmen;
er trägt eine Kette von Gold am Hals,
die bringt ihn um sein Leben.“

[7.] Obgleich er trägt eine Kette von Gold,
er hat sie ja nicht gestohlen,
ein Jungfräulein hat sie ihm verehrt,
treu Lieb ihm anbefohlen.

[8.] Der Vater vor die Herren trat,
gebt ihr mir los den Knaben,
ich habe daheim drei Töchterlein schön,
die schönste soll ich euch geben.

[9.] "Drei Töchterlein schön, hübsch und fein,
die tun wir uns nicht nehmen;
er trägt [...]

[10.] Man bringt den Knaben vor's Gericht,
die Leiter soll er besteigen:
Ach Meister, lieber Meister mein!
Lasst mir noch eine kleine Kurzweile.

[11.] Die Weile die lass ich dir nicht mehr,
du möchtest noch viel erfinden. [...]

[13.] Ach Vater, lieber Vater mein,
was macht die Herzallerliebste?
"Sie rauft ihr Haar, sie ringt ihre Händ',
ihr Herz möcht ihr zerspringen."

[15.] [...] die Engel Gottes winken,
so grabt den [dem] Knaben doch ein Grab [...]

[16.] Es stund kaum an ein halbes Jahr,
so war die Stadt gebrochen [...]

[17.] Wer hat denn nun das Liedel erdacht,
gesungen auch desgleichen [...]

Bis zum Schluss orientiert sich der Text in etwa an unserer Variante, aber die Erweiterungen und Veränderungen sind auffällig. Auch eingedenk, dass es sich um einen Geburtstagsscherz handelt und sicherlich Ironie in den Text hineinspielt, so wird deutlich, wo die 'Schwachstellen' des neuen Textes liegen.

Der Liedanfang wird in Str.1 mit „Österreich“ festgelegt, das unverständliche „uns“ in Zeile 2 gestrichen. Der Vater macht zwei Angebote, zuerst ein schönes Pferd (Str.6-7), dann eine schöne Tochter (Str.8-9). Beides wird abgewiesen. Der Übergang von Str.6 zu 7 wird nicht mit identischer Wiederholung erreicht, sondern ein „obgleich“ wird in Str.7 erklärend eingefügt. Aber mündliche Überlieferung will solche „Erklärung“ nicht. - Das Verhältnis zum Jungfräulein wird eindeutig formuliert: „treu Lieb ihm anbefohlen“ (Str.7). - In Str.11 lehnt der „Meister“ (modernisiert gegenüber „Züchtiger“) den Verzug ab, weil er weitere

Ausreden („erfinden“) vermutet. Diese allerdings, wenn man sie so bezeichnen will, kommen vom Vater, nicht vom Knaben. Die Stadt wird „gebrochen“ (Str.16), nicht der „Tod gerochen“. In der Verfasser-Strophe steht in der Vorlage "so frei gesungen hat" in Anlehnung an ein spätmittelalterliches Lebensgefühl vom „freien Mut“. Hoffmann von Fallersleben macht daraus ein prosaisches „gesungen auch desgleichen“ (Str.17). Erheblich ist der Eingriff mit dem Bericht über das „Jungfräulein“, hier „Herzallerliebste“ genannt. Sie rauft sich das Haar und greift trotzdem nicht ein, während in der Vorlage über sie zu Recht geschwiegen wird. Der Volksballade in mündlicher Überlieferung ist eine solche „erklärende“ Logik völlig fremd. Immerhin belegt das Beispiel für Hoffmann von Fallersleben die intensive Beschäftigung mit solcher Liedüberlieferung und ihrer Textstruktur bereits in jungen Jahren.

Mündliche Überlieferung und Literaturkritik

Die vorstehende Analyse baut darauf auf, dass wir Sprachelemente und Strukturen untersuchen, die im Laufe des **mündlichen Überlieferungsprozesses** formuliert und geformt wurden. Das Ergebnis ist die gedruckte Liedflugschrift von 1606. Das stimmt allerdings nur scheinbar mit der Vorgehensweise der allgemeinen Literaturkritik überein, in der es um die Entstehungsgeschichte eines Textes geht, der dann (in der Regel) in der dichterisch autorisierten Fassung, der „Ausgabe letzter Hand“ vorliegt. So kennen wir es auch aus der Literaturkritik zur Bibel. „Die literarkritische Frage nach der Gestalt des erstverschrifteten Textes wird in der Formgeschichte zur Frage nach der mündlich überlieferten Vorgeschichte weitergeführt. Die Formgeschichte fragt nach der Gattung der der Verschriftung vorausliegenden, mündlich tradierten Überlieferungen“ (Klaus Koch u.a., Reclams Bibellexikon, Stuttgart 1987, S.82; mit dem Hinweis auf Hermann Gunkel [1862-1932] als dem Begründer literarischer Bibelkritik).

Die **Folkloristik** betrachtet den gedruckten Beleg von 1606 jedoch vor allem als eher zufällig dokumentierten Beleg im fortdauernden Überlieferungsprozess. Der Text von 1606 ist beeinflusst von mündlicher Überlieferung, ist ein Augenblicksbefund mündlicher Überlieferung und wird (möglicherweise) seinerseits mündliche Überlieferung weiter beeinflussen. Während die Literaturwissenschaft sich mit den Vorstufen beschäftigt bis zum dem Zeitpunkt, an dem ein ‚endgültiger‘ Text vorliegt, interessiert die Folkloristik sich dafür, was mit einem Text ‚danach‘ in mündlicher Überlieferung passiert. Fragen des Herkommens, des ‚Ursprungs‘, der Autorschaft, aber auch der Datierung möglicher Vorlagen spielen eine untergeordnete Rolle. Der „Sitz im Leben“ (ein Ausdruck aus der Psalmenkritik Gunkels), also die Analyse und die Beschreibung des Textbelegs in seiner jeweils aktuellen Zeit, in seinem Milieu der Informanten, im Rahmen der **Mentalitäten** der jeweiligen Überlieferungsgemeinschaft, mit der **Ideologie** der dort herrschenden Tradition usw., sind Fragen, die für die Folkloristik als Herausforderung gelten.

„Graf und Nonne“

Ideologie und Mentalitäten zu untersuchen ist der Versuch einer Annäherung an einen Text aus der Spannung zwischen mehreren unbekanntem Faktoren. Der „Sitz im Leben“ in der Zeit der Aufzeichnung soll analysiert werden, und zwar in Ermangelung an konkreten Kontext-Informationen sozusagen in einem selbstgewählten Zirkelschluss aus dem Text heraus. Wir gehen davon aus, dass das Lied, so wie es der Informant überliefert hat, in seiner aktuellen Zeit einen Stellenwert hat und nicht nur tradiert wurde, weil es ‚ein uraltes Lied‘ war. Das war und ist das Vorurteil, das die Wissenschaft seit Herder und Goethe in die Gesellschaft ihrer Informanten hineingetragen hat und das sich dann die jeweils nächste Wissenschaftsgeneration ‚erfreut‘ bestätigen ließ. Kein Lied wird gesungen, weil es ‚alt‘ ist, sondern weil es jeweils neu, jung und aktuell, das heißt für mich als Sänger bedeutsam ist.

„Graf und Nonne“ lebt als Volksballadentext von der Spannung der **Standesunterschiede**, wie sie noch im 19.Jh. aktuell waren und bis etwa zum Ersten Weltkrieg blieben. Diese ständische Gesellschaft war straff strukturiert; jeder hatte seinen Platz im sozialen Gefüge, den er nicht ohne Probleme verlassen oder verändern konnte. „Graf und Nonne“ taucht bei uns zum ersten Mal 1771 in einer Niederschrift Goethes aus dem Elsass auf, und viel älter als etwa 1750 muss der deutsche Text nicht sein. Es gibt eine teilweise wörtliche Parallele in der niederländischen Überlieferung, die mit dem Antwerpener Liederbuch von 1544 beginnt. Diese ist wiederum als Übersetzung aus dem Deutschen verstanden worden (wofür es eine allzu dünne Quellengrundlage gibt). Darüber ist viel spekuliert worden, aber nichts zwingt dazu, dem deutschen Lied eine hypothetische ‚Vorgeschichte‘ zuzuweisen, die für das Verständnis der vorliegenden, überlieferten und dokumentierten Varianten unerheblich ist. Der Text kann durchaus aus seiner Zeit des späten 18. und des 19.Jh. verständlich gemacht werden. Aber mündliche Überlieferung ist ‚zeitlos‘. Die hier zur Analyse gewählte Variante, die um 1850 in Bayern aufgezeichnet wurde, hat 14 Strophen und einen Erzählstil, der sich durchaus mit jenem vom „Schloss in Österreich“ in der Variante um 1600 vergleichen lässt. Das sagt

nichts über das ‚Alter‘ von „Graf und Nonne“ aus, sondern etwas über die Traditionsfestigkeit mündlich überlieferter Stil- und Darstellungsformen.

Mit über 2.000 dokumentierten Varianten stellt „Graf und Nonne“ das weitaus umfangreichste Material, das wir (im DVA) zu einem Einzellied vorliegen haben. Die relativ enge Vernetzung des Textes bedingt aber einen Rahmen, der Variationsmöglichkeiten einengt, so dass diese Volksballade seit den 1770er Jahren bis nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder in weitgehend der gleichen Form gesungen worden ist. Sie hat, wie „Schloss in Österreich“, ihre gattungstheoretische Zielform bereits weitgehend gefunden, die ziemlich stabil bleibt. - Die Fülle der Überlieferung zu „Graf und Nonne“ bietet die Möglichkeit, fast alle Aspekte folkloristischer Analyse modellhaft vorzuführen: Wissenschaftsgeschichte (die zähe Legende von Goethes Feldforschung im Elsass), Gattungstheorie (die Kontrastform mit der „glücklichen Nonne“, die mit dem Grafen aus dem Kloster flieht– und dann doch stirbt; die Entwicklung zum nicht-szenischen Liebeslied und zum Soldatenlied „Es welken allen Blätter...“), Fragen zur regionalen Überlieferung (die Sonderform einer bestimmten fränkische Version), die Übersetzung und Vermittlung über nationale Grenzen hinweg (anhand der Dokumentation von über 600 zusätzlichen Varianten in den skandinavischen Sprachen), statische Wortuntersuchungen („zur Nonne geweiht“ bzw. „bereit“ als scheinbarer Angelpunkt der Handlung), Verteilung von völlig unterschiedlichen Melodietypen im Material und so weiter. Das Register zu DVldr Bd.8, 1988, bietet entsprechende Hinweise zum umfangreichen Kommentar. Das soll uns alles hier nicht beschäftigen. Wir konzentrieren uns auf die besagte Variante aus Bayern aus den 1850er Jahren.

Mit einer Einleitung in der Str.1 wird das Hauptthema des gesamten Liedes bildlich vorgestellt. Am Anfang steht ein **Ich-Erzähler**, der ohne nähere Begründung zum „er“ bzw. „sie“ wechselt (Str.11, aber grundsätzlich möglich auch im ganzen vorhergehenden Dialog ab Str.3), also keine festgelegte Perspektive darstellt, sondern appellativ die Glaubwürdigkeit des Geschehens und die ‚Nähe‘ (statt literarischer ‚Distanz‘) zum vorgeführten Schicksal unterstreichen soll. Das „Ich“ steht auf „hohen Felsen“ und sieht in das „tiefe Tal“, sieht also einen klaffenden Unterschied zwischen einer Person und den „drei Grafen“ im Boot (Str.1). Einer der Grafen (die anderen spielen keine Rolle mehr) trinkt „mir“ mit einem Glas Wein zu, d.h. ergreift Initiative zur Annäherung. Er bietet mir einen Ring (Str.3) und bezeichnet diesen als „Denkmal“, womit wohl ‚Andenken‘ gemeint ist. Eine Vorgeschichte wird nicht erläutert, auch keine Bedingungen oder Begleitumstände für das Ring-Angebot. Assoziiert wird damit eine eheähnliche Beziehung, aber abgesichert ist das nicht. Bewusst wird hier, wie durchgehend im ganzen Text, eine **Offenheit für Assoziationen** aufgebaut, die mehr das allgemeine Schicksal einer jeden Betroffenen im Auge hat, als die besondere, hier erzählte Geschichte zwischen einem Grafen und einem Mädchen.

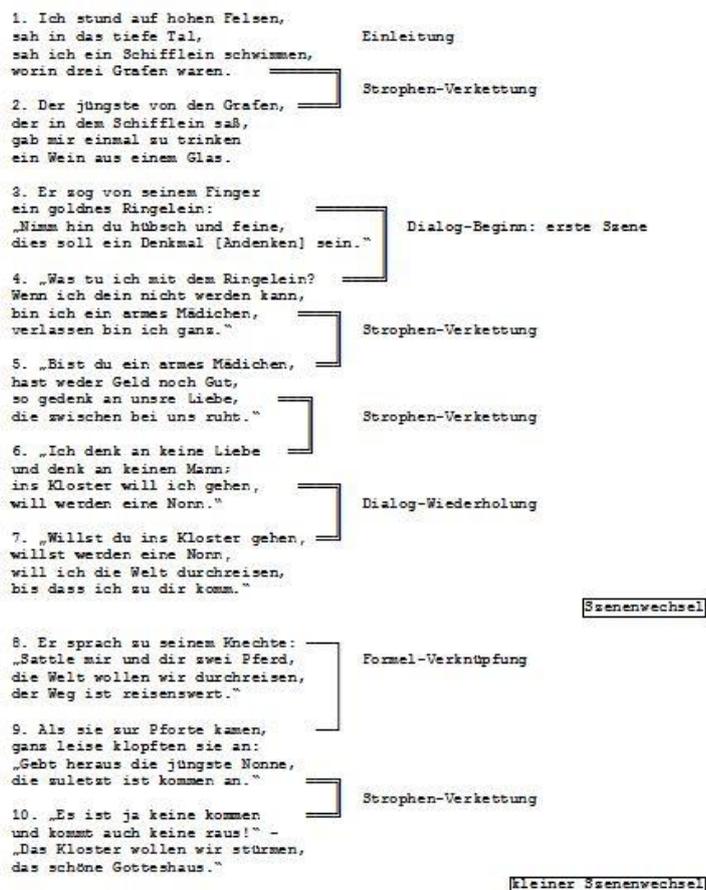
Sie entgegnet, dass sie seine nicht werden kann; sie ist arm und verlassen (Str.4). Der Reichtum des Grafen findet in ihrer Person keine Entsprechung, auch nicht das soziale Ansehen, das sie als „Verlassene“ nicht besitzt. Assoziativ schwingt darin mit, dass sie bereits nach einer (unbekannten) Vorgeschichte „verlassen“ worden ist, also keine Sicherheit in Aussicht hat. Er spricht von „Liebe“ (Str.5), die sie sich aber ‚ohne Geld und Gut‘ offenbar nicht leisten kann. Für sie sieht die Lebens-Perspektive anders aus, sie will ins Kloster gehen und Nonne werden (Str.6). Falls das geschieht, will er alles tun, um zu ihr zu kommen (Str.7).

Nach der Einleitung beginnt mit Str.3 ein **Dialog** bis zur Str.7, der den Raum der ersten Szene entspricht, aber außer den Dialogteilen keine Zusatzinformationen liefert. Es gibt keinen erklärenden Kommentator, sondern nur dramatische Aktion in direkter Rede. Die Str.3 bis 7 sind kettenartig miteinander verschränkt und jeweils die Folgestrophe greift das Stichwort der vorangehenden auf: „Ringelein“ (Str.3-4), „armes Mädichen“ (Str.4-5), „Liebe“ (Str.5-6) und schließlich fast identisch „ins Kloster will ich gehen, will werden eine Nonn.“ (Str.6) und „Willst du ins Kloster gehen, willst werden eine Nonn...“ (Str.7). Das ist ein Erzählstil, wie wir ihn bereits aus „Schloss in Österreich“ kennen. Mit Str.8 findet nach unbekannt langer, vergangener Erzählzeit und unbekannt gewichtiger Ortsveränderung (in Str.7 heißt es pauschal, dass er „die Welt durchreisen“ will) unvermittelt ein **Szenenwechsel** statt. Er wird mit einer **epischen Formel** markiert, mit der „Sattelstrophe“; die Str.8 selbst schließt mit dem Stichwort „die Welt durchreisen“ ebenfalls verkettend an Str.7 an. Die Sattelstrophe steht traditionell in einem möglichen Kontext von „schweren Träumen“, die ihn wecken und Unheil verkünden. Nach dem „Alarm“, der hier übersprungen wird, ist die „Sattelstrophe“ bereits eine Formel der „Aktion“.

Sie kommen „zur Pforte“ (Str.9), was als epische Formel der „Konfrontation“ dem traditionellen „vor dem Tor“, „an der Mauer“ bzw. in „Schloss in Österreich“ dem „vor die Herren“ entspricht. Hier schließt als Szene ein kurzer Dialog an, der ebenfalls so sehr für sich selbst sprechen muss, dass die Person des/der anderen Sprechenden ungenannt bleibt. Auch Str.9 und 10 sind im Ansatz verkettend miteinander verbunden: „ist kommen an“ und „ist ja keine kommen“. Str.10 schließt mit der Androhung von Gewalt. – Ab

Str.11 verzichtet der Liederzähler auf den Dialog; es findet also keine klärende Aussprache zwischen dem Grafen und der Nonne statt, sondern in vier knappen Strophen wird das Geschehen mit erschreckender Zielgerichtetheit und Konsequenz zu Ende geführt. Der inhaltliche **Erzählkern** der Volksballade liegt in diesen Str.11 und 12: Sie kommt im weißen Kleid, die Haare geschnitten, zur Nonne geweiht (Str.11). Damit könnte das Geschehen undramatisch beendet sein, weil ja genügend deutlich gemacht wird, dass eine Verbindung gescheitert ist. Aber lapidar heißt es in Str.12, dass sie ihm zu trinken einen Becher Wein anbietet (hier wird das Bild der Str.2 aufgegriffen) und dass er nach kurzer Zeit an diesem Wein stirbt. Warum ermordet sie ihn? Ermordet sie ihn überhaupt? Welchen ‚Sinn‘ soll sein Tod haben? Was hat sie davon, dass er stirbt? Das sind Fragen, die ‚unnötig‘ sind, weil ja nur eine allgemeine Geschichte erzählt, kein spezieller Fall erläutert und erklärt werden soll.

Ebenfalls darf man nicht aus dieser fehlenden Motivation heraus nach dem ‚Sinn‘ der Abschluss-Strophen 13 und 14 fragen. Relativ breit, ja durchaus betont ‚kitschig‘ wird geschildert, wie sie sich mit unzureichenden Mitteln um sein Begräbnis kümmert (mit der Messerspitze das Grab ausheben; Str.13) und wie sie ebenfalls unzureichend, aber ‚persönlich stark betroffen‘ mit der Zunge die (Toten-)Glocke anschlägt und ein „Lobgesang“ singt (Str.14). Kein Wort über Reue, über Konsequenzen des Todes bzw. Mordes, sondern nach seinem Tod herrscht offenbar ‚normales Klosterleben‘. Der gegen seine Liebe tödlich abgesicherte Zustand wird in alle Ewigkeit fortgeschrieben und verlängert. Wir lesen als **Moral** (bzw. als Lied-Ideologie und Alltags-Mentalität) heraus: Ein junges Mädchen aus einfachem Stand (das ist die Gesellschaft der Informanten) soll sich keine Hoffnungen auf eine nicht-standesgemäße Verbindung machen, sondern alle Illusionen lieber ‚im gesicherten Kloster‘ begraben. Hier ist der Liedtext nur insofern (negative) Lebenshilfe, als er mögliche Visionen unterbindet und die bestehenden Zustände legitimiert. Aufmüpfigkeit gegen das soziale System wird im Keim erstickt. „Schloss in Österreich“ vertröstet auf das Jenseits; „Graf und Nonne“ empfiehlt ebenso, irdische Illusionen zu begraben. Stilmäßige Engknüpfung des Textes entspricht der ideologischen Engführung auf ein angeblich unausweichliches Schicksal, dem man sich unterzuordnen hat.



11. Sie trat sogleich geschritten
mit ihrem schneeweißen Kleid,
die Haar waren ihr geschnitten,
zur Nonn war sie geweiht.

variiierende Wiederholung

12. Sie gab ihm einmal zu trinken
aus ihrem Becher Wein,
in vierundswanzig Stunden
starb er aus [!] kühlem Wein.

kleiner Szenenwechsel

13. Mit ihrer Messerspitze
grub sie ein Gräbelein,
mit ihren karten Händen
legt sie ihn selbst hinein.

variiierende Wiederholung

14. Mit ihrer schönen Zunge
schlug sie den Glockenklang,
mit ihrer hellen Stimme
sang sie ein Lobgesang.

Nach: Karl Freiherr von Leoprechting, Aus dem Lechrain. Zur deutschen Sitten-
und Sagenkunde, München 1855, S.285-288; überschrieben „Das Klosterlied“
[Orthographie und Zeichensetzung wurden hier etwas modernisiert].

Im Rahmen **didaktischer Überlegungen** kann man darauf hinweisen, dass der Text den Hörer unmittelbar ansprechen und in das Geschehen einbinden will („ich“, Str.1). Es ist kein distanzierendes Zuhören, sondern miterlebendes und mitfühlendes Singen in der Gemeinschaft (siehe auch zu: Schloss in Österreich). Zwar werden im Text grammatikalisch Vergangenheitsformen verwendet, aber die Dialoge machen den Eindruck eines aktuellen bzw. zeitlosen Geschehens.

Angefügt sei eine Variante aus **Oberbayern um 1909**, die in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert ist. Der Informant verzichtet auf den gängigen Liedanfang, der mit ‚hoch‘ und ‚tief‘ den sozialen Gegensatz markiert. Statt dessen ist es ein ‚Ritter‘, der ‚im Wald spazieren‘ geht und ein junges Mädchen trifft (Situation etwa der Brombeerpflückerin mit der Verführung durch den Jäger). Er möchte sie zum ‚Bier trinken‘ überreden, was für ihn ‚Liebe‘ signalisieren soll. Doch sie will ins Kloster gehen, und hier fügt der Schreiber in der Handschrift unten auf der Seite ein: „Agathe Thum Gastwirtstochterlein“. Für ihn hat die Liedsituation offenbar aktualisierbaren Gegenwartswert in der angebeteten Frau, die ihn (vielleicht) abweist. Aus der zeitlos ‚wahren‘ Balladenhandlung wird ein akut und persönlich nachfühlbares Geschehen. Der Text fährt wie üblich fort und schließt mit dem Tod des Ritters, dem das Herz zerspringt.

1. Ein Ritter ritt spazieren
Spazieren in den Wald
Da begehnet ihm ein Mädchen juha
ein Mädchen wohl 18 Jahr wars alt.

2. Ach Mädchen liebtes Mädchen
denn Raten geb ich dir [den Rat, den...]
laß du deine Arbeit fahren juha
fahren, und geh mit mir zum Bier.

3. Warum denn graht zum Biere
u. nicht zum kühlen Wein
das Bier daß mach die Liebe juha
die Liebe weil du mein Schatz solst sein.

4. Ich weiß von keiner Liebe
weiß auch von keinem Mann
ins Kloster will ich gehen juha gehen
will werden eine Nonn.

Agathe Thum Gastwirtstochterlein

1. Ins Kloster wilt du treten
wilt werden eine Nonn
so kann ich nicht mehr ruhe juhe
ruhen, bis das ich zu dir komm.

2. Der Ritter zu dem Reitgnecht sprach
Sattel mir u. dir ein Pferd
wir wollen die Straß bereiten juha
bereiten sie ist das reitens wehrt.

3. Und als die Straß beritten war
kamen sie vors Klosters Thor
Herzliebste bist du trienen [drinnen] juha
trinen, so tritt einmal hervor.

4. Hervor war sie getreten
in einen Schnee weißen Kleid
Ihre Haar wahren ihr beschnitten juha
beschnitten, zur Nonn wahr so geweiht.

5. Der Ritter wand sich um und um
kein einzig Wort mehr sprach
Sein Herz möcht ihm zerspringen juha
zerspringen, in Tausend Stücke dar.

Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl, Liederhandschrift LH 0186, Georg Offinger, um 1909
(möglicherweise aus der Gegend von Nördlingen), Nr.51

„Königskinder“

Die Volksballade von den „Königskindern“ ist ein klassisches Beispiel für ein altüberliefertes Lied; die **Tradierung** reicht kontinuierlich vom 15. bis ins 20. Jh. Eine der jüngsten Aufzeichnungen thematisiert in parodierter Form den Protest gegen ein Kernkraftwerk am Kaiserstuhl, 1975. Zugleich ist es eine der populärsten Texte, welches sich in der großen Anzahl von Varianten spiegelt- nur weitaus übertroffen vom Sonderfall „Graf und Nonne“. In zahlreichen Anthologien der Gattung „Ballade“ steht der Text als Modell-Beispiel. Das Thema „Hero und Leander“ geht auf die Antike zurück (nach Ovid), und es gibt italienische, spanische und französische Parallelen dazu. Wann und wie der deutsche Text als Beginn der vorliegenden Tradierung eine Form gefunden hat, muss offen bleiben. Ovid als Erzählstoff wird in Mittelalter und Renaissance immer wieder aufgegriffen. Eine Textmarke „Ach Elslein, liebstes Elslein“ als Einleitungs-Strophe mit der Melodie ist bereits vor 1500 dokumentiert.

Zwischen zwei Burgen liegt ein tiefer See („der See“, „die See“ [Meer] und „tiefes Wasser“ wechseln regional und von Variante zu Variante). Briefe gehen hin und her. Er will zu ihr schwimmen, und sie stellt ein Licht auf, um ihm nachts die Richtung zu weisen. Doch ein „böses Weib“ bzw. „eine falsche Nonne“ löscht das Licht. Der edle Ritter ertrinkt; sie ist verzweifelt. In der antiken Fassung will Leander über den Hellespont schwimmen, um die Priesterin Hero aufzusuchen. In einer Sturmnacht erlischt die Lampe, Leander ertrinkt. Beim Anblick des toten Geliebten stürzt sich Hero vom Turm. Auch wenn ein großes Schicksal behandelt wird, ist das Ergebnis in der Volksballade ein eng **familiarisiertes** Geschehen im Dialog zwischen verständnisloser Mutter und verliebter Tochter. Die Informanten auch um 1912 konnten sich in dieser Kleinräumigkeit alltäglicher Probleme wiedererkennen. Spannung wird nicht erläuternd aufgebaut, sondern in der abrupten Szenenfolge steuert das Geschehen auf die Katastrophe zu: Tod des Ritters, Selbstmord der Königstochter. Eine andere Möglichkeit scheint nicht vorstellbar zu sein. Wieder wird von Ideologie und Mentalität her zur angepassten Passivität, zum Leiden und Erdulden aufgerufen.

Ein ‚böses Schicksal‘ trennt die Liebenden; die Rolle der scheinbaren Widersacherin „falsche Nonne“ ist relativ schwach ausgeprägt. Sie ist keine selbständig handelnde Person, sondern Werkzeug; sie ist keinesfalls eine Verkörperung des Bösen, sondern hat die Erzählfunktion einer Schädigerin (wie im Märchen). 1912 möchte man zum „Schätzchen“; drei Kerzen sollen helfen, aber ein „falsches Nönnchen“ verhindert es. Schon die Verkleinerungsform relativiert diese Rolle, doch die Folgen jener allzu aufmerksamen Nachbarin sind tragisch. Während andere sich über den (arbeitsfreien) Sonntagmorgen freuen, hat die Königstochter verweinte Augen. Sie diskutiert mit ihrer Mutter, findet aber keinen Vorwand zum Weggehen. Erst als die Mutter zur Kirche geht, sieht sie ihre Chance. Den Fischer bezahlt sie mit ihrer Krone und den Ring dafür, dass er den Ertrunkenen birgt. Beides, Krone und Ring, weltliche Ehre und Eheversprechen, braucht sie nun nicht mehr. Sie begeht Selbstmord, und der Abschied von Vater und Mutter enthält damit auch den Vorwurf an diese (nicht an die nebensächliche Nonne). Das ist die Zielrichtung ihrer Klage: So sollen Eltern ihre Kinder nicht behandeln. Liebende soll man nicht behindern.

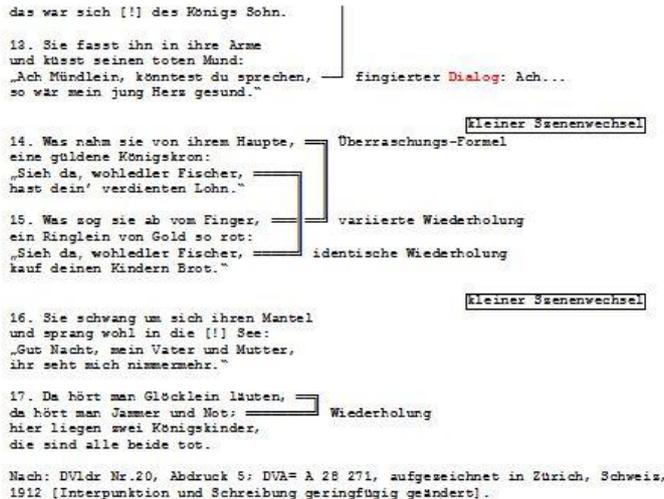
Ideologischer Kernpunkt ist der **Generationen-Konflikt**. Die Schwierigkeiten, die dabei auftauchen, werden nicht individuell gelöst, sondern in stereotypen Dialogteilen gleichsam allgemeingültig gemacht und eingefroren. Der Dialog zwischen Mutter und Tochter ist stereotyp und in seiner wiederholt starren Form unpersönlich. Dieser Dialog bildet die Kennzeichen-Strophen dieser Ballade (übernommen z.B. in der Ballade von der „schönen Jüdin“). Dialog ist die gängige Erzählform der Volksballade, hier aber auch ein Spiegelbild für das Aneinander-Vorbeireden im Generationen-Konflikt zwischen besorgten Eltern und

unangepassten Kindern. Mit dem Liedinhalt wird bürgerliche Anpassung eingeübt und milieukonforme Sozialisation betrieben. Sänger und Sängerin ‚lernen‘ soziale Verhaltensmuster, die eine traditionsgebundene Gesellschaft schätzt. Das vermischt sich- widersprüchlich vielleicht- mit Kritik an solchem Denken. Die Ballade diskutiert den Konflikt zwischen den Generationen. Eine Lösung bietet sie allerdings nicht. [Zum Teil übernommen aus: O.Holzapfel, Das große deutsche Volksballadenbuch, 2000, S.472.]

Der Gebrauch von Formeln ist von der strukturellen Funktion her vor allem eine Form der Wiederholung. **Wiederholung** selbst bis hin zur identischen Wortwahl in Strophenfolgen ist ein Hauptprinzip der Erzählweise in mündlicher Überlieferung. Wiederholungen gestaltet sich unterschiedlich: von Strophe zu Strophe, stropfenübergreifend, strukturell (Strophen-Verkettung und Szenen-Wiederholung); identisch, variiert, schwach ausgeprägt. Eine nähere Festlegung erscheint überflüssig, das System ist einsichtig bzw. ‚leicht memorierbar‘ und rhythmisch hörbar (und damit wohl ebenfalls eine Form des **Klangmodells**). Die Wiederholungs-Dichte konzentriert sich deutlich auf die zentrale Dialog-Szene, aber das System reicht über den Szenenwechsel hinweg und greift bis zu den ‚Rändern‘ der Str.2 und Str.13 aus.

Das **Basis-Konzept** dieses Textes wird wesentlich vom **Dialog** bestimmt: Ach Mutter, herzlichste..., Ach Tochter, herzlichste... und Ach Fischer, herzlichster... Davor steht der Eingangsrahmen mit den assoziativ zusammenhängenden *Stichwörtern* „Wasser“, „tief“, „schwimmen“, „schliefe“. Auch im Abspann kann man eine vergleichbare Anreihung von endreimenden Stichwörtern erkennen, die leicht memorierbar erscheinen. Zum variablen Teil des konkreten Textes gehört die Personen-Charakteristik. Die klassisch-antiken Namen Hero und Leander spielen keine Rolle mehr. Das Geschehen ist nicht literarisch gedeutet, sondern familiär nahe-gerückt: Mutter, Tochter, der Fischer, der Königssohn.





Auch hier (siehe ebenso: Graf und Nonne) fällt hinsichtlich der **didaktischen Überlegungen** auf, wie der Text zwar grammatikalisch mit Formen der Vergangenheit arbeitet, wie die dramatische Darstellung mit dem prägenden Dialog jedoch Gegenwart suggeriert. So heißt es denn auch in den beiden letzten Str. „sie schwang“ (Str.16), aber „da hört man“ (Str.17 [könnte auch hört' = „hörte man“ sein) und dagegen „hier liegen...“ Und die (in Prosa oder stilistisch gesehen ‚unbeholfene‘) Art, in der letzten Zeile „die sind alle beide tot“ zu sagen, assoziiert umfassendes, mich mit-umfassendes Unglück. Gleicher Sprachschicht gehört das „ertrank so tief“ der Str.3 an. Gelehrte Puristen würden so etwas ablehnen; für die mündliche Überlieferung ist das die gängige Stilistik, Ausdrücke (und Ein-Drücke) zu verstärken, ohne den Ballast breiter und ausschmückender Beschreibung. Die Sprache zielt auf Einfachheit, und diese ist nicht ‚primitiv‘, sondern ‚stark‘. Das kennen wir in unserer Gegenwart kaum, können die Stilrichtung aber vielleicht mit dem Vergleich von Romanik und Barock vermitteln. Die deutsche Aufklärung und die Klassik (Herder, Goethe) waren von dieser ‚einfachen Wahrheit‘ der Sprache beeindruckt (ebenso etwa Rilke: „der Sommer war sehr groß“). Dieses zu erläutern, hilft unser Sprachgefühl zu stärken.

II. Das „Kunstlied im Volksmund“ als zurechtgesungener Text im 19. Jahrhundert

Der Großteil unserer populären Liedüberlieferung im 19. und im frühen 20. Jh. (bis zum Zusammenbruch der traditionellen Gesellschaftsstruktur mit dem Zweiten Weltkrieg und der Nachkriegszeit der 1950er Jahre) besteht aus sogenannten „Kunstliedern im Volksmund“ (KiV; vgl. John Meier, 1906). Zumeist nach bekannter literarischer Vorlage wurde der Text manchmal in relativ kurzer Zeit von wenigen Jahrzehnten so ‚zurechtgesungen‘, dass ein Vergleich mit der Vorlage große Differenzen zeigt. Strophen wurden umgestellt; verschiedene Textanfänge markieren unterschiedliche Lieder (deren typenmäßiger Zusammenhang oft schwer darzustellen ist). Informationen über Dichter und Komponisten werden schnell unwichtig; eine Folge des radikalen **Aneignungsprozesses** ist die Anonymisierung in mündlicher Überlieferung. Assoziativ werden die offenen Stellen des Basis-Konzepts mit Stropheninhalten gefüllt, die dem eigenen **Erwartungshorizont** entsprechen: Personen- und Ortsnamen, die (pseudo-)historische Einordnung, Requisiten des eigenen Alltags. Von der dichterischen Vorlage bleibt manchmal erstaunlich wenig übrig. Eine weitgestreute **Variabilität** zeugt wahrscheinlich von heftiger ‚Singaktivität‘, d.h. dass ein sehr populäres Lied schnell verändert wird. Bei Texten, die im Gegensatz zu den Volksballaden, eine schwach ausgeprägte Handlung haben, kann das sich in wenigen Jahren vollziehen und sprunghaft bzw. parallel in allen Liedlandschaften. Wir können (mit unseren Mitteln bzw. mit dem uns bekannten Material von zuverlässigen Aufzeichnungen seit etwa 1840) weder regionale Entwicklungslinien nachzeichnen noch davon ausgehen (wie die ältere Forschung annahm), dass eine ausgeprägte Variabilität der Texte auf eine besonders lange, generationenandauernde mündlichen Überlieferung deutet. Erhebliche Variabilität bedeutet *nicht* ‚besonders hohes Alter‘ der Überlieferung. ‚Tradition‘ ist oftmals sehr kurzlebig und unterliegt, wie auch das gesamte Repertoire, erheblichem Wandel.

Kunstlieder (um 1830) in mündlicher Überlieferung: „Ein Schäfermädchen weidete...“, „Da streiten sich die Leut herum...“, „Mariechen saß am Rocken...“ und „Müde kehrt ein Wandersmann zurück...“

„Ein Schäfermädchen weidete...“

„Ein Schäfermädchen weidete zwei Lämmer an der Hand...“ beruht auf eine Dichtung von Johann Wilhelm Ludwig Gleim (1719-1803) [so ein neueres Literaturlexikon] bzw. ist nach einem unbekanntem Verfasser (so F.M.Böhme, in: *Böhme, Volksthümliche Lieder, 1895, Nr.145). Die Abdrucke beginnen mit Kretzschmer-Zuccalmaglio (1840) und dem Gebrauchsliederbuch von *Fink, Hausschatz (1849) Nr.17 (hier gilt bereits ebenfalls Gleim als Verfasser). Das Lied steht häufig in Gebrauchsliederbüchern.

Volkskundliche Quellen sind abgedruckt bei: *Wolfram (Hessen 1894) Nr.82;; *Marriage (Baden 1902) Nr.164; vgl. Erbes-Sinner (Wolgadeutsche 1914) Nr.166; *Jungbauer, Böhmerwald (1930/37) Bd.2 Nr.569; *Kassel-Lefftz (Elsass 1940) Nr.32; Lefftz (Elsass) Bd.1 (1966) Nr.77; *Anderluh (Kärnten) III/3 (1971) Nr.79; *L.Wille-H.Ludwig, Lieder aus dem Harz, Wolfenbüttel 1972, Nr.18; *Pepi und Bertha Schiefer, Vo herent und drent, München 1977, S.26 f.; *Brandsch (Siebenbürgen) Bd.2 (1982) Nr.208 (seit **1830**); *Mayer, Raininger Handschrift (Niederbayern 1845-50), 1999, Nr.46; *Schischkina (Wolgadeutsche 1999) Nr.21; vgl. die Verzeichnisse von Hoffmann-Prahl Nr.340, und Meier, KiV Nr.394. Auflösung der Abkürzungen und weitere Angaben vgl. *Lieddatei*.

Liedflugschriften kennen wir aus Berlin: Zürgbibl/ Littfas, o.J. [Anfang 19.Jh.], aus Hamburg: Brauer/ Philippeaux, o.J.; Berlin und Frankfurt/Oder: Trowitzsch, o.J.; Delitzsch, o.J.; Steyr: Greis o.J. [1806-1832]; Wien: Moßbeck o.J.; o.O. 1831,1833. Um **1830** scheinen auch alle diese Drucke datierbar zu sein; auch die Berliner Drucke müssen nicht älter sein; die frühen Zürgbibldrucke reichen allerdings von 1790 bis um 1806, später bis um 1830. - Etwas früher zu liegen scheinen ungedruckte Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung. Die vielen Aufzeichnungen zu diesem Lied beginnen *handschriftlich o.O. (1818), in *Brandenburg (**um 1800** und 1842), *Schlesien (1842), *Nordrhein-Westfalen (1839), Thüringen (1841) und Hessen (1838; weitere Hinweise siehe *Lieddatei*). Damit ist gesichert, dass dieses Lied auf jeden Fall in die Zeit um 1800 zurückreicht und durchaus von Gleim sein kann. Um dieses genauer nachzuweisen, fehlen dem DVA nähere Möglichkeiten; in der Gleim-Edition von W.Körte, Bd.1-7, 1811-1813, findet sich kein Text, der dazu passen könnte. Von Inhalt und angeschlagenem Ton her knüpft der Text jedoch an die sogenannte **Schäferdichtung** an, die ein später Nachfahre der Barock-Poesie im 18.Jh., im Rokoko und in der Zeit der ‚Empfindsamkeit‘ ist. Bemerkenswerterweise wird das Lied bis in die Gegenwart gesungen; die von der Volksmusikpflege in Oberbayern ausgewählte Fassung beruht auf Aufzeichnungen nach dem Ersten Weltkrieg und bis 1997.

Gleim, geboren 1719 als Sohn eines Steuereintnehmers, besucht die Schule in Wernigerode und studiert Rechtswissenschaften in Halle an der Saale; er gehört dort zum sogenannten „Hallischen Dichterkreis“. Er ist Sekretär in verschiedenen staatlichen Stellen, ab 1747 des Domkapitels in Halberstadt, wo er bis zu seinem Tod bleibt. Unter seinen Dichterfreunden sind Herder und Jean Paul, mit denen er einen ausgedehnten Briefwechsel pflegt. Neben seinen patriotischen Texten gilt er als Anakreontiker der Lyrik, als ‚Nachahmer‘ antiker, mittelalterlicher und barocker Formen, als Dichter der Idylle, wobei ihm ironische Töne nicht fremd sind. Von daher kann der Liedtext wohl von ihm stammen [näheres habe ich nicht untersucht]. Im Sinne Herders versucht Gleim sich dem Ton des ‚Volksliedes‘ zu nähern. Herder hat ihn den ersten ‚Volkssänger‘ Deutschlands genannt. Eine Reihe von seinen Texten sind populäre Lieder geworden.

Zum Inhalt: Idyllisch ist das Eingangsbild: ein Schäfermädchen, zwei „Lämmlein“, fetter Klee. Darin mischt sich Ironie: Neben dem fetten Klee steht das „Gänseblümlein“, und der Kuckuck schreit „lustig“ (Str.1). Wie im geläufigen Aberglauben lauscht sie den Rufe und zählt ihre Jahre – bis der Kuckuck hundert Mal getönt hat (Str.2). Nun läuft sie zum Kuckuck (Str.3) und verfolgt ihn in den Wald hinein (Str.4). Endlich muss sie einsehen, dass der Kuckuck ihr immer wieder entkommt und sie will umkehren. Da „sprang hervor der Schäfer“ und –wohl nicht, wie das Lied es sagt- kuckuckt ihr nur ins Ohr, sondern verführt sie recht handfest. Aber das wird ironischerweise nicht weiter ausgeführt. Mit diesem offenen Schluss muss auch der Sänger leben; eine eigentliche Handlung hat das Lied nicht. Man könnte es ein (erzählendes) Liebeslied nennen.

1. Ein Schäfermädchen weidete
zwei Lämmlein an der Hand,
auf grüner Flur, wo fetter Klee
und's Gänseblümlein stand.
Da hörte sie im dunklen Hain
den Vogel Kuckuck lustig schrein:
Kuckuck tralala, kuckuck tralala,
kuckuck, kuckuck, kuckuck.

2. Das Schäfermädchen setzte sich
ins weiche, grüne Gras.
Sie wollt' doch einmal seh'n zum Gspaß,
wie lang's noch leben darf.
Wohl bis auf hundert zählte sie,
indes der Vogel Kuckuck schrie:
Kuckuck trallala, kuckuck trallala...

3. Das Mädchen überglücklich war,
sprang auf vom grünen Gras.
Sie freute sich und lief dorthin,
dort wo der Kuckuck saß.
Der Kuckuck merkt's, er flog zum Glück
gleich schreiend in den Busch zurück...

4. Sie trieb ihn immer vor sich hin,
tief in den Wald hinein.
Doch wenn sie vorwärts geht, holt er
sie scherzend wieder ein.
Sie jagt ihn und verfolgt ihn weit,
indes der Kuckuck lustig schreit...

5. Sie jagt ihn in den Wald hinein,
da war sie müd und matt.
„Meinetwegen magst du immer schrein,
ich lauf dir nimmer nach!“
Sie will nun fort - da sprang hervor
der Schäfer und rief ihr ins Ohr...

*Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl], Balladen, Moriateten und gesungene Geschichten 7,
München 1997, S.2 f.

Zumindest ist in diesem Text ein Hauptprinzip der mündlichen Überlieferung verwirklicht, nämlich das der (variierenden) Wiederholung: Str.1 „Ein Schäfermädchen...“, Str.2 „Das Schäfermädchen...“, Str.3 „Das Mädchen...“ und Str.4 „Sie trieb...“, Str.5 „Sie jagt...“ Dadurch ist der Anfang der jeweils nächsten Strophe leicht memorierbar. Weiterhin ist die Beschreibung stereotyp: Das Gras ist „grün“ (Str.1 [Flur], 2 und 3). Ansatzweise wird die strophenübergreifende Verkettung verwendet: „sie jagt ihn...“ in Str.4 und 5. – Die 5 Strophen haben jedoch keine Szenenstruktur und keine dramatische Handlung, die etwa die Verwendung epischer Formeln notwendig machen würde. Es ist keine längere Ballade, sondern ein kurzes (handlungsarmes) Liebeslied.

Eine Aufzeichnung aus Brandenburg nach einen handschriftlichen Notenheft von etwa 1800 (DVA= *E 3673) stimmt in etwa mit dem obigen Text überein. Die wesentliche Idee, sich vom Kuckuck in den Wald hineinführen zu lassen, bis die tatsächliche Verführung kommt, bleibt bestehen. Die Motivation für die Handlung ist etwas anders. Sie will auch „zum Spaß“ die Kuckucksrufe zählen, spricht aber „gedankenvoll“ zu sich (Str.2). Und als der Kuckuck die Hundert erreicht hat, ist sich nicht „überglücklich“ und „freut sich“, sondern „toll“ und „voll Groll“. Sie fühlt sich bereits vom Kuckucksruf genarrt, nicht erst von der Verfolgung in den Wald. Sie ihrerseits nämlich verfolgt den Kuckuck in den Wald hin, und wenn sie sich „rückwärts kehrte“, kommt ihr der Kuckuck schreiend nach (Str.4). So wurde auch in Franken 1866 (DVA= A 145 168) und 1954 (DVA= A 195 087) gesungen. In einer nicht näher datierten Aufzeichnung aus Bayern (DVA= A 199 492; Geschwister Schiefer, Laufen/ Salzach, an der DVA 1959) ist das Schäfermädchen „druckvoll“ und ebenfalls „voll Groll“. Die gleiche Motivation zeigt auch die Wiener Liedflugschrift (Moßbeck, o.J.; DVA= BI 10 068). Während also in der Bruckmühler Fassung das Mädchen durchgehend als fröhlich und naiv dargestellt wird, schwingt in den älteren Aufzeichnungen etwas Ernstes mit. Das mag damit zusammenhängen, dass der Aberglauben um den Kuckuck ja auch z.T. ernsten Charakter hatte.

Vgl. Erich Seemann, „Kuckuck“, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd.5, Berlin 1932/33, Sp.689-751. Der Artikel Kuckuck im HdA ist zuerst durch seinen Umfang bemerkenswert, zweitens durch den kritischen Ansatz seines Verfassers: „Eine reichliche und in ihrer Auswirkung fast unübersehbare Anzahl abergläubischer und irrtümlicher Vorstellungen ist mit ihm verbunden“ (Sp.689 f.). Er gilt als Frühlingsbote und Zukunftskünder. „Überaus verbreitet ist der Aberglaube, der Kuckuck künde mit seinem Rufen die Zahl der Lebensjahre“ (Sp.713). Dazu gibt es Belege seit dem Mittelalter (Sp.727 mit Anm.197 Verweis auf vorliegendes Lied). Das wird kombiniert mit der Frage heiratslustiger Mädchen, wie lange sie noch warten müssten. Für das Verständnis des Textes gibt es also in dieser Hinsicht eine breite Grundlage, wobei das Lied nicht ‚Aberglaube‘, sondern ‚Literatur‘ ist. Das bedeutet, dass wir keine spezifischen

Voraussetzungen für einen in bestimmter Weise geformten Aberglauben haben. So ist auch die Reaktion des Mädchens dem Kuckuck gegenüber in den Varianten unterschiedlich.

Zwei Aufzeichnungen zeigen eine Fortsetzung der Strophen. In Schlesien (um 1900/1914; DVA= *A 51 862) wurde eine 6.Str. angehängt: „Und wenn sie nun zurückgekehrt an jenem Wald und Hain und diesen lieben Vogel hört, fällt ihr der Schäfer ein. Da wird ihr, ach, ich weiß nicht wie, und wünscht nur, dass der Kuckuck schrie:...“ Die Verführung ist in durchaus angenehmer Erinnerung und wird wieder herbeigewünscht. Die Str. gehört zu einer drei-strophigen Erweiterung (in der genannten Aufzeichnung aus Franken, 1866), in der sie zuerst zwar ‚nicht weiß, wie ihr geschah‘ und sie sich ‚vor Scham färbt‘, aber dann doch die Wiederholung ersehnt. Als ‚Moral‘ schließt eine Str.7: Ha Mädchen, lass den Kuckuck schrein, folge ihm nicht; er macht viel Angst und Pein. Lässt du dich aber mir mir (!) ein, wird bald ein junger Kuckuck schrein. Das ist der vom „lieblosen Liebeslied“ bekannte, ‚männliche‘ Ton, in dem man/ Mann sich auch noch über ein uneheliches Kind lustig macht. Man verstand sehr wohl konkret, was man scheinbar so leichthin verschlüsselt vom Kuckuck sang.

Im Gegensatz zu den Volksballaden (siehe oben) verwenden KiV und die barockisierende Vorlage eine ziemlich ausgeschmückte Sprache: (Str.1) Lämmlein, grüne Flur, fetter Klee, Gänseblümlein, dunkler Hain, Kuckuck schreit lustig und so weiter. Im Rahmen **didaktischer Überlegungen** kann man versuchen zu diskutieren, ob das unsere Vorstellung von Kitsch berührt oder dem bereits entspricht. ‚Kitsch‘ ist an sich kein Begriff, der auf die Volksüberlieferung angewandt werden kann, denn diese zielt auf (leicht memorierbare) ‚Einfachheit‘ und vermeidet grundsätzlich schmückende Beiwörter. Gleichzeitig ist aber Volksliteratur auch Imitation der herrschenden Mode, die ihr Vorbild nicht leugnen kann. – Spricht uns das an oder stößt das ab? – Auf jeden Fall ermöglicht es den distanzierten, ironischen Zugang, auf den das gesamte Lied zielt. Gegenüber der Volksballade ist das ‚leichte‘ Kost.

„Da streiten sich die Leut herum...“

„Da streiten sich die Leut herum oft um den Wert des Glücks...“ wurde mit drei Strophen von Ferdinand Raimund (1790-1836) gedichtet und als „Hobellied“ in das Singspiel bzw. in das für die Bühne dramatisierte Zaubermärchen „Der Verschwender“ 1833 aufgenommen. Ein Druck erschien in Raimunds „Sämtlichen Werken“, Wien 1837. Komponist für das Gesamtwerk war Conradin Kreutzer (1780-1849), und die erste Aufführung war in Wien im Josephstädter Theater 1834, wo Kreutzer Kapellmeister war. Die Melodie zum Hobellied ist jedoch „Raimunds Eigentum“. Was immer das bedeutet, die Melodie zum Hobellied ist im Originalmanuskript Kreutzers bekannt. - Auf einer Wiener Liedflugschrift von etwa 1840 ist zu den 3 Str. von Raimunds Text eine 4.Str. hinzugedichtet (ein glücklicher Tischler sagt der Welt *nicht* Adieu). Eine Berliner Liedflugschrift ebenfalls von etwa 1840 bringt insgesamt 7 Str., als Erweiterung ein Lob auf Berlin, auf preuß. Tugend und gegen die Verschwendung. Also bereits unmittelbar nach der Veröffentlichung ist dieses Kunstlied Veränderungen durch Zusatzstrophen ausgesetzt. Das Lied ist ein Erfolg, unserem heutigen Verständnis nach ein Schlager, den viele mitsingen, nacherleben wollen. Andere wollen daran mitverdienen. Also dichtet man neue Strophen und Fortsetzungen, die sich auf Liedflugschriften verkaufen lassen. Dass der Text in mündlicher Überlieferung weiteren Veränderungen unterworfen wird, erstaunt nicht, wenn man diese Ausgangslage kennt. Die Nachdrucke kümmern sich nicht um ein modernes Urheberrecht (das so noch nicht gültig ist), der ‚Volksmund‘ (die mündliche Überlieferung) erst recht nicht. Das Produkt nennen wir (mit John Meier 1906) ein „Kunstlied im Volksmund“ (DVA-Abkürzung: KiV).

Bereits 1835 wird Raimunds Stück auch in München aufgeführt. Der Tischler Valentin formuliert auf der Bühne eine Lebensphilosophie, wie sie in die Biedermeierzeit passt. Zudem ist das Wiener Theater mit Raimund und Johann Nestroy (1801-1862) und ihren volksnahen Stücken in jenen Jahren ein medienwirksamer Ausgangspunkt für solche Theaterlieder, die als Schlager überaus erfolgreich werden und ein Eigenleben führen. Die Wissenschaft versucht neben der Dokumentation der gedruckten Überlieferung in verschiedenen Gebrauchsliederbüchern vor allem diese ‚volksläufigen‘ Fassungen aufzuzeichnen. Sie zeugen von der jeweiligen Aktualisierung des immer wieder für ein Nachfolgepublikum neuen Liedes. Unabhängig vom Theaterstück wird das Lied gesungen und lebt in mündlicher Überlieferung weiter. Das gleiche gilt für die Melodie. Zumeist bemühen sich verschiedene andere Komponisten um solche Lieder, aber die Möglichkeiten insgesamt, die vielen Kunstliedkompositionen mit der populären Melodieüberlieferung zu vergleichen, sind (im DVA) leider nicht weiterentwickelt worden. Für die Texte stehen uns zumeist viele Vergleichsaufzeichnungen zur Verfügung.

Die Entwicklungsgeschichte der Abdrucke in den Gebrauchsliederbüchern zu untersuchen, wäre ebenfalls interessant. Allerdings finden hier Veränderungen in der Regel kaum statt bzw. werden durch Verlagspolitik und Urheberrecht ziemlich eingeschränkt. Zumeist druckt man Bewährtes nach. Im Falle

unseres Liedes kennen wir z.B. Abdrucke u.a in (ein * weist auf einen Abdruck mit Melodie hin): Algier, Universal-Liederbuch (1841) Nr.1601; *Härtel, Deutsches Liederlexikon (1865) Nr.141 (Komp.: Ad.Müller); Ferdinand Raimund's Dramatische Werke, hrsg. von C.Glossy-A.Sauer, Bd.3, Wien 1891, S.275 f. (3 Str.); *Böhme, Volksthümliche Lieder (1895) Nr.676 (Komp.: Conradin Kreutzer, 1834); *Reisert, studentisches Kommersbuch (1896), S.375 f.; *Carl Michael Ziehrer, Wiener Musik. 110 Wiener Lieder und Tänze, 3.Auflage, Leipzig o.J. [um 1900] Nr.38; *L.Erk, Volkslieder-Album, Leipzig o.J. [um 1900] Nr.15; *H.Wanick-A.Steinbrecher, Die Lieder Ferdinand Raimunds, Wien o.J., S.36; Wustmann (1922), S.542 f. [Abkürzungen und weitere Quellen siehe *Lieddatei*]. Seit 1841 (Algier) steht das Lied häufig in solchen Gebrauchsliederbüchern, die wir hier nur pauschal dokumentieren. Für den praktischen Singgebrauch gedacht ist ebenfalls: *Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl], Couplets und Vortragslieder 2, München 1997, S.20 f. Diesen Text legen wir unsere weitere Analyse zu Grunde und vergleichen ihn mit anderen Belegen.

Volkskundliche Quellen, die nach Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung abdrucken, sind: *Lothringischer Liederhort (1908) Nr.167; *Jungbauer, Böhmerwald (1930/37) Nr.549; Begemann (Pennsylvania-Deutsch 1973) Nr.35; *Mayer, Raininger Handschrift (Niederbayern 1845-50), 1999, Nr.245. Das ist für die Fülle der volkskundlichen Quellen kein großes Vergleichsmaterial; es scheint, dass die traditionelle Volksliedforschung dieses Lied in ihrem Abdruck weitgehend übergangen hat, obwohl ältere Aufzeichnungen vorliegen. Für die Generation um 1900 ist es kein typisches Volkslied, obwohl die beiden wichtigen Verzeichnisse, Hoffmann-Prahl (1900) Nr.170, und Meier, KiV (1906) Nr.38, das Lied registrieren. – Im DVA ist das Lied vielfach zusätzlich in ungedruckten Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung dokumentiert, u.a. aus *Schlesien (seit 1841), aus Hessen (seit 1842), Franken (1911), Bayern (1861), *Württemberg (1861,1959), *Böhmen (1840/1842,1913), *Ungarn (1972), unter *Russlanddeutschen und Wolgadeutschen in USA (1973). Die weitgestreute regionale Verbreitung spiegelt ebenfalls die Popularität des Liedes (weitere Quellen zur mündlichen Überlieferung und zu den Liedflugschriften siehe *Lieddatei*).

Daneben kennen wir das Lied vielfach von den oben genannten Liedflugschriften u.a. aus dem Bestand der Berliner Staatsbibliothek, aus Sammelbänden im DVA, aus Wien; aus Landshut vom Drucker J.F.Rietsch, um 1875; aus Hamburg von der Großdruckerei Kahlbrock 1874 und schließlich „o.O.u.J.“ d.h. ohne Angaben von Druckort, Drucker oder Jahr (das ist in diesem Medium im frühen 19.Jh. fast die Regel). Gedruckt hat der Text hier auch den Anfang „Es streiten sich die Leut' herum...“ Solche Kleinigkeiten zeigen, dass man sich nicht auf das gedruckte Wort verlassen kann, wenn man nach Raimunds Text fahndet. Der Dichter verliert im Augenblick des Erfolgs vollständig seinen Einfluss auf das Produkt ‚Lied‘, das seinen eigenen Weg geht nach (Textveränderungs-)Gesetzen, denen wir nachspüren wollen.

Zuerst gilt es ein Blick auf die Zeitgeschichte zu werfen, um abschätzen zu können, in welche Tagessituation hinein Raimund seinen Text 1833 schreibt. Im gleichen Jahr entwickeln sich Forschungen über den Elektromagnetismus, und 1834 baut man den ersten Elektromotor. 1835 gibt es den Revolver (Colt), seit 1836 das Zündnadelgewehr, welches sich noch 1864 im Krieg gegen Dänemark als dem Vorderlader haushoch überlegen erweist. Überall pocht der technische Fortschritt heftig an die Haustüre eines jeden einzelnen, während Valentin (wie Raimunds Vater übrigens auch) mit dem Hobel beim traditionellen Handwerk bleibt. Der Generationenkonflikt ist hier prägnant ein Konflikt zwischen biedermeierlichem Konservatismus und technischer Revolution. Auch politisch ist es eine unruhige Zeit. Der erste Aufstand in Polen 1830/31 beschäftigt lange Zeit Europa. Die Regierungen, allen voran die Restauration mit Metternich in Österreich, versuchen eine unruhiger werdende Bevölkerung mit Verboten und Zensur in Schach zu halten. Beim „Hambacher Fest“ 1832, bei dem auch polnische Flüchtlinge mitdemonstrieren, wird die neue schwarz-rot-goldene Fahne gezeigt, die bis zur 1848er Revolution Proteste anführt. 1830 hat die französische Juli-Revolution gezeigt, dass die Bevölkerung für eine Neuordnung politischer Systementwicklung in Richtung Liberalisierung und Demokratie kämpfen will. Mit den Deutschen Zollverein schließen sich die meisten deutschen Staaten unter der Führung Preußens zusammen; Österreich soll isoliert werden. Der industrielle Aufschwung ab 1830 zeigt aber auch die ersten negativen Seiten mit einer zunehmenden Verarmung des einfachen Arbeiters.

Privates Glück, arm und reich, aufmüpfige Jugend, sind Stichwörter, die Raimund aufgreift. Kontrastiert wird das mit der privaten Idylle, in der die Ehefrau „brummt“, und zankt und in der, alt geworden, man den Tod kameradschaftlich akzeptiert. Es ist Raimunds letztes bekanntes Stück und ein Klassiker des Wiener Volkstheaters. Raimund, 1790 in einer Wiener Vorstadt geboren, ist zwar erst 43 Jahre alt, aber er stirbt bereits 1836. Auf der Bühne ist er als Komiker erfolgreich, seit 1817 im Theater in der Leopoldstadt, wo er auch Regie führt. Ungeachtet seines Erfolgs hat er bittere persönliche Erfahrungen, die ihn in die Melancholie treiben und schließlich als 46-jähriger in den Selbstmord. Seine Stücke, „Der Bauer als Millionär“, „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ sind durch einen ‚behaglichen Humor‘ gekennzeichnet, während sein Nachfolger Nestroy zur aggressiven Komik und zur Parodie greift. Auch im „**Verschwender**“

thematisiert Raimund den Gegensatz zwischen dem grundehrlichen Valentin und dem reichen, verschwenderischen Edelmann Julius von Flottwell und seiner Umgebung wie dem Baron von Flitterstein. In dem „Original-Zaubermärchen“, wie Raimund es nennt, spielen Feen und Geister eine Rolle, aber das ist Theater-Mode der Zeit. Als sich das Schicksal gewendet hat, und Flottwell völlig verarmt ist, kommt er in das einfache Haus von Valentin, wo der ehemalige Bedienstete inmitten der Kinderschar gegenüber den Grafen sein bescheidenes Glück mit dem **Hobellied** demonstriert. Alles geht noch gut aus, und am Schluss jodeln Senner und Sennerinnen.

Raimunds Text ist als drei-strophiges „Lied“ des Valentin abgedruckt: „Da streiten sich die Leut' herum...“ In Str.1: „...am End' weiß keiner nix. Das ist der allerärmste Mann, der andre viel zu reich, das Schicksal setzt den Hobel an und hobelt s' beide gleich.“ ‚Gezeigt‘ wird der eine als der ‚ärmste‘, der andere als ‚reich‘; trotzdem wird das Schicksal beider ‚gleichgehobelt‘. – In Str.2: „...stets mit G'walt ...ein bisschen alt“. – In Str.3: „...Brüderl kumm ...in Anfang ...sag der Welt Adje!“ Der Text, der in Bruckmühl 1997 veröffentlicht wurde, zeigt dem gegenüber nur unbedeutende Abweichungen. – Bereits die Wiener Liedflugschrift von etwa 1840 (DVA= BI 7819) hat die gleichen Veränderungen aufzuweisen: Str.1: „...Da ist der ...und hobelt alle gleich. Str.2: „...halt mit Gewalt ...bißerl ...so findet man sich... Str.3: „...im Anfang ...Adieu“. Dazu kommt eine **4.Str.**: „Ein Tischler, den sei' Waar gefällt,/ Hat manche frohe Stund/ Das Glück steht nicht allein mit Geld/ Und auch mit Recht im Bund,/ Wenn ich allein zufrieden bin,/ Und so viel Beifall seh, /Da leg ich nicht den Hobel hin,/ Sag nicht der Welt Adieu.“ Hier wird ein Positives assoziierender Schluss angefügt, der gegen die Resignation in Raimunds Text ankämpft.

Hier ist die Basis für Veränderung nicht die mündliche Überlieferung, sondern die bewusste, kontrastierende Umdichtung. Stilmittel mündlicher Überlieferung werden nicht eingesetzt, sondern die Vorlage gezielt ‚parodiert‘ (eine ‚Parodie‘ ist auch die neutrale Umgestaltung, ohne etwa ironischen Ton). Das wird in einer weiteren Liedflugschrift o.O.u.J. (DVA= BI 5379) noch weiter ausgeführt:

4. Ein Tischler, wenn sein' Waar' gefällt,
hat manche frohe Stund',
das Glück ist doch nicht in der Welt
mit Reichtum blos im Bund.
Seh ich so viel zufriednen Sinn,
da flieht mich alles Weh,
da leg ich nicht den Hobel hin,
Sag nicht der Welt Adje.

5. (in Wien hat man mir von einer Werkstatt erzählt...)
sie heißen Kunst und Wissenschaft,
die Werkstatt heißt Berlin.

6. Der fremde Tischler klopfte an (... hobelt kühn, wird nicht müd
und matt)
denn seine Werkstatt ist Berlin,
die schönste Königsstadt.

7. Ein Tischler (...zur Pflicht, dass er seine Kunden freundlich grüßt und dankt)
Mit der Verschwendung ist's nun aus
durch Laune des Geschicks,
den Hobel nehm ich mit nach Haus,
als Sinnbild meines Glücks.

Die Liedflugschrift stammt aus dem Bestand der Münchener Staatsbibliothek, kann also auch in Süddeutschland gedruckt worden sein, obwohl sein Text ausdrücklich auf Berlin Bezug nimmt. Wahrscheinlich ist, das der erweiterte Text in Berlin entstanden ist, aber die erste Texterweiterung mit der 4.Str. wurde noch in Wien dazu gedichtet. Aus Raimunds eher resignativem Lied ist in der ‚Berliner Fassung‘ noch stärker ein propagandistischer Text geworden, der aufklärerisch die Tugenden des ehrsamten Handwerks lobt. Der Kontrast zwischen arm und reich tritt zurück gegenüber einem allgemeinen moralischen Apell und dem Aufruf gegen die Verschwendung. Man kann sich gut vorstellen, dass man auf der Bühne diesen Schwerpunkt des ganzen Stück stärker hervorheben wollte und deshalb eine Fortsetzung des Hobel-Liedes schrieb. Im Sinn Raimunds ist die kurze drei-strophige Fassung; von den erweiterten Fassungen haben wir keine Spuren in mündlicher Überlieferung dokumentiert.

1. Da streiten sich die Leut herum
oft um den Wert des Glücks,
der eine heißt den anderen dumm,
am Ende weiß keiner nix!

Da ist der allerärmste Mann
dem andern viel zu reich,
/: das Schicksal setzt den Hobel an
und hobelt alle gleich! :/

2. Die Jugend will halt stets mit Gewalt
in allem glücklich sein.
Doch wird man nur ein bisserl alt,
da findet man sich schon drein!
Oft zankt mein Weib mit mir, o Graus! –
Das bringt mich nicht in Wut.
/: Da klopf ich meinen Hobel aus
und denk, du brummst mir gut! :/

3. Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub
und zupft mich: „Brüderl, komm!“
Da stell ich mich am Anfang taub
und schau mich gar nicht um!
Doch sagt er: „Lieber Valentin,
mach keine Umständ, geh!“
/: Da leg ich meinen Hobel hin
und sag der Welt ade. :/

*Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl], Couplets und Vortragslieder 2, München 1997, S.20 f.

„Mariechen saß am Rocken...“ (Mariechen saß weinend...)

„Mariechen saß am Rocken, im Grase schlummert' ihr Kind...“ geht zurück auf eine Dichtung von Johann Christian Freiherr von Zedlitz (1790-1862), 1831 entstanden, gedruckt in Zedlitz, „Gedichte“, 1832 (und 1859). Volkskundliche Abdrucke stehen in: *Böhme, Volksthümliche Lieder (1895) Nr.486 (Marie saß traurig im Garten, im Grase lag schlummernd ihr Kind...); *Köhler-Meier (Mosel und Saar 1896) Nr.25 a-b; *Heeger-Wüst (Rheinpfalz 1909) Nr.251; *Gaßmann, Wiggertal (Schweiz 1906) Nr.24; *John (sächsisches Erzgebirge 1909) Nr.65; *Amft (Schlesien 1911) Nr.680; *Meisinger, Oberland (Baden 1913) Nr.68; *Grolimund, Aargau (Schweiz 1911) Nr.14; *Schremmer (Schlesien 1912) Nr.57; *Lämmle (Schwaben 1924) Nr.60; *Jungbauer, Böhmerwald (1930/37) Nr.633; *Stemmler (1938), S.70-72; vgl. Goertz (1963), S.135 (Thoms saß am hallenden See..., eine Nachdichtung von J.Falk, 1796); *Anderluh (Kärnten) II/1 (1966) Nr.63 (Mariechen saß weinend...); Lefftz Bd.1 (Elsass 1966) Nr.78; *Quellmalz (Südtirol) Bd.1 (1968) Nr.38; *Richter (Berlin 1969), S.261 f.; N.Richter, Das epische Volkslied in Franken um 1900, Diss. Würzburg 1973, Nr.68; *Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl] Balladen, Moritaten und gesungene Geschichten 1, München 1990, S.8 f.; vgl. Hoffmann-Prahl Nr.848 (im Register „Josef von Zedlitz“) und Meier, KiV Nr.210. Auffällig ist, dass das Lied in vielen größeren volkskundlichen Sammlungen seit 1896 auftaucht (Marriage und Bender, Baden 1902, fehlen, ebenso die älteren Sammlungen von Hoffmann-Richter, Schlesien 1842, oder Ditfurth, Franken, 1855). Über die Klassifizierung als ‚Volkslied‘ war man nach 1900 hier offenbar nicht im Zweifel.

Das Lied steht häufig in Gebrauchsliederbüchern seit etwa 1922, oft als ‚nostalgisches‘ Stück in der zeitweisen Volkslied-Mode der jüngsten Vergangenheit. – Die Abdrucke auf Liedflugschriften beginnen mit Hamburg: Kahlbrock, 1867-1873 (mehrfach); Lübeck um 1870; Schwiebus: Reiche (Mariechen saß weinend im Garten... Mariechen saß am Rocken...), also relativ spät, und es scheint so, dass mit der Zeit der Liedflugschriften ab etwa **1870** auch die mündliche Überlieferung deutlicher greifbar wird. Hier ist eine gegenseitige Beeinflussung wahrscheinlich. Liedflugschriften ‚machen‘ Modelieder, greifen aber auch Schlager als gut verkäufliche Ware auf. Die zahlreichen Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung aus allen Liedlandschaften beginnen ebenfalls um 1872 und z.B. in *Hessen 1877. Ein ganz ähnliches Bild bietet unser viertes und letztes Beispiel, „Müde kehrt ein Wandersmann zurück...“ Auch hier liegt die Dichtung in den 1830er Jahren, und die mündliche Überlieferung lässt sich ab etwa 1890 dokumentieren (mit einigen Liedflugschriften der 1870er Jahre).

Zedlitz dichtet wie folgt: Mariechen saß am Rocken, im Grase schlummert ihr Kind.../ 2. Der Reiher kreist über dem Rohre, die Möve streift wild umher... (der Dichter bleibt im Bild des schraurig wellenschlagenden Teichs)./ 3. Wie schlafst du so ruhig und träumest, du armer verlassener Wurm... (auch diese Str. wird mündlich überliefert)./ 4. Dein Vater lebt lustig in Freuden.../ 5. Da öffnet das Kind die Augen... deinem Vater sei vergeben, wie selig machst du mich! – Aus dunklen Wolken werden zuweilen „schwarze Wolken“, aus dem Reiher wird durchgehend der Geier (oder ein Adler), der Staub, der wirbelnd

am Tore fegt, wird zum Wind, der durch die Blätter weht, und so weiter. In der Regel werden ausgefallene dichterische Bilder eingängig umgeändert. Vor allem aber gibt sich die mündliche Überlieferung in einer großen Zahl von Varianten nicht mit diesem (relativ) offenen Schluss zufrieden. Zwar wird der Selbstmord der Mutter abgewehrt, aber für einen der gesellschaftlichen Ideologie entsprechendem Schluss sucht man eine andere Lösung.

Vom Inhalt her könnte „Mariechen...“ vorerst fast die Fortsetzungsgeschichte von „Ein Schäfermädchen weidete...“ Aber hier spielt die Ironie, die auch kitschige Stellen erträglich macht, keine Rolle. Das Bild, das entworfen wird, ist ernst gemeint, auch wenn diese totale Übereinstimmung von Natur und menschlichem Schicksal kitschige Elemente hat: Das Kind hat „goldblonde Locken“, der Abendwind „säuselt“, sie ist „geisterbleich“ (Str.1; so auch bei Zedlitz). Am Himmel zieht der Geier drohend Kreise, die Möwe verzieht sich (?), ein Unwetter kündigt sich an (Str.2). Völlig verzweifelt, weil der Vater sich weder um sein Kind, noch die Mutter kümmern will (von einer Ehe ist wohl gemerkt nicht die Rede), will sie sich mit ihrem Kind ertränken. Was uns heute zwar literarisch geläufig ist, aber real kaum begreiflich, war früher ein gesellschaftliches Problem: uneheliche Herkunft und Kindsmord, wie er z.B. im 19.Jh. unter Hausangestellten ein diskutiertes, juristischen Problem war. Vielfach schien eine Existenz mit einem unehelichen Kind ohne Zukunft, so dass junge Mütter zu Verzweiflungstaten angetrieben wurden. Doch die Freude am Kind und die Freude die Kindes hält sie zurück; sogar dem Vater „sei alles vergeben“. Das Lied bietet zwar keine Lösung an, aber einen moralisierenden, hoffnungsvollen Schluss (der so von Zedlitz stammt).

1. Mariechen saß weinend im Garten,
im Grase lag schlummernd ihr Kind.
mit ihren goldblonden Locken
spielt säuselnd der Abendwind.
Sie war so müd und traurig,
so einsam, geisterbleich.
Die dunklen Wolken zogen,
und Wellen schlug der Teich.

2. Ein Geier flog stolz durch die Lüfte,
schon zog sich die Möwe einher,
schon weht der Wind durch die Blätter,
schon fallen die Tropfen schwer.
Schwer von Mariechens Wangen
eine heiße Träne rinnt,
sie schließt in ihre Arme
ihr kleines verlassenes Kind.

3. Dein Vater lebt lustig in Freuden,
Gott lass es ihm wohl ergehen,
er denkt nicht mehr an uns beide,
will dich und mich nicht sehn.
Drum wollen wir uns stürzen
hinab in die tiefe See,
dort sind wir beide geborgen
vor Kummer, Lied und Weh.

4. Das Kind erhebt seine Augen,
schaut freundlich sie an und lacht.
Die Mutter vor Freuden sie weinet,
drückts an ihr Herz mit Macht.
Nein, nein, wir wollen leben,
wir beide, du und ich,
deinem Vater sei alles vergeben,
so glücklich machst du mich.

„Moritat“, gesungen von Fritz Huber, Ostermünchen (1974). *Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl] Balladen, Moritaten und gesungene Geschichten 1, München 1990, S.8 f.

Die Belege aus mündlicher Überlieferung sind sehr zahlreich und (im DVA) bisher nicht näher sortiert, so dass man einen Überblick über Variantengruppen hätte. Allerdings ist bereits erkennbar, dass die folgenden Belege keine vereinzelt Varianten sind, sondern für sich jeweils eine verbreitete Fassung darstellen. So wird vor der Str.3 die Situation verschärft, der ‚Abstand‘ zum Vater des Kindes vergrößert. Andererseits bekommt die dramatisch zugespitzte Geschichte, dann noch einen glücklichen bzw. versöhnlichen Schluss

in einer Str.6. Dabei wechselt die Szenerie vom Garten, Gras und Teich abrupt zum Strand und ‚manch dunkler langer Nacht‘ [in der das Kind vom wem versorgt wird?]:

1. Mariechen saß weinend im Garten...
und Wellen schlug der Teich.

2. Der Geier kreischt (!) über die Berge,
die Möve zieht stolz einher...

3. Du liegst du süß und so träumend,
du armer, verlassener Wurm,
du träumst nicht von irdischen Sorgen,
die Bäume schüttelt der Sturm.
Dein Vater hat uns verlassen,
dich und die Mutter dein,
drum sind wir arme Waisen
auf dieser Welt allein.

4. Dein Vater lebt glücklich in Freuden...

5. Da öffnet das Kind seine Äuglein...

6. So saß Mariechen am Strande
manch dunkle lange Nacht,
bis ihr aus fernem Lande
ein Schiffer die Botschaft bracht:
Das Kind in deinen Armen
hat keinen Vater mehr.
Er starb als braver Schiffer (Matrose/ Seemann)
im weiten breiten Meer.

DVA= A 201 987, aus einem handschriftlichen Liederbuch im Allgäu, 1917. - Ähnlich wurde in Hessen 1930 gesungen (Str.5 So saß Luischen im Stande, im Grase schlummert ihr Kind...), in Franken 1934 (Str.5: Mariechen saß oft noch am Strande verlassen mit ihrem Kind...), in Württemberg 1927, im Elsass 1909, nach Heeger und Wüst in der Rheinpfalz 1909, Gaßmann und Grolimund in der Schweiz 1906 und 1911, Amft in Schlesien 1911, Lämmle in Schwaben 1924, Quellmalz in Südtirol um 1940, und so weiter. - Eine andere Verschärfung erfährt der Text dadurch, dass das Kind selbst zum sprechenden Mitspieler wird:

1. Das Kindlein öffnet die Augen
und spricht zur Mutter und lacht:
„Willst mir das Leben rauben,
bin ich denn schuld daran?“
„Ach nein, wir wollen leben...“

Weder der Bruch zwischen ‚Gras und Teich‘ auf der einen Seite und ‚Strand und Meer‘ auf der anderen Seite wird geflickt, noch die ebenso unlogische Vorstellung, dass das Kind selbst von (fehlender) ‚Schuld‘ spricht. Im Singen, getragen von der Melodie, werden solche Widersprüche zugedeckt. – Eine weitere Möglichkeit, dem Drama am Ende doch noch etwas Positives abzugewinnen, ist eine weitere Veränderung des offenen Schlusses. So sang man in Baden 1907 und 1930 (und vielleicht auch sonst) einen völlig neuen Abschluss. Da wird aus dem Vater ein „Graf“, der großzügig „vergibt“ (was vergibt er? Dass er die Mutter mit einem Kind hat sitzen lassen?). Jetzt sind seine Eltern tot (die wahrscheinlich gegen eine nicht-standesgemäße Verbindung waren), und alles wird gut werden. Was ist im Sinne eines ‚akzeptablen Kitsches‘ erträglicher: dass der Vater als braver Matrose verstorben ist oder dass er als rettender Graf wieder auftaucht? Die zweite Lösung ist eine märchenhafte Illusion, die erste war für viele uneheliche Kinder aus der Zeit des Ersten und des Zweiten Weltkriegs eine durchaus ‚passende‘ Lösung. ‚Gefallen‘ oder ‚als Seemann ertrunken‘ war für viele alleinstehende Mütter eine von der Umgebung akzeptierte, sozusagen ‚sozialverträgliche‘ Lösung. Hier wird unter dem Mantel rührselig-kitschiger Dichtung deutlich eine **Ideologie** vertreten, die, erstens, männer-orientiert ist und, zweitens, soziale Probleme auf Kosten des Einzelnen, der Frau, zudeckt.

1. Da kam durch die Gartentüre
der Graf mit leisen Schritt.
„Mariechen, du meine Geliebte,
verzweifle, verzage nicht!
Ich steh dir treu zur Seite,
zur Seite bis in den Tod,

ich will dir alles vergeben,
meine Eltern sind jetzt tot.“

DVA= A 131 551, aufgezeichnet 1930 in Umkirch bei Freiburg i.Br.

„Müde kehrt ein Wandersmann zurück...“

Das Material (im DVA) zum vierten Liedbeispiel ist noch umfangreicher als das zum vorstehenden Lied. Deshalb können wir uns auch hier nur auf einige Aspekte der Analyse beschränken. Wie das vorhergehende Beispiel „Mariechen saß am Rocken...“ gilt auch dieses Lied in unserer modern-nostalgischen Vorstellung als ‚typisches‘ Volkslied. „Müde kehrt ein Wandersmann zurück nach der Heimat, seiner Liebe Glück...“ wurde von Leberecht Blücher Dreves (1816-1870) 1836 gedichtet, es erschien in: Dreves, „Vigilien. Nächtliche Lieder“, Bonn 1839, S.93 f.

Volkskundliche Abdrucke: *Erk-Böhme Nr.672 (*Hessen 1880/90); Frischbier (Ostpreußen 1893) Nr.7; Treichel (Westpreußen 1895) Nr.23; Köhler-Meier (Mosel und Saar 1896) Nr.186; *Marriage, Baden (1902) Nr.29; *Gaßmann, Wiggertal (Schweiz 1906) Nr.21; *Heeger-Wüst (Rheinpfalz 1909) Nr.159, 160; *John (sächsisches Erzgebirge 1909) Nr.73; *Mautner (Steiermark 1910), S.144; *Amft (Schlesien 1911) Nr.107; *Grolimund, Aargau (Schweiz 1911) Nr.26; *Schremmer (Schlesien 1912) Nr.101; *Meisinger, Oberland (Baden 1913) Nr.21; vgl. St.Ankenbrand, in: Hess. Blätter für Volkskunde 13 (1914), S.145-153; Erbes-Sinner (Wolgadeutsche 1914) Nr.81; Dunger-Reuschel (Vogtland, Sachsen 1915), S.36 f.; *Kutscher (Soldatenlied 1917), S.102; *Schünemann (Russlanddeutsche 1923) Nr.121; *Lämmle (Schwaben 1924) Nr.69; *Jungbauer, Böhmerwald (1930/37) Nr.643 und *Nr.691; *Stemmler (1938), S.18-20; *Anderluh (Kärnten) II/1 (1966) Nr.77; Lefftz (Elsass) Bd.1 (1966) Nr.89; Quellmalz (Südtirol) Bd.1 (1968) Nr.42; Begemann (Pennsylvania-Deutsch 1973) Nr.164; vgl. N.Richter, Das epische Volkslied in Franken um 1900, Diss. Würzburg 1973, S.155-158, Nr.52; *Beiträge zur Volkskunde der Ungarndeutschen 4 (1982), S.214 Nr.55; *Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl] Balladen, Moritaten und gesungene Geschichten 4, München 1993, S.14 f.; vgl. Hoffmann-Prahl Nr.103 und 896 und Meier, KiV Nr.227.

Das Lied steht häufig in Gebr.liederbüchern seit 1918. – Wir finden es auf einigen Liedflugschriften des 19.Jh. und Hamburg 1875 (u.a. auch: ...beseelt längst von der Liebe Glück). – Die insgesamt sehr umfangreiche Dokumentation bietet zahlreiche *Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung [hier nicht notiert]. Auch in populärwissenschaftlichen Büchern ist es häufig abgedruckt, zumeist oft ohne Verfasserangabe und als ‚Volkslied‘ bezeichnet.

Der Inhalt der von uns gewählten Variante, ist nicht eindeutig. Hier bleibt einiges in der Schwebe und unaufgeklärt, und zwar offenbar, weil nicht eine Geschichte erzählt werden soll, eher ein Gefühl beschrieben. Ein Wanderer ist unbekannt lange Zeit unterwegs, offenbar länger, denn er ist „müde“. Dort in der Heimat erwartet er seine Geliebte. Am Ort kauft er ihr „den schönsten Blumenstrauß“ (Str.1). Dabei sieht er die Gärtnerin weinen, und sie erläutert, dass sich nicht wegen der Blumen weint (Str.2), sondern um den Geliebten, der in die Welt zog. Das ist offenbar der „Wandersmann“, aber warum erkennt er sie nicht, warum erkennt sie ihn nicht? Sie behauptet, sie hätte die Treue „als Gärtnersfrau gebrochen“ (Str.3). Mit wem? Mit den Blumen? Es gibt keine Erläuterung und keine Antwort. Doch der Wanderer scheint das widerspruchslos und ohne Nachfrage zu akzeptieren: Er muss wieder durch das Land ziehen, bis er stirbt. Sie und er haben nur die Erinnerung; sie soll ihn nicht vergessen (Str.4). Wenn sie ihn nicht vergessen soll, ist er offenbar nicht nachtragend, trotz geht er wieder. Auch hier keine Erläuterung und keine Antwort. Hier soll nicht eine ‚logische‘ Handlung geschildert, der einmalige Fall verdeutlicht werden, sondern es geht um das beide beherrschende Gefühl der unglücklichen Liebe. Dagegen gibt es kein Rezept, sondern nur die resignierende Assoziation: Jede Liebe ist unglücklich.

Der Begriff „Gärtnersfrau“ beinhaltet nicht unbedingt, dass ein männlicher Gärtner mit im Spiel ist, mit welchem die „Treue“ tatsächlich gebrochen wurde. In der Zurückhaltung gegenüber erklärenden Fakten ist das Lied den Balladen ähnlich, die ganz prägnant auf Erläuterungen zur Handlung verzichten. Das Textgewebe („Dichtung“) ist mit „Leerstellen“ offen für Assoziationen. - Damit ist diese Variante nur scheinbar erzählend; sie gehört zum nicht-narrativen Liebeslied. Ihre ‚Stärke‘ liegt in den vielen ‚Leerstellen‘, die mit eigenen Assoziationen und Gefühlen aufgefüllt werden können. Es werden keinerlei Formeln verwendet, die epische Signale enthalten. Die gefühlsbetonten Begriffe „Liebe“ und „weinen“ werden in dichter Folge wiederholt. **Wiederholung** und gleichförmige Stereotypisierung gehören zu den wichtigsten Stil-Phänomenen mündlicher Überlieferung.

1. Müde kehrt ein Wandersmann zurück
nach der Heimat, seiner **Liebe** Glück.
Doch bevor er kehrt in **Liebchens** Haus,
kauft er ihr den schönsten Blumenstrauß.

2. Warum **weinst** du, holde Gärtnersfrau?
Weinst du um der Veilchen Dunkelblau,
weinst du um die Rose, die du brichst?
„Nein, ach nein, um diese **weil** ich nicht.“

3. Ach, ich **weil** um den **Geliebten** mein,
der gezogen in die Welt hinein,
dem ich ewge Treu versprochen hab,
die ich als Gärtnersfrau gebrochen hab.“

4. Mit dem Blumenstrauße in der Hand
muss ich ziehen durch das ganze Land,
bis mir einst mein müdes Auge bricht.
Schatz, leb wohl, vergiß den Wanderer nicht!

*Bezirk Oberbayern [Volksmusikarchiv Bruckmühl] Balladen, Moritaten
und gesungene Geschichten 4, München 1993, S.14 f.

Sehr verbreitet ist eine etwas erweiterte Fassung mit sieben Str., nach der Str.1 mit einem Einschub:

(2.) Die Gärtnersfrau, so hold, so schön und bleich
geht mit ihm aufs Gartenbeet sogleich,
doch bei jeder Rose, die sich bricht,
rollt eine Träne ihr vom Angesicht.

Und nachdem sie gestanden hat, die Treue (mit wem?) gebrochen zu haben, wird nach unserer Str.3 verschärfend ausgeführt:

(5.) „Warum schaust du so auf meinen Ring,
den ich einst aus Lieb' von ihr empfang?
Warum wurdest du untreu vor der Zeit,
und warum brachst du den geschworenen Eid?“

(6.) Treue Liebe hast du nie gehegt,
aber Blumen hast du mir gepflegt,
darum schenk, o holde, Gärtnersfrau,
mir einen Strauß von deiner Blumenau!“

(7.) Mit dem Blumenstrauße in der Hand...

DVA= 111 155, Schlesien o.J. [1920er Jahre]

Selbst in dieser ausführlichen Fassung, in der er mit weiteren Vorwürfen kommt und sie offenbar doch erkennt, ist von keinem anderen die Rede. Sie hat „Blumen gepflegt“. In Varianten trägt sie sogar den Ring, auf den dann sein Blick fällt. Der Ring erinnert sie (!) an ihr (angeblich) gebrochenes Treuwort. So etwas muss offenbar nicht näher erklärt werden. Es ist in solchen Liebes-Abschiedsliedern eine festgefügte, stereotype Vorstellung, eine Art ‚mann-chauvinistische‘ **Ideologie**, dass allein sie zu warten hat, unendlich lange. Er braucht keine Entschuldigung für die Art und Dauer seiner Abwesenheit. Aber sie sollte abwartend in Ehren alt werden, bis er sich vielleicht einmal bequem, wieder vorbeizukommen. Und dann lässt er sie sitzen, obwohl außer ‚Blumen‘ weit und breit kein Nebenbuhler zu sehen ist! Für ‚zerbrochene Liebe‘ hat grundsätzlich die Frau die Schuld- behaupten die Männer.

Sie nimmt die Schuld auf sich: 6. „Liebe hab ich dir ja nie gehegt, aber Blumen hab ich dir gepflegt. Darum nimm, o müder Wandersmann, diese Blumen freundlich von mir an.“ Und er resigniert rührend: 8. „Bin ich einst ein müder schwacher Greis, meine Haare wie der Schnee so weiß, dann denk ich oft und gern zurück an unser längst verlorenes Liebesglück.“ (Kutscher 1917; ebenfalls Heeger-Wüst 1909 und wahrscheinlich öfter). Wenn Gefühle angesprochen und vermittelt werden, müssen Argumente schweigen. So lässt sich widerspruchlos Ideologie vermitteln.

Kleinere Texte: „*Es hatt ein Baur ein Töchterlein...*“, „*Es war emol e alter Mann...*“, „*Heut feiern wir Gehannsenacht...*“, „*Wo ist denn das Mädchen...*“, „*Karlinchen, Philippinchen...*“

In der Regel erhält der Aufzeichner die Liedüberlieferung nicht säuberlich nach Gattungen getrennt und quasi vorgeordnet, sondern in einer bunten Mischung aus gerade Erinnerung präsentiert, soweit er nicht gezielt ‚abfragt‘, was grundsätzlich problematisch ist. ‚Ideal‘ wäre die Dokumentation in ‚teilnehmender

Beobachtung' bei tatsächlichen Singgelegenheiten, aus denen sich eine von vorherein sinnvolle Ordnung und Ansätze für eine Gattungssystematik ergeben. ‚Real‘ ist allerdings das im Archiv gesammelte Material, dem in der Regel fast alle Kontext-Informationen über Singgelegenheit, Dokumentationsanlass, Präferenzen und Einschätzungen der Informanten usw. fehlen. Wir sind dankbar, dass wir in der Regel wenigstens den Namen des Informanten, den Aufnahmeort und das Jahr erfahren, manchmal sogar das Alter des Informanten. Damit sind aber meistens die Zusatzinformationen erschöpft, und man kann den Verdacht äußern, dass diese Mindestanforderungen archivalischer Bearbeitung an sich nur ‚Pseudo-Informationen‘ liefern, während wir zu unseren wirklichen Fragen keine Antworten finden: Woher hat der Informant sein Lied, und ist seine Quellenangabe (falls sie angedeutet ist) zuverlässig? Besagt der Aufzeichnungsort, dass das Lied dort verbreitet bekannt ist/ war, oder ist es ein singulärer ‚Import‘. Wie häufig wird/ wurde das Lied und zu welchen Gelegenheiten gesungen? Ist die Erinnerung etwa nur durch die Nachfrage des Aufzeichners aktiviert worden? Wie würde der Informant sein eigenes Lied kommentieren und wie weit können wir seinem Textverständnis vertrauen? Welchen Stellenwert hat der Text im persönlichen Repertoire?

Wo Antworten zu solche Fragen fehlen, ist die folkloristische Analyse auf die bloße Interpretation der Texte angewiesen; gleiches gilt für die Melodie im Rahmen einer musikalischen Analyse. Erfahrungen mit ähnlichen Texten und Erkenntnisse über den Prozess mündlicher Überlieferung müssen dort interpolierend aushelfen, wo auch das Nachfragen bei dem Informanten oder dem Aufzeichner nicht mehr möglich ist. Wir wählen hier fünf kleinere Texte, die aus dem Repertoire des 72jährigen Albert Hartmut stammen, welcher 1957 von Paul Vorholz in Ohmbach, Kreis Kusel in der Westpfalz interviewt wurde. Die Transkriptionen nach dem Tonband wurden später im DVA durchgeführt. Die Probleme der Melodie-Notierung übergehen wir hier, aber wir sehen zum Beispiel, dass der Vorsänger verschiedenen Strophen-Varianten singt. Das kann unterschiedliche Gründe haben: Ist er ein unsicherer Sänger (also wahrscheinlich keine Initiativ-Person im Ort) oder erinnert er sich bei dem selten gesungenen Lied erst allmählich an die ‚richtige‘ Melodie? Ist er in seinem hohen Alter in der Stimme unsicher geworden? Liefert das Tonband bei schlechter Aufnahme-Qualität an dieser Stelle einen Interpretations-Spielraum? Und so weiter. Auch auf alle diese Fragen haben wir keine Antwortmöglichkeiten und müssen sie offen lassen.

1. Es hatt ein Baur ein Töchterlein,
die wollt so gern heiraten,
das sah von fern ein junger Knab,
der tut ihr sehr gefallen.

2. Er ging wohl um das Häuserl rum,
er ging wohl durch den Garten,
ach Schatz, steh auf, lass mich hinein
und lass mich bei dir schlafen.

3. Ich steh nicht auf, lass dich nicht rein,
lass dich nicht bei mir schlafen,
du warst gest'm Abend bei ner andern gewest,
das hat mein Herz verdrossen.

4. Hier hast du ein' Ring von feinstem Gold,
darauf da steht mein Name,
und wenn's von Gott verordnet ist,
so kommen wir zusammen.

DVA = A 210 530; Vorsänger: Albert Hartmut, 72 Jahre; Ohmbach Kr. Kusel/ Westpfalz. – Aufnahme: 1957 von Paul Vorholz. – Transkription: G.Gröger (DVA); Verweis auf Tonband, Notizen zu den musikalischen Strophen-Varianten.

Wir übergehen alle Fragen nach der Schreibung und nach der Zeichensetzung, die nachträgliche Ergebnisse der Transkription sind. Sprachlich gesehen ist es ein hochdeutscher Text mit Spuren der Alltagssprache („Häuserl“, „gewest“). Die vierzeilige Strophe hat Reime bzw. Assonanzen in der zweiten und vierten Zeile (Garten: schlafen; Nam[e]: zusam[men]). Es ist eine ziemlich kunstlose Form, und auch die Wortwahl ist auf einfachem Niveau. Hinter diesem Text steckt kaum ein poetisches Kunstprodukt. – Wir identifizieren die Variante einerseits mit einem ähnlichen Liedtext, der bei Erk-Böhme unter der Nummer 821 „Abendbesuch mit dem Verlobungsring“ [nicht in die *Lieddatei* aufgenommen] aufgeführt ist, andererseits dem Textanfang nach mit erzählenden Liedern übereinstimmt, nämlich mit dem geläufigen Incipit mehrerer Volksballaden, die hier nicht näher herangezogen werden müssen. Im Gegensatz zur dramatischen Ballade wird hier aber nur eine einzige Szene beschrieben: Der ‚junge Knabe‘ möchte bei dem Mädchen eingelassen werden. Sie wehrt ab; er sei ‚gestern Abend‘ bei einer anderen gewesen. Da wird von ihm ein

Ring angeboten. Diese Strophen sind Teile eines angedeuteten Dialogs im Wechsel, der aber mit seiner Antwort abbricht und mit dem eher banalen Hinweis, dass sie nach Gottes Willen vielleicht zusammenkommen würden. Für eine Ballade müsste hier noch eine Szene folgen und eine dramatische Entwicklung skizzierbar sein. Es ist typisch, dass es im Grenzbereich von Liebeslied und erzählendem Lied solche Übergänge gibt.

Der ‚Abendbesuch‘ (wie F.M.Böhme das Lied nennt) beginnt als Lied zur Werbung und als Bericht über eine Werbung in der Regel mit dem Dialogteil des Burschen: „Dreimal um das Häuselein, dreimal um den Laden [Fensterladen]: Steh auf, Schatz, lass mich herein...“ So kennen wir das Lied seit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und so ist es in vielen Liedlandschaften dokumentiert; ein Frühbeleg ist aus dem Rheinland, um 1827. Eng damit zusammenhängt ein Gasslreim, der beim Fensterln gesungen wurde: Erk-Böhme Nr.823 und Vierzeiler= Einzelstrophen-*Datei* Nr.1434 „Dreimal um den Laden, dreimal um das Haus, dreimal einen Pfiff: Schwarze guck raus!“ und ähnlich. – Für uns klingt das heute nur nach irgendeinem Liebesabenteurer; für die Sängerin und den Sänger in der Tradition des 19. Jh. nicht (oder nicht allein). Lied und Einzelstrophe waren gesellschaftlich akzeptierte Formen der tatsächlichen Werbung z.B. im alpenländischen (und auch sonst verbreiteten) Kiltgang. Das Lied erklang in der Spinnstube (so berichtet u.a. für Hessen, um 1900), in der jeweiligen Altersgruppe der etwa 18jährigen Burschen und Mädchen (berichtet ebenfalls für Hessen, 1915), als Kiltgang in der Schweiz vor 1910 (zur Melodie von „O Tannenbaum...“) und öfter. Manchmal kommt eine formelhafte Strophe hinzu, die von einer anderen Schwierigkeit berichtet: Da sind die ‚Leute‘, die zu viel reden und einem diese Liebe schwermachen. Manchmal ist es ein individuell zugeschnittener Bericht: „Ich ging zwei dreimal um das Haus... Schatz lass mich herein; ich hab‘ lang genug gestanden“ (Lothringen, vor 1933).

Es ist ein Lied, das die Rolle ‚der Leute‘, der sozialen Kontrolle nämlich und der dörflich-gesellschaftlichen Reglementierung schildert und dazu die Maßstäbe tradiert, unter denen die Werbung, das Kiltten, vor sich ging. Ziel war eine feste Bindung (deswegen das Ringangebot); erlaubt war das Liegen nebeneinander („schlafen bei dir“), quasi unter Aufsicht, zumindest nach festen Regeln. Zu dieser Form der Werbung gehörte die Mühe vor dem Fenster und z.B. das Ständchen-Singen (dazu könnte auch dieser Text dienen). Für die Pfalz ist das Lied sehr ausführlich dokumentiert (bei Heeger-Wüst Nr.369 mit fünf Melodien, vielen Text-Varianten und unterschiedlichen Liedanfängen). Der 72jährige Informant singt das Lied mit starker Betonung der wichtigen Wörter, die auch für den Text und für das Milieu, in dem gesungen wurde, zentral sind. Text und Melodie korrespondieren in dieser Hinsicht gut miteinander.

1. Es war emol e alter alter Mann,
der wollt ein junges Mäderl zum Weiberl ham.
2. Das junge Weib wollt‘ tanze tanze gehn,
das wollt‘ der alte Schafskopf durchaus nicht verstehn.
3. Als das junge Weib vom Tanze Tanze kam,
da fing der alte Schafskopf zu schelten an.
4. Warum schelt‘st, warum schelt‘st, mein lieber alter Mann?
Hier hab‘ ich dir eine Fleckerlmaus hineingetan.
5. Das junge Weib macht‘ s Schächtelein wohl auf,
da flog die schöne Fleckerlmaus zum Fenster hinaus.
6. O weh, wo weh, o noch emol o weh,
jetzt han i ja mein Lebtag kein Schätzerl meh.

DVA = *A 210 533; Vorsänger: Albert Hartmut, 72 Jahre; Ohmbach Kr. Kusel/ Westpfalz. – Aufnahme: 1957 von Paul Vorholz. – Transkription: G.Gröger (DVA); Verweis auf Tonband, Notizen zu den musikalischen Strophen-Varianten.

Es ist die Variante eines erzählendes Liedes vom Typ DVA= Gr I „Es war ein alter Mann...“, wenn auch keine ‚klassische‘ oder typische Volksballade (nicht im Balladenindex). Der Text thematisiert den Kontrast zwischen altem Mann und junger Ehefrau. Die junge Frau will tanzen gehen, der alte ‚Schafskopf‘ schimpft darüber. Sie reicht ihm (in anderen Varianten ‚zum Fenster herein‘, d.h. sie steht bereits draußen, auf dem Weg zum Tanz) eine Schachtel mit einer Fledermaus (hier: Fleckerlmaus oder auch Schmetterling, wie der Aufzeichner in einem Aufsatz 1956 berichtet), welche zum Fenster hinausfliegt. In anderen Texten ist es in der Regel der alte Mann, der die Schachtel öffnet und so den Spott hat. Er jammert, dass er sein junges Weib verloren hat (Str.6 ist also seine Rede). Sie ist ihm wie eine Fledermaus davongeflattert. Moral (zwischen den Zeilen): alter Mann und junge Frau passen nicht gut zusammen.

Diese Meinung hört man in der Lied-Überlieferung öfter, und zumeist ist sie mit einer ziemlich abfälligen Haltung den Alten gegenüber verbunden. Es waren wohl vor allem die jungen Leute, die damit ihre Freiheit in Beziehungen demonstrieren wollten, und der Spott über die Alten (auch die Eltern) gehört dazu. – Auch hier hat der Sänger seine eigene, stark akzentuierende Betonung, die die relevanten Wörter hervorhebt. Man hat den Eindruck, dass der Text wichtig genommen wird. – Mit der Fledermaus wird ebenfalls ein ‚flatterhaftes‘ Wesen assoziiert und ein Verhalten, das der misstrauische Alte verhindern will. – Einige Varianten sind lückenhaft und werden als anstößig bezeichnet. Da ist mit Fledermaus ein „Rutschiputschi“, ein „Ronzelponz“ und ähnliches bezeichnet, das ‚davonflattert‘ und wohl auch die verlorene Ehre und Unschuld symbolisiert, aber auch direkt das weibliche Geschlecht bezeichnet. Für Karl Horak wollte eine Sängerin 1930 in Kremnitz-Deutsch Proben wohl deshalb „nicht mehr [als die erste Strophe] singen“ (DVA= A 160 102). Das Lied kennen wir auch von Liedflugschriften aus dem 19.Jh. (DVA= BI 4421) und aus älteren Liederhandschriften von Studenten, die Erotisches überliefern.

„Heut feiern wird Gehannsenacht...“ ist ein Heischelied aus der Pfalz zur Johannisnacht. Der Sänger berichtet, dass der liebevolle Dank für Eier und Speck, dass nämlich Gott sie ‚in süßer Ruh‘ zudecken möge, umschlug in Derbes und Unmut handfest ausgedrückt wurde, wenn man nichts bekam. Der dazugehörige Dialog ist für eine solche Aufnahmesituation bezeichnend; der Aufzeichner hat 1956 lieber darauf verzichtet, diese Variante zu veröffentlichen (Albert Hartmut hat wiederholt und für mehrere Aufzeichner gesungen).

1. Heut feiner wir Gehannsenacht,
rosenrot, drei Blümlein rot.
Drum singen wir die ganze Nacht.
Sei mein lieb braun Mädchen.

2. Habt ihr ne gute Frau im Haus,
rosenrot, drei Blümlein rot,
so gebt uns auch n paar Ei'r heraus.
Sei mein lieb braun Mädchen.

3. Wir danken euch für eure Gab',
rosenrot, drei Blümlein rot,
die wir von euch empfangen hab'n.
Sei mein lieb braun Mädchen.

4. Nun legt euch hin in süßer Ruh',
rosenrot, drei Blümlein rot.
Der liebe Gott, er deck' euch zu.
Sei mein lieb braun Mädchen.

Der Sänger erzählt, dass die Burschen in seiner Jugendzeit mit diesem Lied durch das ganze Dorf gezogen seien. Sie hätte Eier, Speck und Geld bekommen, die Leute seien meist freigebig gewesen. Wenn die Gabe verweigert wurde, sang man statt „Der liebe Gott, er deck zu zu“ dann „und schmiert den Arsch mit Kühdreck zu“. - DVA = *A 210 531; Vorsänger: Albert Hartmut, 72 Jahre; Ohmbach Kr. Kusel/ Westpfalz. – Aufnahme: 1957 von Paul Vorholz. – Transkription: G.Gröger (DVA); Verweis auf Tonband.

Das DVA hat die entsprechende Lied-Dokumentation unter der Gr X Johannistag= Datum 24.6. „Heut feiern wir...“ mit einigen Aufzeichnungen ausschließlich aus der Rheinpfalz. Das Lied scheint eine regionale Besonderheit zu sein. 1839 wurde es im Kreis Wittlich gesungen, und zwar von dem Haus der Mädchen, die entsprechende Gaben verteilen sollten. Das Ständchen wurde mit Naturalien bezahlt. Man kann es auch kürzer (und reimlos) machen: „Heut haben wir Johannis Nacht, grün ist die Linde, wird fordern Eier, Käs und Speck und Schinken“ (aufgezeichnet in Birkenfeld an der Nahe, 1931, DVA= A 126 163). – Bei Erk-Böhme Nr.1255 steht das Lied als „eintönig“ charakterisiert und mit verschiedenen Zwischenrefrains wie z.B. „grün ist die Linde... jungfrisch das Gesinde“. Der Text ist demnach in gleicher Weise eine Aufforderung an die Mädchen im Dorf, ‚lieb‘ zu sein. Von ‚schwarzen‘ und von ‚braunen‘ Mädchen hat man das in der Sprache des Volksliedes besonders erwartet, sie gelten als verführerisch und bereitwillig. Es sind Männerphantasien; es sind die jungen Burschen, die in der Johannisnacht nicht zu kurz kommen wollen.

„Wo ist denn das Mädchen...“ gehört zu den Liebesliedern mit wechselnden stereotypen Strophen und ist bei Erk-Böhme als Nr.530 dokumentiert. Es sind typische Liebeslied-Stereotypen: das Mädchen, das ‚Rosen bricht‘, verliert damit seine Unschuld; der Garten ist der klassische literarische Ort der Verführung. Hier ist es offenbar bereits passiert und wird bereut; das klagt über ‚Jammer und Weh‘. Und sie werden sich trennen; diese Liebe hat keine allzu aussichtsreiche Perspektive.

1. Wo ist denn das Mädchen,
das mich so lieb hat?
Sie ist draußen im Garten,
bricht Röselein ab.

2. Was tust du im Garten,
was tust du im Klee?
Ich klag' dir mein' Jammer,
ich klag' dir mein Weh.

3. Was soll ich dir klagen
mein' Jammer, mein Weh.
Wir zwei, wir müssen scheiden
und sehn uns nicht mehr.

DVA = *A 210 528; gleiche Angaben wie oben.

Nach der allgemeinen Einleitung ist die Perspektive der Rede wechselnd aus ihrer und aus seiner Sicht. Nach der Tonbandübertragung werden jedoch zu Recht keine Anführungszeichen eingesetzt, weil diese bereits interpretierend sind. In der Str.2 gehört jeweils eine Strophen-Hälfte seiner bzw. ihrer Rede an. Wenn man das konsequent auf die Str.3 überträgt, dann ist nach ihrer Klage seine Antwort: Wir müssen scheiden... So ist anzunehmen: Er hat sie verführt, sie klagt, sie beklagt die Folgen. Er entzieht sich der Verantwortung und zitiert das Motiv, das für viele derartige Liebeslieder typisch ist: Abschied und Nicht-mehr-wiedersehen. In solchen ‚lieblosen Liedern‘ (vgl. Holzapfel 1997) gibt es kein holdes Eheglück, sondern zumeist nur die mit einem unehelichen Kind sitzenden gelassenen Frauen. Die Männer dagegen halten es für sehr ‚männlich‘, dem Mädchen selbst die Schuld zu geben. Da heißt es z.B., dass sie ‚Mantel und Stock‘ holen soll, er muss sich verabschieden. Oft geht er zum Militär (nach 1945 ging man vielleicht zur Fremdenlegion); das Kind (das in anderen Varianten ebenfalls genannt wird) will und kann er nicht versorgen. Solche Lieder haben etwas von sozialer Kritik in sich, indem sie immerhin das Problem benennen. Reale Lösungsmöglichkeiten bieten die Texte nicht. Für abhängige Mägde und Knechte z.B. gab es zumeist keine finanzielle Grundlage für eine Ehe. Liebeslied und Liebesklage fließen hier in eins zusammen.

Über „Karlinchen, Philippinchen...“ findet sich im DVA nur eine ganz schmale Lieddokumentation (Gr V Kiltlied). Neben dem Nachweis durch unseren Sänger aus der Pfalz kennen wir nur die Strophe mit dem ‚gehorsamsten Diener‘ aus einem längeren Lied aus dem Banat, 1864, und aus einer nicht datierten Aufzeichnung aus Hamburg. Es klingt nach einem Operetten-Schlager des 19.Jh.

1. Karlinchen, Philippinchen, mein einsames Kind,
wer hat dir denn solche Gedanken eingesinnt,
in einen verschlossenen Garten zu gehn.
Du blickst mir in die Augen, ich muss jetzt schweigend stehn.

2. Gehorsamster Diener, gehorsamster Knecht,
wenn Sie mich wollen lieben, so lieben Sie mich recht,
oder lieben Sie einen andern viel lieber als wie mich,
gehorsamster Diener, dann bleiben Sie für sich.

DVA = *A 210 535; gleiche Angaben wie oben.

Vermutlich gehören die beiden Strophen zu einem ganz anderen Lied, nämlich zu (DVA= KiV) „Erlauben's Sie, o Schönste, in den Garten zu gehn, da seh ich von ferne drei Röselein stehn...“ Diesen Text kennen wir in Aufzeichnungen seit 1782, mit Melodien seit 1841. Das Lied ist abgedruckt u.a. bei Erk-Böhme Nr.658 und für die Pfalz bei Heeger-Wüst Nr.157. Dahinter verstecken sich aber wiederum ältere Lieder, die wir u.a. von Liedflugschriften her kennen, und zwar mit dem Liedanfang „Amena erlaub sie mir...“, welcher Text bereits 1669 belegt ist. Wir kommen damit ganz in die Barockzeit zurück, und von daher einen Zusammenhang mit unserer Aufzeichnung von 1957 zu finden, dürfte nicht so ganz einfach sein.

III. *Balladeske Textur*

„Textur“ bezeichnet die Art des Gefüges aus verschiedenen Materialien, ein ‚Fachwerk‘ unterschiedlicher Ausstattung, übertragen auch: eine Gewebe-Struktur, hier: die Text-Komposition. An einem klassischen Beispiel aus der skandinavischen Volksballaden-Überlieferung möchte ich das Zusammenspiel von Formen der Wiederholung und der Strophen-Verknüpfung, sowie von Szeneneinteilung und epischer

Formelhaftigkeit demonstrieren. Die Einzelelemente werden, erstens, von den Bedingungen des Gedächtnisses bestimmt, zweitens von dem Willen, einen für bedeutungsmäßige Assoziationen offenen Text zu schaffen, drittens von der Vorstellung, dass Handlungsstränge und Sprache dennoch eng kodifiziert bleiben, weil das ‚Schicksal‘ unausweichlich und allgemeingültig ist. Die Gesamtheit dieser Voraussetzungen, vor allem ihr Zusammenklingen mit einer tragenden Melodie und im gleichförmigen Rhythmus der sich wiederholenden metrischen Textbausteine schaffen ein Gefüge, welches vom Stilwillen und von der Eigenart der Gattung her in besonderer Weise höchst charakteristisch ist. Die deutsche Klassik und die Romantik waren von der **Volksballade** fasziniert; hierin liegen ebenfalls Wurzeln moderner Dichtung. In überzeugender Geschlossenheit ist hier eine Gattung aus anonymisierender Tradition, in Jahrhunderten mündlicher Überlieferung und aus Stoffen mittelalterlicher Dichtung entstanden, die europäische Verbreitung hat.

Die Volksballade ist ausschließlich in **Varianten** überliefert, deren Zusammenschau, der Volksballaden-Typ, ein wissenschaftliches Konstrukt ist. Ich versuche mich in die Situation des einzelnen Informanten zu begeben, dessen Variante ‚das (gesamte) Lied‘ ist, nicht das ‚Bruchstück‘ einer Idee, sondern die aktuell gültige Form der Liederzählung. Insofern steht jede Variante grundsätzlich für sich und muss allein aus sich heraus verstehbar und akzeptierbar sein. Der Informant steht in einer Tradition gemeinschaftlichen Singens, die Normen setzt und beibehält. Er ist ein Repräsentant sozial bedingter Stabilität. Er ist eingebettet in einen Überlieferungsprozess, der in einer Welt der Schriftlichkeit starke Elemente mündlicher Tradierung beibehält. Er ist ein ‚anonymer Sänger‘, ein Vorsänger gemeinsam getragener und erfahrener Überlieferung, die nicht auf individuelle Textänderungen zielt, sondern auf die wiederholte, gültige Form der ritualisierten Aufführung. Der Informant und seine Zuhörer, seine Mitsänger kennen das Lied wortwörtlich und festgefügt. Ihr Erwartungshorizont ist eingeengt und nicht von literarischer Innovation geprägt. Textabweichungen sind zwar minimale Ergebnisse des Augenblicks, in ihrer Gesamtheit und über Jahre und Singhäufigkeit (Singaktivität im Sinne von Reimund Kvideland) hinweg jedoch groß genug, um ein breites Spektrum an Variabilität zu schaffen. In diesen beiden, widerstrebenden Tendenzen von Stabilität und Variabilität (im Sinne von Hermann Strobach) lebt die Volksballade als immer wieder im aktuellen Vollzug verlebendigte, einprägsame und prägnante Gattung der Volksdichtung.

Der Sänger erinnert sich an den gesamten Liedtext und seine Melodie. Diese Erinnerung bedient sich unterschiedlicher Speicher und ist auf verschiedenen gedächtnismäßigen Ebenen unterschiedlich fixiert. Philologisch kann man von verschiedenen Sprachebenen sprechen und jeweils Tiefenstruktur und Oberflächen-Aussage (im Sinne von Flemming G.Andersen) analysieren. Eine Liedidee liefert den erzählenden Inhalt, Gattungsgesetze bestimmen die Form, die Melodie trägt den Rhythmus und die Metrik; die Sprache ist jene der Dichtung, nicht des Alltags. Vorgeformtes und Vorformuliertes überwiegt; ich bezeichne diese Ebene als Basis-Konzept. Dieses ist relativ offen und durch Variabilität berührt. Auch stereotype Formulierungen gleicher Funktion können ausgetauscht werden. Vorgeformte Liedinhalte ähnlicher und benachbarter Liedtypen können übernommen werden. Szenen werden eingefügt und ausgetauscht. Unverständlich Gewordenes und Vergessenes wird neu aktualisiert, mit neuer Sinngebung gefüllt. Die formelhafte Sprache wird der wechselnden Mode angepasst. Das alles geschieht innerhalb relativ enger Grenzen stabiler Überlieferungsverhältnisse und dem Willen, Kontinuität zu wahren, Veränderungen eher abzulehnen. Das ist als Ideologie vorgegeben und ist durch übernommene und überkommene Mentalitäten geprägt.

Das textuelle **Basis-Konzept** der folgenden Volksballade besteht aus der Vorstellung von mehreren Szenen mit relativ wenigen handelnden Personen. In früheren Darstellungen habe ich 4 Szenen analysiert; es kommt nicht auf ihre Zahl an (auch sollte man an dem Hinweis „kleiner Szenenwechsel“, Str.12/13, nicht Anstoß nehmen), sondern auf die Tatsache des Szenenwechsels, der allein für den Fortgang der Handlung verantwortlich ist. Die Ballade ‚springt‘ von einer Szene in die andere und kümmert sich wenig um überleitende und erklärende Verbindungsstücke. Zeitdauer und Entfernung zwischen den Szenen spielen keine Rolle. Wie weit die Reise ins Morgenland ist und wie lange sie dauert, spielt keine Rolle. Es wird kein Handlungsfluss aufgebaut, sondern eine Folge von Augenblickssituationen und Momentaufnahmen.

Träger der Handlung sind **Personen** und ihre **Dialoge**. Die Personen treten nacheinander auf, konfrontiert werden in der Regel nur jeweils zwei Personen. Deren Namen sind nebensächlich: stolz bzw. schön Ellensborg, Herr Peter, ein namenloser Kaufmann, der Bruder Herr Niels und die ebenfalls namenlose Frau vom Morgenland. Ihre nähere Charakterisierung kann unterbleiben; ihre Rollen sind nicht individuell. Der Personen-Bestand entspricht der Tendenz zur **Familiarisierung** (im Sinne von Max Lüthi) mit einem Minimum an agierenden Personen.

Ich brauche einen markanten *Szenenwechsel* für die in unserem Fall 6 aufeinanderfolgenden **Szenen**. Ich verwende dafür stereotype Ausdrücke, Formeln, die die Aufmerksamkeit auf die jeweils neu

handelnde Person lenken: Herr Peter... (Str.1), „Das war Herr Peter...“ (Str.2) in Szene 1 (Str.1-4); Die acht Jahre... und „stolz Ellensborg“ in Str.2 (Zeilen 1 und 2) für die Szene 2; „Das war schön Ellensborg...“ (Str.9) und „Stolz Ellensborg...“ (Str.13) wieder jeweils als Strophen-Anfänge in der Szene 3 (Str.9-13 bzw. 15); „Stolz Ellensborg...“ (Str.17) für die zentrale Szene 4 (Str.16-25); „Das war Herr Peter...“ (Str.26) für die Szene 5; „Das war Herr Peter...“ (Str.30) und „Das war schön Ellensborg...“ (Str.31) für die Schluss-Szene 6. Wenn ich mir den Verlauf der Handlung merke, kann ich einen Großteil der Strophen problemlos jeweils mit der Formel „Das war N.N...“ bzw. mit der vorangestellten **Namensnennung** beginnen. Damit kann ich von den insgesamt 33 Str. etwa zwanzig Strophen leicht memorieren: Namensnennung der handelnden Person (in der Regel) in der ersten Zeile.

Weiterhin zum Basis-Konzept, das auf einer überindividuellen, von der Tradierungsgemeinschaft allgemein akzeptierten Ebene liegt, gehört die Ausstattung der Szenen mit **epischen Formeln**. Sie geben Signale, wie die folgende Handlung zu verstehen ist, und sie markieren den Szenenwechsel. Die epischen Formeln umfassen einzelne Zeile oder ganze Strophen. Herr Peter „spielt mit seinem Schwert“ (Str.1) ist eine offenkundige Drohgebärde, die seine darauffolgende Handlung als dramatisch charakterisiert. Die „Jerusalemfahrt“ (Str.1) wird offenbar weniger als religiöse Bußübung (obwohl der Text in Str.3 von Sünden-Buße spricht), als Pilgerreise oder ritterliche Heerfahrt verstanden, sondern eher als gefährliches, kriegerisches, übermütiges Abenteuer im Morgenland, dem die Männer verfallen. Mit der gesamten Strophen-Formel vom Verhüllen mit dem Mantel bzw. Verhüllen des Gesichts und konfrontativ vor eine Person in das Hochgemach treten (Str.2) wird signalisiert, dass die folgende Aussage der betreffenden Person unehrlich, bedrohlich, als dramatische Zuspitzung zu verstehen ist. Verwendet wird die epische **Auftrittsformel** „han svøber sig i skind“ (er hüllt sich in den Mantel) bzw. (an den parallelen Stellen in anderen Varianten zu diesem Balladentyp) „han svøber sig hovedet i skind“ (er verhüllt den Kopf mit dem Mantel). Dazu gehört in der folgenden Strophe der konfrontative, zur Stellungnahme auffordernde **Anruf** („tiltale“-Formel) „Hört ihr...“ (Str.3). Die **Konfrontation** wird räumlich unterstrichen; hier geht Herr Peter „in das Hochgemach [Zimmer] vor N.N.“ hinein. Damit ist in der ersten Szene (Str.1-4) eine episch gültige Strophenfolge von drei Strophen festgelegt. Szene 2, ebenfalls mit 4 Strophen, bedient sich der gleichen, variierten Formel in den Str.5 und 6. Diese epische Formelfolge wird in der nächsten Szene 3 in den Str.9 und 10 wiederholt.

Das Zusammentreffen „auf dem Strand“ (räumliche Konfrontation) mit „dem Kaufmann“ ist nur scheinbar zufällig; hier müssen Zeit, Ort und Personen der Handlung in besonderer Weise zusammenpassen. – Die beiden Bilder vom Treffen mit dem Kaufmann und von der Unterredung mit dem Bruder sind parallel gebaut. Es wird das gleiche Handlungsschema verwendet. Die Szenen sind nach den grundsätzlichen Muster: Auftritt bzw. **Situation**, Anruf bzw. **Konfrontation** (räumlich: Strand und Hochgemach), - hier oft eingeschoben eine **Alarmformel** wie die ‚schlimmen Träume‘, gefolgt von der Sattelstrophe -, Handlung bzw. Aktion/ **Reaktion** gestaltet. Feste, wiederkehrende Handlungsschemata sind ein auffälliges Merkmal balladesker Textur. Ebenso sind die räumlichen Vorstellungen wie Theaterkulissen auf einer Szene, stereotyp: Hochgemach, Strand, Burgtor, auf der Heide. Es werden immer wieder die gleichen bewährten Versatzstücke verwendet. Hier wird nicht individuelles, literarisch innovativ jeweils neu gestaltetes Geschehen formuliert, sondern die Gleichförmigkeit überindividueller Aktion thematisiert: formelhafte Gebärden, identische Dialogteile, gleichförmige Reaktionen. Gleichförmige konfliktschaffende Situationen werden in der Reihenfolge der Handlung für alle Personen ähnlich verwendet: A trifft B, B verweigert sich, A handelt... Hier kann man versuchen, strukturalistische Modelle (nach Vladimir Propp und Claude Lévy-Strauss) einzufügen oder eine Erzählrollen-Symmetrie (nach David Buchan) herzustellen. Mir kommt es jedoch nicht auf eine die Elemente der Ballade isolierende Methode an, sondern auf den Nachweis, wie stereotype Handlungsschemata aneinandergesetzt und aneinander gekettet werden, wie ihr fugenloses Zusammenspiel funktioniert.

Mit der epischen Formel der Str.15, „Anker auf dem Sand werfen, zuerst an Land treten“, wird der Szenenwechsel zur folgenden Hauptszene 4 markant herausgehoben. Als Folgeformel in Str.16 wird die variierte Verhüllung mit dem Wiederaufgreifen des Schwert-Motivs in Str.17 kombiniert. Dazu tritt als epische Folgestrophe im „Gelagestil“, bei dem der Kontrahent gerade vergnügt tafelt, als er mit der überraschend handelnden Person konfrontiert wird.– Die Str.22 und 23 benützen eine Variante der „Drei-Tage-Formel“, die eigentlich einen langen Kampf signalisiert, in dem der Gegner nur mühevoll überwunden werden kann. Hier wird damit eine schwierige, lange Zeitdauer signalisiert: ein Monat, zwei Monate, erst... bzw. „bevor es war...“ Beim dritten Mal gelingt es, und es folgt in Str.24 eine Variante der Anruf-Formel „hier steht ihr...“ Dass die notwendige Handlung erst am Weihnachtstag gelingt (Str.23), signalisiert, dass für eine außergewöhnliche Handlung ein außergewöhnlicher Zeitpunkt notwendig ist. In anderen Varianten geschieht es „am heiligen Sonntag“. „Weihnachten“ ist also nicht genannt, um mit den vorangehenden „Monaten“ irgendwelche, nachzurechnende Zeitdauer zu beschreiben, sondern um festzulegen, dass ungewöhnliche Taten einen ungewöhnlichen Rahmen erfordern. Zeit, Ort und Personen müssen als außergewöhnliche Konstellation zusammenpassen.

Für die Gesamtheit der genannten epischen Formeln trifft ebenfalls zu, dass ihr Verständnis-Hintergrund auf kulturhistorische Wurzeln beruht, die (manchmal mühsam) aufzudecken sind. Das kann hier nicht wiederholt werden (vgl. meine Diss. 1969 und dänisch „Det balladeske“ 1980): Das Verhüllen des Gesichts gilt für „den Unehrliehen“ im Kontrast zu demjenigen, der den „Mantel über die Schulter“ wirft und damit ehrliche Absicht demonstriert, die keine Waffen unter dem Mantel versteckt zu haben (vgl. die Schöffen im altgermanischen Recht). Die Konfrontation „draußen“ und „vor dem Tor“, wie sie z.B. in der eddischen Überlieferung geläufig ist (Draußen stehen) ist hier in der Tradition abgeleitet zu Bildern wie „...geht in Hof“ (Str.1) und „in den Burghof“ (Str.16) treten. Die „Gelage-Situation“, wie sie aus der altnordischen und der mittelhochdeutschen Epik geläufig ist, erscheint hier im Bild vom Trinkbecher bzw. von „der Silberkanne in der weißen Hand“ (Str.18). Hinsichtlich dieser farbigen und episch aussagekräftigen Bilder verweise ich auf meine Untersuchungen zum „Balladesken“ und zur epischen Formelhaftigkeit in deutscher und skandinavischer Überlieferung.

Dass die Überlieferung nicht statisch ist, sondern ebenfalls der Variabilität unterliegt, zeigt möglicherweise der Gebrauch des Formelpaares in den Str.16 und 17. Hier wirft Ellensborg den Mantel über die Schulter, obwohl sie szenisch eine Bedrohung darstellt. Sie tritt zur Tür herein und demonstriert mit dem „Schwert an der linken Seite“ ihren Anspruch. Man kann hineinlesen, dass sie als (verkleidete) Frau ungewöhnlicher Weise auch Gewalt anwenden würde. Man könnte auch von einem ‚unsicheren‘ Formelgebrauch reden und es damit auf sich beruhen lassen. Man wird auch dafür argumentieren, dass, in die Gesamthandlung eingebettet, Ellensborg an dieser Stelle für Herrn Peter keine Bedrohung darstellt, sondern ganz im Gegenteil die Rettung. Also „spielt“ sie nicht mit dem Schwert (Str.1), sondern trägt es „an der Seite“. Ich bin mir unsicher, ob eine Text-Interpretation so weit gehen darf, weil wir mit vielen anderen Beispielen die Erfahrung machen, dass man einen Text nicht wortnah „pressen“ darf. (Auch deswegen ist das Problem korrekter Übersetzung oder wortwörtlicher Entsprechung zur Quelle in unserem Beispiel zu vernachlässigen.) Auf jeden Fall ist auch der Formelgebrauch nicht statisch und unbeweglich, sondern variabel und jeweils interpretationsbedürftig, oder, wie wir besser sagen sollten, die Formel ist ebenfalls für Assoziationen in bestimmter Variationsbreite offen.

Die Szene 5 wird wiederum durch eine epische Formel der Verhüllung eröffnet (Str.26), wieder gefolgt vom dramatischen Anruf „hier sitzt ihr...“ (Str.27). – Die Szene 6 wird mit einer Strophenfolge ausgestattet, in der die handelnden Personen nacheinander auftreten (und in der Gesamthandlung damit abtreten): Herr Peter steigt ins Schiff und entkommt (Str.30), Ellensborg lässt ihre Verkleidung fallen und löst das lang herabwallende Haar (Str.31). Diese Formel für „Haare fliegen lassen“ ist übernommen aus dem Zusammenhang, in dem eine sonst bedrängte Frau etwa nicht zur Ehe gezwungen wurde (Haare unter die Haube), sondern ihren Zustand als Jungfrau weiterhin mit dem Öffnen der Haare demonstriert. In Str.32 wird die „Frau vom Morgenland“ damit mit ihren Tränen vorgeführt (und damit ebenfalls aus der Schluss-Szene geleitet). Die Flucht ist als völlig unproblematisch geschildert; auch hier verzichtet der balladeske Erzählstil auf spannungssteigernde Elemente.

Die Ballade schließt mit einer moralisierenden Str.33, die jene Str.14, welche der Hauptszene vorangeht, wieder aufgreift. In beiden Strophen wird der Kern der inhaltlichen Erzählidee markiert: Die Frau nimmt selbst das Ruder in die Hand (Str.14) und handelt ‚männlich‘; sie ist ein Vorbild für alle, denn sie traut sich selbst eine Handlung zu, die man in einer von Männern dominierten Welt eigentlich für Frauen ausschließt (Str.33). Eine solche **Ideologie** dieser spezifischen Ballade kann man weiterhin zum Basis-Konzept rechnen. Ich habe für Str.30 postuliert, dass Herr Peter ‚entkommt‘. Dass als Idee der Handlung nicht nur reine Abenteuerlust und die Eroberung einer fremden Schönheit gedacht ist, sondern im Ansatz die gefährliche, geradezu magische Gewalt des „Spielens mit dem Schwert“ scheint mir auch mit der Str.25 deutlich zu werden. Hier erinnert sich Herr Peter plötzlich wieder. Er erkennt (nach Monaten) seine ihm angetraute Frau, und der Bann ist, erstens, durch den besonderen Zeitpunkt des Weihnachtstages gebrochen, und, zweitens, in dem Bild festgehalten, als hätten „Frauen ihm die Haare geschnitten“. Man kann dabei an das Bild des biblischen Samson denken. Man kann darin eine Parallele zu Ellensborgs Verkleidung sehen (Str.13 – unlogisch, weil sich hier eine Frau als Verkleidung die „Haare wachsen“ lässt!) - und eine Vorwegnahme des Bildes von den ‚fliegenden Haaren‘ in Str.31.

Es ist charakteristisch für den Erzählstil der Ballade, dass sie einige **Assoziationen** auslöst, welche sich aber nicht festlegen lassen wollen. Die Offenheit der Lied-Erzählung, welche bewusst auf erklärende und erläuternde Details verzichtet, spiegelt sich in der Offenheit der Sprache. Sie ist durch viele stereotype Elemente zwar formal festgelegt, aber ihrer inhaltlichen Bedeutung nach relativ offen, d.h. nicht auf eine eindeutige Interpretation fixiert. Auch die Formeln beschreiben eher ein Bedeutungsfeld, als dass sie eine lineare Interpretation fixieren. Ja die inhaltliche offene Sprache toleriert sogar so etwas wie ein ‚blindes‘ bzw. ‚stumpfes Motiv‘, wo im Str.20 ein Verdacht ausgesprochen, aber nicht weiterverfolgt wird (wieder geht es

um das Bild der Haare). Mit dieser Stelle, die folgenlos zur Str.21 überleitet, in welcher die Verkleidete freundlich aufgenommen wird, können wir uns deutlich machen, dass eine solche Ballade nicht Spannung aufbaut, nicht dramatische Handlung mit überraschenden Wendungen entwickelt, sondern das gesamte Geschehen als vorhersehbares **Ritual**, dessen Abschluss man bereits kennt, ablaufen lässt. Die Ballade erzählt nicht ein überraschendes, fremdes, literarisch erfundenes Geschehen, sondern sie wiederholt eine Handlung, die emotional (und gesellschaftlich als Ideologie) stabile Verhältnisse bestätigt. Gemeinschaftliches Singen, hier stropfenweise (mit Vorsänger) und gemeinsam mit dem Refrain „und nun habe ich Sehnsucht“, bedeutet rituelle Bestätigung in der Tradierungsgemeinschaft. „Ich“ (Sänger und Zuhörer, Mitsänger) darf die gleiche Sehnsucht nach einer glücklichen Wendung schwieriger Verhältnisse haben. Die ein ‚fernes, vergangenes Geschehen‘ erzählende Volksballade wird mit dem Refrain zu einem aktuellen Liebeslied, die ‚mich‘ jetzt unmittelbar angeht. Hier ist diese Vorstellung verbunden mit der ideologischen Botschaft, welche für einen großen Teil der skandinavischen Volksballaden (im Gegensatz zur deutschsprachigen Überlieferung) charakteristisch ist, dass nämlich **die Frau** aktiv und ‚männlich‘ handeln darf und auch kann.

Soweit stelle ich mir das Basis-Konzept dieser Ballade vor. Wenn ich jetzt vor der akuten Aufgabe stehe, mich an den konkreten Text zu erinnern, den ich singen will, stehen mir verschiedene Hilfsmittel zur Verfügung. Ich habe beim Singen durch den Einschub des **Refrains** jeweils Zeit, mich auf die nächste Strophen zu konzentrieren (in der deutschsprachigen Überlieferung fehlt der Refrain, der ein typisches Zeichen für Gruppengesang und evtl. Kombination mit Tanz ist). Ich weiß als Vorsänger, dass die folgende Strophe in der Regel mit einem Namen der handelnden Person in der ersten Zeile beginnt. Ich kann im Szenengefüge meine epischen Formeln einbauen (und darf sie geringfügig variieren). Ich kann mich auf die Struktur der vierzeiligen Strophe verlassen (daneben gibt es eine konzentriertere skandinavische zweizeilige Form). Wenn ich Gedächtnis-Probleme habe, kann ich mir damit behelfen, dass ich die zweite Zeile wiederholend als ‚leere Füllung‘ benutze und die Handlung auf die Zeilen 3 und 4 konzentriere. Die Str.10,2, „und lieber Bruder mein“, und Str.24,2, „und hier auf der Brücke zu eurem Hochgemach“, sind solche inhaltlichen Leer-Floskeln, leere Aufschwellungen. Die skandinavische Überlieferung kennt an dieser Stelle die beliebte Füllung der zweiten Zeile mit „das will ich in Wahrheit sagen“ (det vil jeg for sandingen sige), die überall quasi als Ersatz für eine pausierende Zeile dienen kann. Man kann vermuten, dass hier inhaltsgefüllte Zeilen ‚verloren‘ worden sind (wie immer man sich so etwas vorstellen will). An den parallelen Stellen in anderen Varianten wird in Str.10, Zeile 2, etwa ausgesagt, der Bruder sitze beim Schachspiel am Tisch. Das unterstreicht seine Unbekümmertheit und kontrastiert das Geschehen stärker.

Um jetzt den **konkreten Text** vorzutragen, kann ich als Sänger zusätzlich auf ein grobmaschiges Gewebe von Formen der **Wiederholung** zurückgreifen, die im Text allgegenwärtig sind, vor allem auch Dialogteile identisch aufgreifen und damit die Handlung stufenweise voranbringen. Ich unterscheide hier (unscharf) die verschiedenen Möglichkeiten einer **anreihenden Wiederholung**: „warten“ (Str.3 und 4), „acht Jahre“ (Str.4 und 5), „Schwestersohn“ (Str.7 und 8), „bis zum Sommertag“ (Str.11 und 12), „Schwestersohn“ (Str.19, 20 und 21), „in den Sinn“ (Str.24 und 25), „Frau vom Morgenland“ (Str.26 und 27), „Schwestersohn begleiten“ (Str.27 und 29), „durch diese Königreiche“ (Str.27 und 29). Und ich benütze zusätzlich das System der **identischen Strophen-Verkettung** (Kettenverschlingung), indem ich (in der Regel) die beiden letzten Zeilen der vorangehenden Strophe als Zeilen 1 und 2 der folgenden wiederhole. Auch das schafft im Vortrag eine ‚Pause zum Nachdenken‘ und verstärkt den Eindruck einer unaufhaltsam voranschreitenden Handlung. Derart verkettet sind jeweils die Str.6 und 7, Str.11 und 12 (varierte Strophen-Wiederholung), Str.18 und 19, Str.22 und 23, Str.28 und 29, Str.31 und 32 (varierte Strophen-Wiederholung).

Es bleiben Einzelheiten, an die ich mich erinnern muss und die eine gewisse Individualität dieses Typs und dieser Variante ausmachen: der mit „Leinwand und Zindel“ handelnde Kaufmann (Str.6), dass der Bruder die Reise nicht im Winter antreten will, sondern „bis zum Sommertag“ warten möchte (Str.11), dass das mögliche Erkennen an den „Augen“ hängt (Str.18). Es ist wohl kein Zufall, dass gerade an diesen drei Stellen der Handlungsfluss durch Kettenverschlingung der Strophen zusätzlich abgesichert ist. Andere, sonst in Erzählungen ‚wichtige‘ Einzelheiten wie z.B. der Name der „Frau vom Morgenland“, sind verschwunden. Man kann jedoch keinen (verlorenen) Text rekonstruieren; die Erzählweise der Volksballade ist nicht das Ergebnis eines Zerfallsprozesses, sondern (im Sinne von Max Lüthi) eine konzentrierende „Zielform“. – Es macht meines Erachtens auch keinen Sinn, ‚Formelhaftes‘ und ‚Individuelles‘ zu trennen oder gar (im Sinne von Albert Bates Lord) Prozentsätze für den Anteil der Formeln zu errechnen. In der ‚Grammatik‘ balladesker Textur gehören alle Elemente ihrer poetischen Sprache zusammen und formen ihren unverwechselbaren Stil. Ich halte diese Erzählweise nicht für das Ergebnis vom mündlicher Komposition (im Sinne von Milman Parry), sondern für Voraussetzung und Resultat von memorierender Tradierung.

Stolz Ellensborg (DgF, 218)

1. Herr Peter er geht im Hof,
und er spielt mit seinem Schwert;
da kam ihm in den Sinn
die lange Jerusalemfahrt.
- Und nun habe ich Sehnsucht. -
2. Das war Herr Peter,
und er hüllt sich in den Pelzmantel ein;
dann geht er in das Hochgemach
zu stolz Ellensborg hinein.
3. „Hört ihr, schön Ellensborg!
Wie lange wollt ihr auf mich warten,
während ich außer Landes bin,
zu büßen meine Sünden?“
4. „Acht Jahre will ich auf euch warten,
ganz nach meiner Verwandten Rat;
ich will mich nicht einem Mann geben,
selbst wenn der König mich darum bat.“
5. Die acht Jahre vergangen waren,
stolz Ellensborg beginnt sich zu sehnen;
und sie nimmt über sich die Kappe [Mantel] blau,
um zum Strand hinunter zu gehen.
6. „Hörst du, edler Kaufmann!
Und was hast du zu verkaufen?“
- „Ich habe Leinwand und Zindel [feines Gewebe],
das heute, was Frauen wählen wollen.“
7. „Selbst habe ich Leinwand und Zindel,
das heute, was Frauen wählen wollen;
mein Schwestersohn ist außer Landes gefahren,
ich Sorge mich selbst zu Tod.“
8. „Nicht ist das euer Schwestersohn,
wohl kenne ich Peter den Reichen,
und er hat sich einer Frau versprochen
im des Morgenlandkönigs Reich.“
9. Das war schön Ellensborg,
und sie hüllt sich in ihren Pelzmantel ein,
und dann geht sie in das Hochgemach
ihren lieben Bruder hinein.
10. „Hier sitzt du, Herr Niels,
und lieber Bruder mein!
Und willst du brechen die starken Wellen
für die liebe Schwester dein?“
11. „Das ist eine so große Qual,
und um die Hälfte größer eine Frauen-Not,
aber willst du warten bis zum Sommertag,
dann will ich dir folgen im Boot.“
12. „Ist das eine so große Qual,
und um die Hälfte größer ein Frauen-Ärger:
bevor ich bis zum Sommertag warten müsste,
davor würde ich alleine fahren.“
- Refrain
- Szene 1
Schwert
- Verhüllung
Konfrontation
- Anruf
- anreihende Wiederholung
(Dialog)
- Szenenwechsel
Szene 2
- Verhüllung
Konfrontation
- Anruf
- identische Verkettung
- anreihende
Wiederholung
- Szene 3
Szenenwechsel
- Verhüllung
Konfrontation
- Anruf
(Leerzeile)
- identische Verkettung
- (kleiner Szenenwechsel)

13. Stolz Ellensborg lässt sich die Haare wachsen
und Ritterkleider ausschneiden;
und dann fuhr sie außer Landes,
um nach Herrn Peter zu suchen.

14. Dank soll stolz Ellensborg haben!
Sie hielt in Treue fest;
sie setzte sich selbst an das Steuerruder,
ihre Mägde sie rudern lässt.

(Bezug zu Str.33)

Ideologie

15. Sie warfen ihre Anker
auf den weißen Sand,
das war stolz Ellensborg,
sie trat da zuerst an Land.

16. Mitten dort in dem Burghof
da wirft sie den Mantel über die Schulter,
und dann geht sie in das Hochgemach
vor den Herrn Peter hinein.

Szenenwechsel
Szene 4
Verhüllung
Konfrontation

17. Stolz Ellensborg zur Türe herein trat
mit dem Schwert an der linken Seite;
sie grüßt Frauen und stolze Jungfrauen,
sie war sowohl mild als auch sanft.

Konfrontation
Schwert

18. Gerade sah Herr Peter
mit der Silberkanne in der weißen Hand:
„Herr Christ segne deine Augen!
Kaum hätte ich sie erkannt.“

Gelage

identische Verkettung

19. Herr Christ segne deine Augen!
Kaum hätte ich sie erkannt;
du sollst willkommen sein, mein Schwestersohn,
in diesem fremden Land!“

20. „Nichts ist das euer Schwestersohn,
das gleicht viel eher einer Frau:
sie hat Haar wie gesponnenes Gold,
es liegt geflochten in einer Silberhaube.“

anreihende
Wiederholung

21. Ist das euer Schwestersohn,
da segne ihn unser Gott!
Und er soll trinken den braunen Met,
und ich wünsche ihm nichts Schlechtes.“

22. Sie war dort einen Monat,
und sie war dort zwei,
und nicht konnte sie einsam reden
mit Herrn Peter allein.

335. Drei-Tege-Formel

23. Nicht konnte sie einsam reden
mit Herrn Peter allein,
bevor es war ein Weihnachtstag,
er sollte zur Kirche geh'n.

identische Verkettung

24. „Hier steht ihr, Herr Peter,
und hier auf der Brücke zu eurem Hochgemach!
Und kommt euch in den Sinn,
dass ihr mir Treue geschworen?“

(Leerzeile) Konfrontation

anreihende
Wiederholung

25. Gerade stand Herr Peter,
als ob Frauen ihm die Haare geschnitten;
sehr wohl kam ihm in den Sinn,

als ob es gestern wäre geschehen.

26. Das war Herr Peter,
und er hüllt sich in den Pelzmantel ein;
dann geht er in das Hochgemach
zu der Frau vom Morgenland hinein.

27. „Hier sitzt ihr, Frau vom Morgenland!
Wie lange wollt ihr auf mich warten,
während ich meinen Schwestersohn begleite
durch diese Königreiche?“

28. „Sehr wohl habt ihr Ritter und Knechte,
die euren Schwestersohn begleiten können;
und nicht traut euch gar, mein edler Herr,
die starken Wellen zu brechen.“

29. „Sehr wohl habe ich Ritter und Knechte,
und die sollen bei euch bleiben;
selbst will ich meinen Schwestersohn begleiten
durch diese Königreiche.“

30. Das war Herr Peter,
er stieg in das Schiff hinunter:
„Ich wünsch' euch gute Nacht, Frau vom Morgenland!
wir sehen uns nie wieder.“

31. Das war schön Ellensborg,
und sie ließ ihre Haare fliegen:
„Jetzt sitzt die Frau vom Morgenland
und weint so traurige Tränen!“

32. Jetzt sitzt die Frau vom Morgenland
und weint so traurige Tränen:
die gleiche Sorge, die ich letztes Jahr hatte,
die hat sie nun in diesem Jahr!“

33. Dank habe schön Ellensborg,
wo findet man ihres gleichen!
Sie traute sich ihren Ehemann zu holen
aus des Morgenlandskönigs Reiche.

Text übersetzt nach: Otto Holzsfel, Studien zur Formelhaftigkeit der
mittelalterlichen dänischen Volksballade, [Dissertationsdruck] Frankfurt am Main
1969, S.116-119 (dänische Handschriften des 17.Jh., um 1670), vgl. Kommentar
dort S.119-137. Vgl. (dänisch): Otto Holzsfel, *Reg. balladeske*, Odense 1980,
S.78-91.

Szenenwechsel
Szene 5
Verhüllung
Konfrontation
Anruf

anreihende
Wiederholung

Szenenwechsel
Szene 6

Maare lösen

identische Verkettung

(Bezug zu Str.14)
Moral, Ideologie

Teil 3. Geistliche Volkslieder, S.69 ff.

Vom Himmel hoch, da komm' ich her, ich bring' euch gute, neue Mär.../ und bring euch...

0. Vorab sei betont, dass hier der *Volksliedforscher* kommentiert, nicht der theologisch vorgebildete **Hymnologie**. Diese Disziplin hat ihr hauptsächliches Untersuchungsgebiet im Kirchenlied (zumeist das evangelische). Weiter muss klar sein, dass zu einem derart bekannten Lied unmöglich alle Quellen und Kommentare ausgeschöpft werden können, und drittens sind die Hinweise auf das Material und jene Gesangbücher [GB] beschränkt, die im DVA zur Verfügung stehen [einige Ergänzungen aus dem *VMA Bruckmühl*], und aus diesen vielen GB musste zudem eine enge Auswahl getroffen werden. - Bei diesem Lied bietet es sich an, verschiedene Abdrucke in Kirchengesangbüchern zu vergleichen. Die Varianten sind nicht so erheblich, wie in anderen Texten, doch sind sie deutlich genug (markiert). **Variabilität** wird sonst als (vielleicht einzig zuverlässiges) Hauptmerkmal für ‚mündliche Überlieferung‘ angesehen. Hier entstehen Varianten aus anderen Gründen (theologische Überlegungen, Sprachpurismus). - Die (spärlichen) Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung bleiben hier unkommentiert (sind aber erwähnt). Insgesamt beschränken wir uns auf stichwortartige Hinweise, die die Texte betreffen (zu den *Melodien kann ich leider nichts sagen; Hinweise sind angegeben).

1. Von der **Volksliedforschung** dokumentiert bei: *Erk-Böhme (1894) Nr.1928 (nach *GB 1539/ *GB Klug 1535; „dieses Lied hat Luther für seine Kinder zur Weihnachtsbescherung [in Wittenberg] 1534 gedichtet“ [zuerst zu einer anderen Melodie] (F.M.Böhme).

Verfasser und Komponist ist Martin **Luther** (1483-1546), 1535 [GB Klug]/ *1539 [GB Walter mit Luthers zweiter, heute populärer Melodie, die möglicherweise schon vorher abgedruckt worden ist]. – In den evangelischen Gesangbüchern (siehe unten).

Liedflugschriften Nürnberg: Newber, o.J. [um 1550-1570]/ Fuhrmann, o.J. [1565-um 1600], beide mit den Tonangaben „Wie man umb die Krantz singt“ bzw. „Wie man umb Krentze singet“.

Frühzeitig auch an anderen Stellen, in **weltlichen Liederbüchern** (d.h. außerhalb der Kirche) erschienen: *G.Rhaw [Rhaw], *Neue Deudsche Geistliche Gesenge*, Wittenberg 1544, hrsg. von J.Wolf-H.J.Moser (1958), S.9 (Komp.: Georg Forster) [fünfstimmiger Satz nach der Melodie von 1535, die nach

1539 verdrängt wurde]; Komposition von Le Maistre (1566), vgl. Osthoff (1967), S.504; im Lautenbuch *Fabricius (1603/08) nur Melodie; und öfter (vgl. auch *Schoeberlein 1868 [siehe unten]). Gedruckt auf Liedflugschriften aus Nürnberg: Newber/ Fuhrmann [1571-1604], o.J. Häufig verwendet als Tonangabe; vgl. auch: *H.Mertens, Hutterite Songs, 1969, S.145 f. (traditionsgebundene Liedüberlieferung der Hutterer in den USA und Canada).

Durchaus nicht beschränkt auf evangelische GB, sondern bereits abgedruckt im katholischen *GB **Leisentrit** (1567): Johann Leisentrit, „Geistliche Lieder und Psalmen [...]“, Bautzen 1567 (neu hrsg. von Walther Lipphardt, Kassel 1966; weitere Auflagen von 1573 und 1584). Johannes Leisentrit (Olmütz 1527-1586 Bautzen) war Priester und Domherr in Bautzen, nach der Reformation katholischer Administrator in Meißen mit einer klugen Kirchenpolitik. Sein GB ist das „größte und schönste der Gegenreformation“ (MGG; mit Abbildung). Und Wien 1868 [siehe unten]. – In der ‚katholischen Reform‘ des 16.Jh. bemüht man sich u.a. auch um Volksnähe; ein Mittel dazu sind Gesangbücher, die den erfolgreichen evangelischen Gemeindegesang zu imitieren versuchen, einschließlich erfolgreicher protestantischer Lieder. Leisentrits Fassung taucht in der mündlichen Überlieferung auf (siehe unten).

In unserer Gegenwart ist das Lied Allgemeingut; es steht in neueren Gebrauchsliederbüchern und in der Chorliteratur wie: *Kaiserliederbuch (1915) Nr.5; H.Wolf, Unser fröhlicher Gesell, Wolfenbüttel o.J. [1956], S.308; *Ingeborg Weber-Kellermann, Das Buch der Weihnachtslieder, Mainz 1982, Nr.53 a; *Röllerke, Volksliederbuch (1993), S.53. - In Schulbüchern: *Musik im Leben (1970) Bd.1, S.172.

Aufgezeichnet aus mündlicher Überlieferung und abgedruckt bei: Fiechtner (Bessarabien-Deutsche 1968), S.33 (ohne Melodie); vgl. *Anderluh (Kärnten) III/1 (1970) Nr.93 a (Vom Himmel hoch.. mich schickt zu euch heut unser Herr...); *Scheierling (1987) Nr.90 a „Es kam ein Engel hell und klar.“, Nr.90 b Str.2 „Vom Himmel hoch...“ (UN, ohne Melodie, nur diese eine Str. in anderem Textzusammenhang, vgl. Leisentrit 1567). - Im DVA Einzelaufz. *WP, „Es kam ein Engel hell und klar...“ (Str.2 Vom Himmel hoch...) LO (1898), *RU, *PL (Es kam ein Engel...).

2. Untersuchungen in Volksliedforschung und Hymnologie: *R.Geutebrück, in: Das deutsche Volkslied 26 (1924), Heft 9/10, S.11 f. (Melodie im fünfstimmigen Satz nach Forster/ Winterfeld 1544; „Nebenbei möchte ich bemerken, daß ich auch die Luther zugeschriebene Singweise für eine alte Kranzsingerweise halte“ [S.11; Kranzsingen im Hochzeitsbrauch, siehe unten]; *W.Blankenburg, Kirchenlied und Volksliedweise, Gütersloh 1953, S.9; *W.Danckert, Das europäische Volkslied, Bonn 1970, S.166 ff.; Suppan, Liedleben (1973), S.186 (zur Melodie und den Tonangaben); *Handbuch des Volksliedes Bd.2 (1975), S.399 (Melodietafel); vgl. *E.Sommer, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 10 (1965), S.159-161 (über die Melodie bei Walter 1537 zu Luthers Lied, „Auf Bergeien Weis“). Luther verwendet vom Typ her eine [angeblich] ‚bänkelsängerische‘ Textvorlage, lässt von einer ‚neuen Mär‘ singen. Auch die Melodie ist vom Typ her entsprechend gestaltet: „Ich komm aus fremden Landen her...“ Kranzsingen *1539 bzw. älteres Lied, vgl. *Erk-Böhme Nr.1062. Vgl. auch *L.Schoeberlein-F.Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Bd.2 (1868) Nr.74 „Vom Himmel hoch...“ (zur Melodie: „Aus fremden Landen...“, GB Kluge 1543, Bearbeitungen und Sätze von H.L.Hassler 1608, Praetorius 1604, Eccard 1597); vgl. *Zahn (1889-1893) Nr.344-346 (mehrere Melodien und deren Varianten).

Vgl. **Ich komm aus fremden Landen her** und bring euch viel der neuen Mär... Kranzsingen, Rätsel, Tanzmelodie; DVA = *Erk-Böhme Nr.1062 (*1539,*1550, Liedflugschrift; vgl. Anmerkung zur Melodie, die später zu Martin Luthers „Vom Himmel hoch...“, *GB Klug 1535, gesungen wurde; vgl. geistlicher Ringeltanz 1550) [im DVA schmale Mappe ohne Belege]; Aelst (1602) Nr.68. - Liedflugschriften Nürnberg: Newber, o.J. [um 1550-1570]; Straßburg: Berger, o.J. [um 1570]; Augsburg: Schönigk, o.J. [um 1600]

Weitere Kommentare vgl. Wilhelm Nelle, Schlüssel zum Evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, Gütersloh 1924, S.37-39; vgl. Christhard Mahrenholz u.a., Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch, Bd.3/1, Göttingen 1970, S.159-164 [mit vielen weiteren Hinweisen]; vgl. Wolfgang Heiner, Bekannte Lieder- wie sie entstanden, Neuhausen-Stuttgart, 2.Auflage 1985, S.45.

Gültige neuere **Edition**: *Markus Jenny, Luthers geistliche Lieder und Kirchengesänge, Köln 1985, Nr.33 [mit Kommentar, S.109-111]; die älteren Quellen dokumentiert in: *Das deutsche Kirchenlied, Abt.III, Bd.1, Register (Melodien bis 1570), Kassel 1999, S.229 (mit Verweisen).

3. In (evangelischen) **Kirchengesangbüchern** [Auswahl, vgl. Hildesheim 1734; siehe unten]: Das vermehrte Sangerhäusische Gesang-Buch [...], Sangerhausen 1766, Nr.16 (15 Str.; Nr.17 „Vom Himmel kam der Engelschaar...“); Neu-eingerichtetes Salfeldisches Gesang-Buch [...], Salfeld o.J. [1790/1791] Nr.49 (15 Str.: Nr.50 „Vom himmel kam der engel schaar...“; mit 771 Lied-Nummern nicht einmal eines der

umfangreichsten der Zeit: die GB wurden immer dicker und unhandlicher); Neu-vermehrtes vollständiges Marburger Gesang-Buch [...], Marburg 1805, Nr.18 (15 Str.; Nr.19 „Vom himmel kam der engel schaar...“) [Holzapfel; GB, mit dem u.a. Auswanderer in die USA gezogen sind]; Geistlicher Liederschatz. Sammlung der vorzüglichsten geistlichen Lieder für Kirche, Schule und Haus [...], Berlin 1832, Nr.1171 („In eigener Melodie“; 15 Str.; Nr.1772 „Vom Himmel kam der Engel Schaar...“); Johann Porst, Geistliche und Liebliche Lieder [...], Berlin: Trowitzsch, 1836, Nr.50 („Mel. Vom Himmel kam der Engel Schaar.“; 15 Str.; Nr.51 „Vom Himmel kam der Engel Schaar...“ „Mel. Vom Himmel hoch da komm etc.“) [wichtige Sammlung, die eine neue ‚Norm‘ vorschrieb, vgl. 1874]; Friedrich Conrad Darnmann, Brandenburgisches Gesangbuch [...], 5.unveränderte Auflage, Brandenburg 1839, Nr.50 (15 Str.; Nr.51 „Vom Himmel kam der Engel Schaar...“ mit „Mel. Vom Himmel hoch da etc.“).

Johann Porst, Geistliche und liebliche Lieder [...], verbessert und vermehrt, Berlin 1874, Nr.50 (15 Str.; „in eigener Mel.“; Nr.51 „Vom Himmel kam...“ mit Mel. Vom Himmel hoch...); Gesangbuch [...] des Königsreichs Sachsen, Dresden 1883, Nr.50 (14 Str.; „Eigene Melodie“; Nr.51 „Vom Himmel kam...“ mit Mel. Vom Himmel hoch...); Gesangbuch der evangelischen Brüdergemeinde, Gnaudau 1893, Nr.31 (14 Str.; Vom Himmel kam... fehlt); Unverfälschter Liedersegen. Gesangbuch für Kirchen, Schulen und Häuser, 10.Auflage, Berlin 1893, Nr.55 (15 Str.; „Eigene Weise“; Nr.56 „Vom Himmel kam...“, Mel. Vom Himmel hoch...); Gesangbuch für die Evangelisch-Lutherische Kirche, Elberfeld 1898, Nr.47 (15 Str.; eigene Mel.; Nr.48 „Vom Himmel kam...“, Mel. Vom Himmel hoch...). – *VMA Bruckmühl*: GB Hildesheim **1734**, Nr.86 (Nr.87 „Vom Himmel kam...“); GB Preßburg 1764 Nr.35 (Nr.36 „Vom Himmel kam...“); GB Hamburg 1766 Nr.80 (Nr.81 „Vom Himmel kam...“); GB Schaumburg-Lippe (Bückeburg 1857) Nr.9 (Nr.10 „Vom Himmel kam...“); GB Bayern (Nürnberg o.J. [vor 1900] Nr.58 (Nr.59 „Vom Himmel kam...“).

*Evangelisches Gesangbuch für Elsaß-Lothringen, Straßburg 1908, Nr.368 (15 Str.; Eigene Weise, mit Melodie); Christliches Gesangbuch für evangelische Gemeinden [...], Pécs [Ungarn] 1910, Nr.60 (Str.12; Eigene Melodie); *Gesangbuch für die Evangelisch-protestantische Kirche [...] Baden, Lahr 1911, Nr.455 (7 Str., im Anhang; mit Melodie; unverändert 1922); *Gesangbuch für die Evangelische Kirche [...] Hessen, Darmstadt 1911, Nr.32 (14 Str.; als „Kinderlied“ bezeichnet); *Gesangbuch der Evangelisch-lutherischen Landeskirche von Mecklenburg-Schwerin, Schwerin 1930, Nr.11 (13 Str.); *Gesangbuch für die Provinz Sachsen und Anhalt, 1929 [*VMA Bruckmühl*] / 1938, Nr.11 (13 Str.; eigene Weise; Nr.12 Vom Himmel kam...); *Evangelisches Kirchengesangbuch (EKG), 1950/1951, Nr.16 (15 Str.; Nr.17 Vom Himmel kam...); *Evangelisches Gesangbuch: Vorentwurf 1988, Nr.23 (15 Str.; Text Luther 1535, Melodie Luther 1539); ***Evangelisches Gesangbuch** (EG), 1995, Nr.24 (15 Str.; Nr.25 Vom Himmel kam...; als ‚ökumenisch‘ gekennzeichnet, aber das ist wohl eher ein frommer Wunsch als Realität (?); Anmerkung zu Str.14 „Susaninne“= Wiegenlied [so auch in früheren Ausgaben; nach Nelle, S.38, „suse, ninne“= niederdeutsch ‚schlafe, Kindchen‘])= EG (Bayern, Thüringen, o.J. [mit Seitenzählung; *VMA Bruckmühl*]).

Melodieverweise: „**Vom Himmel hoch...**“ und „Vom Himmel kam der Engel Schar...“ 1766 und 1790 nebeneinander; 1832 mit ‚eigener Melodie‘; 1836 Melodieverweis gegenseitig; 1839,1874,1883 und seit 1993 dominiert „Vom Himmel hoch...“ - Melodie mit abgedruckt seit 1908 und 1911; zuweilen Zusatz ‚eigene Melodie‘.

Strophenzahl: „Vom Himmel hoch...“ 1766 bis 1874 und 1893,1898,1908 mit 15 Str.; 1883 und 1893 [Brüdergemeinde], 1911 (GB Hessen) mit 14 Str.; 1930 und 1938 mit 13 Str.; 1910 mit 12 Str.; 1911 (und 1922) auf 7 Str. gekürzt (GB Baden); die Verkürzung des Textes geht bis zum Abdruck der Str.1-6 und Str.15 (so im 19.Jh.; Nelle, S.38). Ab 1950 wieder mit 15 Str.

‚Stellenwert‘: dem Kirchenjahr gemäß unter den ersten Nr. im GB 1766 und 1790, und dort in Nachbarschaft zu „Vom Himmel kam...“ Ebenso 1836,1839 und 1874 bis 1898. 1908 und 1911 (GB Baden) in den Anhang verwiesen; keine Nachbarschaft mehr mit „Vom Himmel kam...“. Seit 1930 und 1938 im Kirchenjahr wieder mit niedriger Liednummer und zumeist gefolgt von „Vom Himmel kam...“.

4. ‚Natürlich‘ (offenbar in der Regel) steht Luthers Lied nicht in kathol. GB bis hin zum neuen Gotteslob (1975). *VMA Bruckmühl*: Jedoch in: Gebet- und GB Wien 1868, Nr.155 (ohne Verf.) - Aber durchaus findet man es auch nicht in allen evangelischen GB des 19.Jh. Zum Beispiel [hier eine eher zufällige Auswahl] **nicht** in: GB Altenburg 1809; Badisches GB **1808** und 1880 (aber 1911 und 1922 im Anhang); GB Danzig 1810 (*VMA Bruckmühl*), GB Dresden 1823; GB Hessen-Darmstadt 1842 (aber in der Ausgabe von 1911); GB Zürich 1853; nicht im normativen Entwurf zum Deutsches Evangelisches Kirchengesangbuch, Eisenach 1854 (Nelle, S.38); GB Altenburg 1871 (*VMA Bruckmühl*); GB Basel 1904; GB Dorpat 1914 (GB der Wolgadeutschen) und so weiter.

Dagegen steht im 19. und frühen 20.Jh. häufig Martin Luthers „Vom Himmel kam der Engel Schar...“ an dieser Stelle- und wie z.B. im GB Dorpat 1914 mit dem Melodieverweis auf „Vom Himmel hoch...“ Das belegt immerhin, dass das Lied so populär war, dass man die Kenntnis der Melodie in der Gemeinde voraussetzen konnte. Die Theologen des 19.Jh. haben es wahrscheinlich als „Kinderlied“ (so ja auch von Luther gedacht) nicht so ernst nehmen wollen. Zum Teil ist es erst über regionale GB-Anhänge wieder in das offizielle Kirchengesangbuch hineingekommen.

5. Text-Varianten, ausgehend von: **Martin Luther**, Ausgewählte Schriften, hrsg. von K.Bornkamm-G.Ebeling, Bd.5, Frankfurt/Main 1982, S.232-234 (15 Str.; moderne Rechtschreibung; gefolgt von den 6 Str. des „Vom Himmel kam der Engel Schar...“, bezeichnet „im vorigen Ton“ [d.h. Melodie des Vom Himmel hoch]; „Ein Kinderlied auf die Weihnacht Christi“). In der Anmerkung S.295 **Kommentar**, dass das Ganze wie „eine Art Krippenspiel“ gedacht ist; Str.1-5 singen die Engel nach Lukas 2,10-12; Str.6 die Kinder nach Lukas 2,15; die Str.7-14 singen einzelne Kinder vor der Krippe; Str.15 ist das gemeinsame Lob am Schluss. „Wieweit Luther an eine Aufführung durch seine eigenen Kinder gedacht hat, bleibt ungewiss.“ Die ‚neue Mär‘ ist die aktuelle Nachricht des Bänkelsängers, die ‚gute Mär‘ hier die frohe Botschaft des Engels. „Susaninne ist ein Kosewort der Mutter an der Wiege des Kindes.“ Str.14,3: „schon“= schön; Str.15,4 „neues Jahr“: damals wurde ab Weihnachten, 25.Dezember, die Jahreszahl des neuen Jahres gezählt. Luther datierte so (Nelle, S.38). [Zudem beginnt mit dem Advent das neue Kirchenjahr.]

„**Vom Himmel kam** der Engel Schar...“ entstand dagegen Weihnachten 1542, nach dem Tod von Luthers zweitem Kind; es ist ein „Trostlied“. Nach Nelle (1924) ist „Vom Himmel hoch...“ im „Kindeston“ gehalten, zu dem „Vom Himmel kam...“ im ‚scharfen Gegensatz‘ im „Manneston“ gehalten ist. Seit den 1920er Jahren bevorzugt man wieder Luthers ganzen Text. „Die kindlichen Strophen waren uns nicht zu kindlich [kindisch]“ (Nelle, S.38). Aber kein Wunder, dass frühere GB-Redaktionen unterschiedlichster Meinung waren. Im Handbuch 1970 heißt es, dass „Vom Himmel kam...“ im Schatten des „Vom Himmel hoch...“ stehe. Das war jedoch nicht immer so, manchmal sogar eher umgekehrt. – Im Folgenden werden nur die erheblichen **Varianten** verzeichnet.

1. „Vom Himmel hoch, da komm ich her;
ich bring euch gute neue Mär.
Der guten Mär bring ich so viel,
davon ich singen und sagen will.

„neue Mär“ (1766 usw., 1893); „neue Mär“= Nachricht (1832) [Anmerkung]; „neue Mär“ (1883). – „sing'n und sagen“ (1805), „singen und sagen“ (Flugschriften 16.Jh.; 1893). - Nach Nelle, S.39= R.Stier (1835): „Vom Himmel hoch, da komm ich her, sprach einer aus der Engel Heer, und bring euch guter Botschaft viel, davon ich gerne sagen will.“ So auch 1829 und ähnlich 1837. – Es ist ein Dauerstreit von GB-Kommissionen, ob man einen Text mit ‚Anmerkungen‘ versehen dürfe.

2. Euch ist ein Kindlein heut geboren
von einer Jungfrau auserkorn,
ein Kindelein so zart und fein,
das soll eur Freud und Wonne sein.

„gebohm/ auserkohrn“ (1805). - „eu'r“ (EG 1995)

3. Es ist der Herr Christ, unser Gott;
der will euch führn aus aller Not.
Er will eur Heiland selber sein,
von allen Sünden machen rein.

4. Er bringt euch alle Seligkeit,
die Gott der Vater hat bereit',
daß ihr mit uns im Himmelreich
sollt leben nun und ewiglich.

„bereit“ (Flugschriften 16.Jh.; 1805), „bereit't“ (1908,1930,1938). – „das er mit vns... nu/ nun vnd ewigleich“ (Flugschriften 16.Jh.); „sollt ewig leben allzugleich“ (1911); „mit uns sollt leben allzugleich“ (1911); „ewig ich“ [Druckfehler]

5. So merket nun das Zeichen recht:
die Krippe, Windelein so schlecht;
da findet ihr das Kind gelegt,
das alle Welt erhält und trägt.“

„Schlecht“= schlicht. – „die Kripp und Windelein“ (1893); „die Krippe und die Windeln schlecht“ (1910)

6. Des laßt uns alle fröhlich sein
und mit den Hirten gehn hinein,
zu sehn, was Gott uns hat beschert
mit seinem lieben Sohn verehrt.

„Deß laßt uns alle frölich seyn“ (1805). – „zu sehn/ zusehen“ (Flugschriften 16.Jh.). - „was uns Gott“ (1805)

7. Merk auf, mein Herz, und sieh dorthin:
Was liegt doch in dem Krippelin?
Wes ist das schöne Kindelin?
Es ist das liebe Jesulin.

„denn in dem“ (Flugschriften 16.Jh.); „dort hin“. – „dort in dem“. – „Krippelin/-lein/ Kindtelein/Kindelein/
Jhesulein/Jesulein“ (Flugschriften 16.Jh.). - „-lein“ (1766 usw. bis 1988), aber die Verkleinerungsform –lin durchaus in
Luthers Sprache; -lein (EKG 1950/51; EG 1995)

8. Sei willekomm, du edler Gast.
Den Sünder nicht verschmähet hast
und kommest ins Elend her zu mir.
Wie kann ich immer danken dir?

„Bis willkommen“ (Flugschriften 16.Jh. „Biß willekomm“; 1766 usw., 1836); „Sey willkommen“ (1832); „Bist willkommen“
(1805,1837); „Bis willekomm= Sei willkommen“ [Anmerkung]; „Sei mir willkommen“ (1908); „Sei mir willkommen, edler
Gast“ (1911,1930,1938,1988); „Sei uns willkommen, edler Gast“ (1911). - „kömst“ (1766 usw.); „kommst“ (1832 usw.).
– „Wie soll ich...“ (Flugschriften 16.Jh.; 1805,1930,1938)

9. Ach Herr, du Schöpfer aller Ding,
wie bist du worden so gering,
daß du da liegst auf dürrem Gras,
davon ein Rind und Esel aß.

„König aller Ding“ (1908). – „worden so ring/ so gering“ (Flugschriften 16.Jh.). - „Auf dürrem Gras liegst du, Herr Christ,
der du Herr aller Herren bist.“ (1910); „der in dem Schoß des Vaters saß“ (1911). Hier haben deutlich theologische
Gründe zu Veränderung des Textes geführt: das Problem der Dreieinigkeit von Jesus, ‚König‘ und Schöpfer; die
scheinbare Banalisierung des Geschehens mit den legendären ‚Ochs und Esel‘, nachdem sich Luther in den Str.1-6 eng
am Bibeltext nach Lukas orientiert.

10. Und wär die Welt vielmal so weit
von Edelstein und Gold bereit,
so wär sie doch dir viel zu klein
zu sein ein enges Wiegelein.

„edelgstein“. - „bereit“ (1893,1908,1930,1938). - „so wär sie dir doch“ (1766 usw., 1805,1830,1893 usw.); „doch dir“
(1874 usw. bis EKG 1950/51 und EG 1995)

11. Der Sammet und die Seide dein,
das ist grob Heu und Windelein.
Darauf du Kön'g so groß und reich
herprangst, als wär's dein Himmelreich.

„seiden dein“ (1805). - „das müssen Heu und Windeln sein“ (1911). - „König“ (1908,1911); „König groß und reich“
(1805,1930). Die Frühdrucke haben „Köng“, welches heute apostrophiert wird.

12. Das hat also gefallen dir,
die Wahrheit anzuzeigen mir,
wie aller Welt Macht, Ehr und Gut
vor dir nichts gilt, nichts hilft noch tut.

„für“ (Flugschriften 16.Jh.; 1805)

13. Ach mein herzliebes Jesulin,
mach dir ein rein, sanft Bettelin,
zu ruhen in meins Herzens Schrein,
daß ich nimmer vergesse dein.

„zu ruhn in meines“ (1805). - „-lein“ (1766 usw.); „herzliebes Jesu mein, mach dir ein Bette sanft und rein“ (1910); „Ach
du herzlieber Jesu mein, mach dir...“ (1911)

14. Davon ich allzeit fröhlich sei,
zu springen, singen immer frei
das rechte Susannin schon,
mit Herzenslust den süßen Ton.

„susannine“ (1805), „Susannin“ (1837); „Susaninne= Schlaf, Kindchen!“ [Anmerkung] (1893); „das rechte Wiegenliedlein schön“ (1908); „zu Ehren dir, o Gottessohn“ (1911); „Susaninne/ Wiegenlied“ [Anmerkung] (EKG 1950/51; EG 1995)

15. Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
der uns schenkt seinen eingen Sohn.
Des freuen sich der Engel Schar'
und singen uns solch neues Jahr.

„eynigen/ einigen“ (Flugschriften 16.Jh.); „eigen Sohn“ (1910). - „des freuet sich... singet uns“ (1911); „freuet... singt“ (1910, 1911, 1930, 1938, 1988); Str. 15 „freuen sich der Engel Schar'... singen“ [angedeutete Mehrzahl]; EKG 1950/51 „freuen/ singen...“; EG 1995 „freuet sich der Engel Schar... singet“ - „solchs neues“

Die moderne **Schreibung** [1982] entgeht einigen Problemen der Erstdrucke: Str. 1,2 „neue mehr“ (1535), „mer“ (1541); Str. 1,4 „singen und sagen“ (1535; „singn und sagn“ 1551); Str. 4,3 „im himel Reich“; Str. 4,4 „nu und“; Str. 7,1 „sihe dort hin“; Str. 8,1 „Bis willekom“; Str. 8,3 „kompts jns elend“; Str. 8,4 „wie sol ich jmer“; Str. 9,2 „bistu“; Str. 11,1 „Seiden“; Str. 12,4 „für dir“; Str. 13,3 „zu rugen“ [!] und ähnliche Schreibungen, die bei Jenny (1985) nachzulesen sind. Schon die Herstellung eines „Luther-Textes“ ist problematisch. – Die beiden Liedflugschriften haben erheblich abweichende Rechtschreibung (nur z.T. angegeben).

Die erste Melodie von 1535 ist der „klassische Fall einer **Kontrafaktur**“ (Jenny nach Hennig); ein entsprechendes weltliches Tanzlied „Mit Lust tritt ich an diesen Tanz...“ ist belegt 1541 und bei Ott 1544, ebenso bei Triller 1555 „Aus frembden Landen kom ich her...“ Wie ein ‚Bänkelsänger‘ [fremder Musikant] beim Abendtanz unter der Dorflinde, so tritt der Engel unter die Hirten. Aus der ‚neuen Mär‘ wird die ‚gute Mär‘, das Evangelium (Jenny). Walter (1551; nicht bereits 1537) druckt einen Satz „auf Bergreihenweis“, dessen Zuschreibung unsicher ist. Vielleicht weil das weltliche Tanzlied weiterhin populär blieb, schrieb Luther eine neue Melodie (die bis heute populär blieb).

Dass Luther das Lied für die Weihnachtsfeier mit seinen eigenen Kindern geschrieben hat, ist „reine Legende, aber immerhin im Bereich des Möglichen“ (Jenny, S.111).

Zusammenfassender **Kommentar**: Martin Luther schuf deutschsprachige Kirchenlieder für den gemeindenahen Gottesdienst, während die katholische Liturgie lateinisch blieb. Der Gemeindegesang wurde wichtiger Bestandteil eines volksnahen Gottesdienstes. 1517 war der Anschlag der Thesen in Wittenberg, 1520 die päpstliche Bulle gegen den Reformator, 1521 der Reichstag in Worms; 1524 erschien mit dem „Achtliederbuch“ der Vorläufer zum Evangelischen Gesangbuch (1529 erschienen Luthers Katechismus und das erste Wittenberger Gemeindegesangbuch); die Bibelübersetzung wurde 1534 vollendet und gedruckt. Das Hochdeutsche setzte sich mit dieser Sprachform (sächsische Kanzleisprache, populär ‚dem Volk auf's Maul geschaut‘) durch.

Luthers Kirchenlieder entstanden aus verschiedenen Anlässen und dienten unterschiedlichen Zielen. Mit „Vom Himmel hoch...“ spricht Luther einen kindlichen Glauben an und wählt eine populäre Form (bänkelsängerisch, Melodiekontrafaktur eines Tanzliedes). Alle Kirchengesangbücher beziehen sich auf Luther, ‚verbessern‘ allerdings seinen Text. Die ‚Varianten‘ entsprechen theologischen Bedenken (Str. 9 „König aller Ding“ und Vermeidung von ‚Ochs und Esel‘) und sprachlichem Purismus (Str. 1 Stief, 1835; Str. 4,8,13 und 15; Str. 14 Vermeidung des „Susannine“). Das setzt sich bis in die Gegenwart fort mit der Str. 15, wo der Luther-Text entweder mit „Schar“[“], einem Apostroph, korrigiert wird oder –so das jüngste GB 1995- das Verbum in die Einzahl gesetzt wird (freuen/ singen bei Luther wird zu: freuet/ singet).

Anhang, fremdsprachige Überlieferung: [zum Beispiel] **dänisch** übersetzt 1553 (siehe unten); dänische Tonangabe 1661; „Fra Himmelen høyt komme vi nu her...“ zur Liturgie am Ersten Weihnachtsfeiertag übersetzt in: *Thomas Kingos Graduale [wichtiges dänisches Gesangbuch, Odense 1699], hrsg. von Samfundet Dansk Kirkesang, Odense 1967, S.72 f. (einschließlich Nachwirkungen von Kingos Gesangbuch, z.B. in Norwegen: Øystein Gaukstad, Ludvig Mathias Lindemans samling av norske folkeviser og religiøse folketoner, Oslo 1997, S.358 Nr.57); „Fra Himlen høit kom Budskab her...“ Psalmebog til Kirke- og Hus-Andagt, Kjøbenhavn 1897, Nr.144 (10 Str.; ohne Quellenangabe); vgl. O.E.Thuner, Dansk Salme-Leksikon [...], Kjøbenhavn 1930, Nr.146 (Fra Himlen højt kom Budskab... mit Verweisen auf H.Tausen 1553, H.Thomissøn 1569, Kingo 1699, Grundtvig, auch mehrfach als Tonangabe. Nr.684/789 „Fra Himlen kom en

Engel klar...“ dänisch übersetzt 1553 und als Tonangabe); nicht in: Aage Dahl u.a., Det sønderjydske Forslag til Den danske Salmebog, Haderslev 1943 [im DVA ein Widmungsexemplar des mit in der Kommission tätigen dänischen Hymnologen Anders Malling an den Verleger Munksgaard], aber als Nr.252 „Fra Himlen kom en Engel klar...“ (Luther 1543, übersetzt von Hans Thomissøn 1569, bearbeitet von N.F.S.Grundtvig 1837); „Fra Himlen højt kom budskab her...“ Den danske Salmebog, København 1953, Nr.79 (10 Str.; Nr.80 „Fra Himlen kom en engel klar...“); „Fra himlen højt kom budskab her...“ Den danske Salmebog, København 1959, Nr.70 (10 Str.; Mel.: „Leipzig 1539“/ Text: „Luther 1535. Hans Tausen **1553** [ein dänischer Reformator]. Kolderup-Rosenvinge 1845 [dänischer Bearbeiter des neuen Textes]“); nicht in: [Politiken] Julesangbogen, [Kopenhagen] 1982; „Vom Himmel hoch da komm ich her...“ [deutscher Text], in: *Folkehøjskolens sangbog [Gesangbuch der Volkshochschule], 16.Ausgabe/ 8.Auflage, Odense 1986, Nr.453 (8 Str.; Luther 1535/1539). – Ein derart bekanntes Lied wird selbstverständlich übersetzt bzw. auch im Ausland teilweise deutsch gesungen.

Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein...

1. Joseph, lieber Joseph mein,
hilf mir wiegen mein Kindelein!
Gott der wird dein Lohner sein
im Himmelreich,
der Jungfrau Sohn Maria. (15. und 16.Jh.)

1. Joseph, liebe Neve min,
hilf mir wiegen das Kindelin,
dass Gott müeße din Lohner sin
In Himmelreich,
der Maide Kind Maria. [... 8 Str.] (1305 und 16./17.Jh.)

1. Von der **Volksliedforschung** und der Hymnologie dokumentiert bei: *Erk-Böhme Nr.1936 (verschiedene Quellen: „**Joseph lieber neve min**, hilf mir wiegen mein Kindelein...“ *handschriftlich 1305= Leipziger Handschrift: abwechselnd mit lateinischen Texten gesungen. - „Neve“= mittelhochdeutsch unser Wort „Neffe“, in der Anredeform hier „Verwandter“. - Auch ‚ganz ähnlich‘ beim Mönch von Salzburg [Hermann von Salzburg, Ende 14.Jh., Verfasser geistlicher und weltlicher Lieder, versch. handschriftliche Überlieferungen], Zwiegesang im Chor und wechseln lateinisch-deutsch. - *Münchener Handschrift Anfang des 15.Jh. „**Joseph, lieber Joseph** mein...“; Liederbuch Rhau 1544 und Mainzer Gesangbuch 1605.

Eine Verdeutschung des lateinischen „**Resonet in laudibus...**“ als Weihnachtslied ist seit dem 14.Jh. (Hohenfurter Liederbuch) nachweisbar. „Joseph...“ als zuerst gemischtsprachlicher Text zeigt die gleiche Tendenz zur Volkssprachlichkeit. Vgl. dazu: *Konrad Ameln, „Resonet in laudibus – Joseph, lieber Joseph mein“, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 15 (1970), S.52-112 (ausführlich; mit *Abbildungen: Melodien seit Mitte des 14.Jh. in der Steiermark, Bayern und Böhmen; älteste Quelle handschriftlich Seckau 1345; verbunden mit dem Kindelwiegen, das bereits Mitte des 12.Jh. belegt ist [sei], in den Weihnachtsspielen, Erlau um 1450, Sterzing 1511, im GB Walter 1544 als eigenständiges Lied, mehrere Kompositionen, Wiederbelegung im 20.Jh. im Quempas-Singen). – Vgl. „Resonet in laudibus cum jucundis plausibus...“ *Erk-Böhme Nr.1935 (*GB Walther [Walter], Wittenberg 1544) - *Werlin (1646). - Vgl. B. **Wachinger**, „Resonet in laudibus“, in: Verfasserlexikon Bd.7 (1989), Sp.1226-1231 [mit weiteren Hinweisen]: vielgestaltiger Komplex von Weihnachtsgesängen seit dem 14.Jh.; Hohenfurt, Seckauer Cationale 1345, Moosburger Graduale 1355/60, Schlesien um 1420; ob und seit wann mit dem Kindelwiegen verbunden oder in gottesdienstlicher Verwendung, bleibt unsicher; „Joseph lieber neue mein...“ in Weihnachtsspielen, in der Handschrift mit Liedern des Mönchs von Salzburg (aber wohl nicht von ihm), nach der Melodie des „Resonet...“, doch deutsche Kindelwiegen-Strophen ohne Entsprechung im Lateinischen; z.T. rituell-szenische Vergegenwärtigung im Gottesdienst, z.T. erzählendes Weihnachtslied.

Vgl. [VMA *Bruckmühl*:] A.H.Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, 3.Auflage, Hannover 1861, S.428-430 (vgl. S.426 f. „**O Jesu, liebes herrlein mein**, hilf mir wiegen mein kindelein...“ nach GB 1658); *L.Schoeberlein-F.Riegel, Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs, Bd.2 (1868) Nr.110,111 (Melodien); [DVA:] *Zahn (1889-1893) Nr.8573 (**Melodien**nachweis); *Das deutsche Kirchenlied, Abt.III, Bd.1, Register (Melodien bis 1570), Kassel 1989, S.213 (mit Verweisen); im DVA umfangreiche Notizen zur *Melodie von Werner Danckert (vor allem Parallelen in der slawischen Überlieferung). - Vgl. *Tappert, Wandernde Melodien (1889), S.34 (Nachweis in einer Komposition von Lucas Lossius, 1553). - In Kompositionen von Michael Haydn, W.A.Mozart (KV 132/13), Johannes Brahms (Opus 91, Nr.2 [siehe unten]), Friedrich Smetana (Oper „Der Kuss“) und Max Reger (Mariä Wiegenlied) verwendet. – Vgl. Franz V.Spechtler, „Josef, lieber Josef mein“- Text und Melodie

im Mittelalter“, in: Die Volksmusik im Lande Salzburg, hrsg. von W.Deutsch u.a., Wien 1979, S.183-193 (Mönch von Salzburg, Wechselgesang, spätmittelalterliche Weihnachtsspiele). Vgl. ebenda, S.194-198 (Haydn, Mozart, Smetana, Reger).

Abdrucke und ähnliche Texte: Wunderhorn, Bd.3 (1808) Kinderlieder 35 „**O Jesu liebes Herrlein mein, hilf mir wiegen mein Kindelein...**“= Wunderhorn-Rölleke [zur Stelle]: eine protestantische Fassung nach einer Quelle von 1550 und GB 1644; Hoffmann von Fallersleben, Kirchenlied (1861), siehe oben; Wiegenlied für das eigene Kind, bezogen auf Jesus in der Krippe= Wackernagel, Kirchenlied (1864-1877), Bd.3 Nr.1333 (Im Ton: Resonet in laudibus... nach GB Wittenberg 1562, Johannes **Mathesius** [1504-1565; DLL, Pfarrer und Schüler von Luther und Melanchthon]; Wackernagel verweist auf die Vorlage, „Joseph, lieber Joseph mein...“ im evangel. GB Walter 1544)= Pailler, Weihnacht (1881/83) Nr.344 (mit Verweis auf Wunderhorn-Neuausgabe 1846, und evangelischer Verf.: Johannes Mathesius [falsch: „Nathesius“] (nach Pailler nicht bei Blöchl, COMPA 2001).

Vgl. *Bäumker Bd.1 (1886) Nr. 156, „Joseph, Joseph, Joseph, wie heißt dein Kindelein...“ (GB 1625 ff.), Nr.157 „Josph mein, wirb mir um ein kleines Örtlein...“ (Corner 1631). - *[Johannes] Brahms, Zwei Gesänge [...] Leipzig: Edition Peters Nr.3908, o.J. (geistliches Wiegenlied; „Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen mein Kindelein, Gott der wird dein Lohner sein...“ „nach Lope de Vega von Geibel“). - Vgl. *Gabler (1890) Nr.41. - *Kaiserliederbuch (1915) Nr.76. – H.Commenda, Von der Eisenstraße, Wien 1926, Nr.7 („Die heilgn drei König mit ihrem Stern...“ Str.13 „Maria sprach: O Josef mein, o hilf mir wiegen das Kindelein...“ (Sternsinger im österreich. Ennstal, nach einer Liedflugschrift Steyr: Greis, Str.13 Einschub „aus einem anderen Krippenlied, sogenannte Wanderstrophen“). - *W.Steller, Sudetenschlesische Volkslieder, Berlin 1934, Nr.6 (Ufm Berge... „Maria: Ach Josef, liebster Josef mein, so hilf mir doch wiegen mein Kindelein...“; vgl. Nr.1 Herbergssuche „O Josef... wo wird denn unsre Herberg sein...“). - *Musik im Leben (Schulbuch, 1970) Bd.1, S.176. - *Ingeborg Weber-Kellermann, Das Buch der Weihnachtslieder, Mainz 1982, Nr.18; *Rölleke, Volksliederbuch (1993), S.24. – vgl. *A.Fleischer, in: Jahrbuch des Österreich. Volksliedwerkes 45 (1996), S.69 (Weihnachtsspiel Gurdau: „O Josef mein! Hier ist das Knäbelein! Hilf mir ein wenig wiegen...“).

„Joseph lieber neve mein...“ in verschiedenen **Weihnachtsspielen** des 16. und 17.Jh. - „Josef, lieber Josef mein, hilf mir wiegen das Kindelein...“ als Wiegenlied im Weihnachtsspiel, vgl. J.E.Alexy-A.Karasek-J.Lanz, Das deutsche Volksschauspiel in Böhmen, Mähren und der Slowakei, Bd.1-3, Marburg 1984-1986, *Bd.1, S.153; *Bd.2, S.256; *Bd.3, S.96,99,321. – In diesen Umkreis gehört wohl auch „O Joseph mein! schau mir um ein kleines Örtlein...“ im *VMA Bruckmühl* auf Liedflugschriften [Wiener] Neustadt: Müller, o.J. [um 1780]; Steyr: Haas, o.J.; o.O.u.J.

Nicht in den gängigen neueren katholischen Gesangbüchern wie z.B.: Ave Maria (GB Würzburg 1949); Canta bona (GB Hildesheim 1948); Ehre sei Gott (GB Berlin 1953); Gelobt sei Jesus Christus (GB Mainz 1952); Gottesdienst (Gebet- und GB München-Freising 1950, auch erweiterte Ausgabe München 1971); Gotteslob (GB Eichstätt 1952, Osnabrück 1952); GB Köln 1949; Laudate (GB Augsburg 1949); Laudate (GB Münster 1951); GB Limburg 1957; Lobet den Herrn (GB Görlitz 1957); Magnifikat (GB Freiburg 1915,1952); Magnifikat (GB Regensburg 1964); Oremus (GB Aachen 1955); GB Rottenburg 1949; Salve Regina (GB Speyer 1951); GB Straßburg 1804; GB Trier 1893; Unser Gotteslob (GB Trient und Brixen 1964) und so weiter bis zum neuen Gotteslob (1975).

Weitere Quellen und **Aufzeichnungen** aus mündlicher Überlieferung: bei einer Hochzeit in Hechingen/WÜ (**1508**) [„Bei der fürstlich Zellerischen Hochzeit in Hechingen, Anno 1508,... wird dieses Wiegenlied über die Tafel geblasen“, 1894 in: Das Bayerland 5, S.224 f., mit Verweis auf Edition von Birlinger 1860]; Beleg von **1595** in: Weimarisches Jahrbuch 5 (1856), S.77-79; Bodenschatz (Leipzig 1603); *Hainhofer, Lautenbücher (**1603**) [„Joseph lieber Joseph mein, hilff mir wiegen mein kindelein, Gott der würdt dein lohner sein... eia eia... Virgo Deum genuit...“; mit Tabulatur= Griffabelle]; Liedflugschrift Nürnberg: Gutknecht, o.J. [um 1650]. - Im DVA Einzelaufz. handschriftl. vor 1812; *SL (vor 1842), BY,SW, *MÄ (Weihnachtsspiel), *RL,PL. – Zum Teil Lied von der Herbergssuche: „Joseph, lieber Joseph mein, wirb um ein kleines Bettelein, es wird nicht lange wahren, mein Kind muss ich gebähren...“ (SW 1865) und ähnliche Lieder aus den Weihnachtsspielen. – DVA= *A 203 416 „Josef, ach liebster Josef mein, und Maria Jungfrau rein, schaff du dem Kind ein'n Name ein...“; DVA= *A 183 899 „Ach Josef, liebster Josef mein, es wird bald Zeit zur Herberg sein...“ – Liedflugschriften DVA= BI 7638 „O Joseph mein! schau nur um ein kleines Oertelein...“ (o.O.u.J.) [Text schlecht kopiert]; DVA= BI 12 789 „O Jhesu liebes HERrlein mein, hilff mir wiegen mein Kindelein...“ [Titelblatt schlecht kopiert]. – DVA= Sammlung Erk *E 3209 „M. Hilf mir wiegen mein Kindelein...“ (Aufz. Hoffmann von Fallersleben, SL vor 1842).

[*VMA Bruckmühl*:] Kurt Huber verweist in einer Rundfunksendung von 1935 auf „Joseph lieber neve mein“ des Mönchs von Salzburg und lässt –„wie wir aus anderen Quellen wissen“ [ohne Beleg]- „Kinder und

Mädchen zu der Melodie einen feinen geistlichen Reigen vor der Krippe“ tanzen (vgl. W.Scheck-E.Schusser, Das Weihnachtslied in Oberbayern [...], München 1987, S.9). Für diesen Einfall haben wir keine nachprüfbaren Hinweise. [DVA:] A.H.Hoffmann von Fallersleben, Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, 3.Auflage Hannover 1861, S.416-419 [bemerkenswert als erste Vorlesung dieses Volksliedforschers in seiner Zeit in Breslau 1832], verweist auf ‚einen fröhlichen Hymnus‘, Zwiegesang mit Chor, verbunden mit dem **Kindelwiegen** in der Kirche.

Zusammenfassender **Kommentar**: „Joseph, lieber Joseph mein...“ teilt das Schicksal vieler geistlicher Volkslieder: die offizielle Nicht-Beachtung in der Kirche. Es fehlt in den neueren Gesangbüchern, aber es war wohl (im Gegensatz vielleicht zu „Der güldene Rosenkranz...“) nie offizielles Kirchenlied, also kein Teil der Liturgie und des Gottesdienstes gewesen. Es gehört dem Bereich des geistlichen Spiels an, das zwar zuerst in der Kirche aufgeführt wurde (Passionsspiele, Weihnachtsspiele), aber bald den Platz davor und dann die Laienspielbühne und den Bereich des Volksbrauches einnahm (Krippensingen). Das heterogene Material weist kaum auf die Ausbildung eines eigenständigen Liedtyps hin.

Der güldene Rosenkranz, versetzt mit Perlen ganz...

1. Dokumentation von Seiten der Volksliedforschung und der Hymnologie: DVA = *Erk-Böhme Nr.2049 (...geziert mit Perlen ganz, versetzt mit lauter Edelstein gehört einer Jungfrau rein... nach Liedflugschrift 17.Jh; *Werlin 1646: Der guldin Rosenkrantz geziert mit Perlin ganz...); *Melodietypen Bd.2, S.117.

Liedflugschriften: *Innsbruck: Wagner, 1640 (Der gulden Rosenkranz, geziert mit Beerlein/ Beerstein ganz...); Augsburg: Schultes, o.J.; Solothurn o.J.; o.O. 1772 [Burgenland?]; Ödenburg [Sopron]: Sieß Erben, 1808,1810; Ungarisch Altenburg: Czéh, 1838 (fingiert: „Gedruckt zu Cölln am Rhein. 1810“); Ofen [Budapest]: Bagó, 1854. – *VMA Bruckmühl*: Liedflugschriften Innsbruck 1640; Steyr: Greis/ Haas, o.J.; [Wiener] Neustadt 1801; Budapest 1895.

Abdrucke: [*VMA Bruckmühl*] (*)Josef Gabler, Katholisches Wallfahrtsbuch, Neuhaus [St.Pölten] 1854, S.268 f. (9 Str.; Melodie in Ziffern; Ablass-Vermerk von 1838); *Joseph Gabler, Neue Geistliche Nachtigall, Linz 1884, Nr.411; [DVA:] *Gabler (1890) Nr.490 (Der gold'ne Rosenkranz... nach Aufz. in Niederösterreich= [*VMA Bruckmühl*] Nachdruck München 1984 mit Nachwort über Gabler von Ernst Schusser.); [DVA:] A.Baragiola, Il Canto Popolare a Bosco o Gurin, Cividale 1891, S.110 f.; *Bäumker Bd.3 (1891) Nr.115 (GB St.Gallen 1705 mit Verweis auf Einzeldruck 1640), Bd.4 (1911) Nr.246 (GB Glatz 1894); *Schünemann (Russlanddeutsche 1923) Nr.9-11; *M.Schneider, in: Archiv für Musikforschung 4 (1939), S.197 (deutsche Kolonisten in Argentinien); *Das deutsche Volkslied 46 (1944), S.67 (Dobrukscha); *K.Scheierling, Ich bin das ganze Jahr vergnügt, Kassel 1955, Nr.66; *Sänger- und Musikantenzeitung 2 (1959), S.44, und 14 (1971), S.178; *Pinck (Lothringen) Bd.5 (A.Merkelbach-Pinck 1962) Nr.35; M.von Helms, Das Liedgut der Dobrukschadeutschen, Göttingen 1966, S.143 ff.; *J.Künzig, Legendenlieder [Verzeichnis], Freiburg i.Br. 1977, Nr.36; *Huber, Tod und Begräbnis in Niederösterreich (1981), S.288; *W.Deutsch, in: Sänger- und Musikantenzeitung 25 (1982), S.318 f.; *Scheierling (1987) Nr.1615 a-f und Nr.1616 a-e (Der goldene Rosenkranz besetzt mit Perlen ganz... Aufz. aus BG,SK,UN,RU,RL); vgl. *J.Focht, in: Volksmusik in Bayern 16 (1999), S.33-40 (GB Kempten 1713).

Aufz. im DVA: *SL,*LO,*SW,*ST,*SK,*UN,*JU,GO,*RU, *RL (und Wolgadeutsche in den USA).
Siehe Textanalyse unten.

2. Abdrucke in älteren (und eher inoffiziellen) **Gesangbüchern** [GB]: *GB Kempten 1713; GB Glatz 1894 (siehe: Bäumker); *S.Lichius, Gesangbuch der geistlichen Halszierde, Buenos Aires 1930, Nr.467 (geistl. Lieder der Wolgadeutschen, aufgez. zwischen 1917 und 1923); *Marienlob, Regensburg 1978, Nr.86 (nach Liedflugschrift und Werlin [Erk-Böhme]) und: siehe unten

Nicht in den gängigen neueren katholischen Gesangbüchern wie z.B. [nach dem Alphabet]: Ave Maria (GB Würzburg 1949 und [*VMA Bruckmühl*] 1959); Canta bona (GB Hildesheim 1948); Ehre sei Gott (GB Berlin 1953); Gelobt sei Jesus Christus (GB Mainz 1952); Gottesdienst (Gebet- und GB München-Freising 1950 und [*VMA Bruckmühl*] 1958, auch erweiterte Ausgabe München 1971); Gotteslob (GB Freiburg 1942 [*VMA Bruckmühl*] und GB Eichstätt 1952, Osnabrück 1952); GB Köln 1949; Laudate (GB Augsburg 1949); Laudate (GB Münster 1951); GB Limburg 1957; Lobet den Herrn (GB Görlitz 1957); Magnifikat (GB Freiburg 1915,1952); Magnifikat (GB Regensburg 1964); Oremus (GB Aachen 1955); GB Rottenburg 1949; Salve Regina (GB Speyer 1951); GB Straßburg 1804; GB Trier 1893; Unser Gotteslob (GB Trient und Brixen 1964) und so weiter bis zum neuen Gotteslob (1975) [Stamm-Ausgabe].

Ebenfalls nicht in [Ergänzungen *VMA Bruckmühl*]: Die betende Gemeinde (Brünn 1940); Gesänge (Augsburg 1860); Gesangbuch (Eichstätt 1910); Gesang- und Andachtsbuch (Rottenburg-Stuttgart 1949); Gotteslob (Zuckmantel [Sudeten] 1932, Eisenstadt [Burgenland] 1975); Katholisches Gesangbuch (Würzburg 1828); Katholisches Gesang- und Andachtsbuch (Rottenburg 1866); Kirchenlied (Mainz 1938/1948); Kleines Gotteslob (Innsbruck 1947); Lasset uns beten (Regensburg, New York und Cincinnati 1883); Laudate (Augsburg 1860, St.Pölten 1913, Augsburg 1930); Laudate Dominum (Novisad 1925).

Aber in [*VMA Bruckmühl*]: *Lobgesang, Eisenstadt 1960, Nr.195 (7 Str., ohne Quelle; Der goldene Rosenkranz...; in der Ausgabe 1975 gestrichen); *Gotteslob, Ausgabe für Bayern, 1975, Nr.864, nach Fanderl (siehe unten). Dreistimmig aus der Volksmusikpflege und im Gotteslob unter „Alpenländische Lieder“ (Der güldne Rosenkranz, geziert...); *Beiheft zum Gotteslob [...] (Böhmen, Mähren, Südosten), Königstein i.T. 1981, Nr. 083 (nach GB Budweis 1872, 3 Str.; Der goldene Rosenkranz...). – In diesen drei Ausgaben 1960, 1975 und 1981 jeweils auch mit unterschiedlichen Melodien.

3. In der Volkslied-Pflege [*VMA Bruckmühl*]: *Wastl Fanderl, Liederbogen Nr.2, Frasdorf o.J. [nach 1960] (nach Liedflugschrift 17.Jh.). Danach in der Gotteslob-Ausgabe Bayern 1975.

4. Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung:

1. Der Goldene Rosenkranz, versetzt mit Perlen ganz, versetzt mit lauterem Edel(ge)gestein, gehört zu einer Jungfrau rein.

guldene (SW); Perlein (ST 1798, UN [so auch eine Liedflugschrift o.J.]); Perlenglanz (BG); besetzt... gehört der Jungfrau... (RL); er gehört der... (LO); lauter Edelstein (SL); besetzt/ geziert/ mit lauter Edelstein... (Scheierling 1987).

2. Maria ist ihr Nam von königlichem Stamm, sie ist die Jungfrau wohl geziert, deren dieser Kranz gebührt.

voller Zierd (SK); der dieser Kranz mit Recht gebührt (Scheierling 1987)

3. Die Blümlein in dem Kranz sind alle frisch und ganz, ihre Farb ist rot, blau und weiß, ihr Nam heißt Ehrenpreis.

Die Perlein (GO); so reich an Glanz (BG); Lob, Ehr und Preis (SL); Ehrenpreis (UN [so auch eine Liedflugschrift o.J.]); Ehr und Preis (LO,UN,RU,RL); Drei Blümlein in dem Kranz, die stehn im schönsten Glanz, ihr Farb... Lieb-Ehrenpreis (SK); der Blumen schönster Preis (RU)

4. Die weiße Farb ist ihre Freud, die rot ihr Schmerz und Leid, die blau bedeutet ihre Herrlichkeit, die ihr im Himmel ist bereit.

die rot ihr ghabtes Kleid (ST); die schwarze Schmerz und Leid (RU); bedeckt die Herrlichkeit (GO); die gelb... Herrlichkeit dort in der ewigen Freud (RL); vom Sohn ihr geweiht (BG,RU); Herrlichkeit und Himmelseligkeit (Scheierling 1987)

5. So groß ihre Freud, so groß ihr Schmerz und Leid, noch größer ist ihre Herrlichkeit dort in der ew(i)gen Freud.

so groß gewest ihr Lied (ST); noch größer ihre Heiligkeit (ST 1798); ewgen Himmelsfreud (Scheierling 1987)

6. Sie sitzt auf Gottes Thron, scheint über Sonn und Mond, sie ist die Höchste im Himmelreich, kein Engel ist ihr gleich.

auf einem Thron (SL); wohnt im Himmelsthron (ST,SK); Mond und Sonn (RL); zur Seite ihr Sohn (RU); sie ist nächst Gott im Himmelreich, drum ist ihr ja kein Engel gleich (SL); die größte im H. [Liedflugschrift o.J.]; nach Gott die größt' (ST); ist daselbst ihr gleich (Scheierling 1987)

7. Wer dieses Ding betracht und fleißig darauf gibt acht, der macht den goldnen Rosenkranz und ziert die Jungfrau ganz.

Der diesen Kranz... nimmt in Acht (GO); diese Ding/ Der diesen Kranz... (Scheierling 1987)

8. Wer ihr den Kranz verehrt, der wird von ihr gewährt, er (v)erlangt alles, was er begehrt und wird sein(er) Bitt gewährt.

und was er fleht (SW); von ihr erhört (GO,RL) [so auch eine Liedflugschrift o.J.]; der wird von Gott erhört (SL); im Himmel und auf Erd (LO)

[Zusatz-Str.] O Jungfrau mild und süß, wir fallen dir zu Füß, wir bitten dich ganz innerlich, erhör und gnädiglich. (GO,SW und Scheierling 1987)

Maria süß und rein... Kranz dein, in Liebe flicht, den verstoße nicht (SW); demütiglich (SL); mild und gütig (ST); mild und rein... Kranz ist dein, der ihn in Liebe pflückt, den verstoße nicht (RU); O Jungfrau rein und zart... Rosengart'... Blümlein pflanz' und brich sie dir zum Kranz (BG)

[Zusatz-Str.] Wer sie um Hilf ruft an... erlangen kann... Gottes Ehr, sein Bitt sie gewiß erhört.) [Abschrift von Liedflugschrift, BG 1801]

[Zusatz-Str.] Du bist das Veilchen blau, barmherzig auf uns schau... (Scheierling 1987; BG)

[Zusatz-Str.] Darum singt ohne End: Maria, komm behend... (Scheierling 1987; UN)

DVA= A 202 735, handschriftlich aus der Schweiz 1887 [normalisiert]; ergänzt durch Aufz.: Schlesien (SL o.J. [1930er Jahre], mit Melodie, aber Text nach Liedflugschrift Neisse: Bär, o.J.); Lothringen (LO 1898 [und Verweis auf Liedflugschrift], um 1960); Schweiz (SW 1938, um 1970/78); Steiermark (ST 1798 [handschriftlich, gesungen in der Kirche vor 1912, o.J. [vor 1964], 1964]; Burgenland (BG, Abschrift nach Liedflugschrift); Slowakei (SK, aufgez. von Karl Horak in der Sprachinsel Kremnitz-Deutsch Proben um 1930)); Ungarn (UN 1884, 1956); Jugoslawien (1953); Gottschee (GO o.J.); Rumänien (RU, Dobrudscha 1941, 1951); Russlanddeutsche [Wolgadeutsche, auch in den USA] (RL 1944, 1966, 1985). - Nur wesentliche Varianten wurden aufgenommen; gelegentliche Str.-Umstellungen und einige Str.-Auslassungen bleiben unbeachtet.

Anmerkungen: DVA= A 203 507: von einer alten Kirchensängerin in der Schweiz, das Lied wird schon viele Jahre nicht mehr gesungen (1938). DVA= A 173 022: Alle katholischen Wolgadeutschen kannten dieses Lied, da es Kirchenlied ist (1944).

5. Zusammenfassender Kommentar: Das Lied ist offenbar spätestens im 19.Jh. aus den offiziellen Kirchengesangbüchern verschwunden, lebte aber in privater Frömmigkeit (Wallfahrt) und in ‚Nischen‘ (Wolgadeutsche) weiter. Auch deswegen konnte es im 19.Jh. auf Liedflugschriften verkauft werden. Als ‚Volkslied‘ galt es offenbar (in der Regel) nicht; Aufzeichnungen aus den traditionellen binnendeutschen Gebieten liegen nicht vor. Dagegen konnte an den ‚Rändern‘ des deutschen Sprachgebiets bis in die Gegenwart aufgezeichnet werden. – Die Varianten dieser Aufz. zeigen den üblichen Variabilitäts-Rahmen mündlicher Überlieferung (typische Beispiele sind markiert). Insgesamt aber zeigt der Text große Stabilität, und diese ist wiederum nur denkbar, wenn ein solcher Text durch eine quasi ‚offizielle‘ Form (als Kirchenlied) oder neben der mündlichen Überlieferung immer wieder durch den Rückgriff auf gedruckte Liedflugschriften gestützt wird.

Es sungen drei Engel ein süßen Gesang, sie sangen, dass's Gott in dem Himmel erklang...

1. Es sungen drei Engel ein' süßen Gesang,
der in dem hohen Himmel klang.

2. Sie sungen, sie sungen alle so wohl,
den lieben Gott wir loben solln.

3. Wir heben an, wir loben Gott,
wir rufen ihn an, es tut uns not.

4. Er speis uns mit Himmelsbrot,
das Jesus seinen zwölf Jüngern bot

5. wohl über den Tisch, da Jesus saß,
da er mit ihnen das Abendmahl aß.

6. Judas, der stund wohl nah dabei,
er wollt des Herrn Verräter sein,

7. verriet den Herren bis in den Tod,
dadurch der Herr das Leben verlor

8. wohl an dem Kreuze, da er stund,
da er vergoss sein rosenfarbs Blut.

9. Herr Jesu Christ, wir suchen dich;
am heiligen Kreuz, da finden wir dich.

10. Maria, Gotts Mutter, reine Magd,
all unser Not sei dir geklagt.

11. Gott bhüt uns vor der Höllen Pein,
dass wir armen Sünder nicht kommen darein.

So ist das Lied mit 11 Strophen [Str.] abgedruckt im römisch-katholischen Gesangbuch [GB] „Gotteslob“, 1975, Nr.186. Der Abdruck in elf Str. entspricht der zweizeiligen Ruf-Melodie und der angegebenen Quelle, die etwas dürftig mit „Mainz 1605“ für Text und Melodie angegeben wird. Im *Gotteslob* steht das Lied unter den **Passionsliedern**. In einem wissenschaftlichen Standardwerk, Ingeborg Weber-Kellermann, *Das Buch des Weihnachtslieder*, Mainz 1982, steht es in zwei verschiedenen Fassungen, Nr.24 a und Nr.24 b. Es ist eine verkürzte Form mit 4 Str., wie sie auch häufig in Gebrauchsliederbüchern auftaucht (siehe unten) und sich als **Weihnachtslied** im jahrhundertealten, populären Gesang durchgesetzt hat: Str.1-3 im Text wie im *Gotteslob* bzw. 1605 (mit einer kleinen Variante in Str.2 „sie sangen alles so wohl“) und angehängt eine vierte Str.:

4. All' unser Not und unser Pein,
das wandel' uns Mariae Kindelein!

Elemente aus diesem Weihnachtslied können bis in lateinische Hymnen des 13.Jh. zurückverfolgt werden. Es ist allerdings vorschnell, eine fünf-strophige Fassung mit folgendem Hinweis zu versehen, der sich im *Bayerischen Liederbuch* für Schulen, München 1956, findet: „Wort und Weise: Frühes Mittelalter“. Die Entwicklungsgeschichte ist komplizierter.

Der Quellenhinweis im *Gotteslob* für Text und Melodie, „Mainz 1605“, verweist auf ein **Kirchengesangbuch**, das „Mainzer Cantual“ von 1605; dort steht das Lied S.135 mit 15 Str. Danach taucht es ebenfalls im Paderbornschen GB von 1609 auf. Das *Catholisch Cantual oder Psalmbüchlein*, Mainz 1605, ist die Neuauflage eines Buches, dessen Vorgänger uns unbekannt sind, welches sich als „umfassende Anweisung“ versteht (vgl. Linda Maria Koldau, *Frauen–Musik–Kultur*, Mainz 2005, S.475), wie damals bekannte, populäre Lieder in den katholischen Gottesdienst einzupassen seien. Dieses Buch (vgl. dazu in der älteren Literatur *Bäumker*, Band 1, 1886, S.163 f. zum Mainzer Cantual, und ebenda zu diesem Lied Nr.307 nach dem genannten GB Mainz 1605) schlägt 39 lateinische und 74 deutschsprachige Lieder vor (und druckt diese mit den Melodien ab). Eine solche Sammlung von Liedern nimmt Rücksicht sowohl auf die damalige Entwicklung der Volksfrömmigkeit als auch auf die Tatsache, dass der Gemeindegesang in der Volkssprache ein immer stärkeres Gewicht in der sonst lateinischen Messe bekommt. Der Gemeindegesang ist mit Schwerpunkt an sich ein evangelisches Erbe der Reformation. Hier jedoch (das Lied fehlt, soweit bisher überschaubar, in evangelischen GB) vermutet man eher einen Verweis auf den allgemeinen Bekanntheitsgrad dieses Liedes, aber eben eher als kürzeres Weihnachtslied. Man fand vielleicht einen Kompromiss, indem das bekannte, beliebte Lied in der Form des Passionsliedes mit aufgenommen wurde und mit seinem Text damit ein anderes theologisches Gewicht bekam. Darüber wüssten wir gerne mehr.

Für die relativ große Popularität des Liedes in neuerer Zeit gibt es verschiedene Hinweise. Es taucht häufig in weltlichen **Gebrauchsliederbüchern** auf (deren Titel hier verkürzt erscheinen; genauere Titelangaben in der *Lieddatei*; das gilt auch für die folgenden Hinweise), nämlich vom „Zupfgeigenhansl“ des Wandervogels in der 9.Auflage 1912, S.97 (vereinheitlichte Auflage 1913, S.109), und im Liedblatt des Steglitzer Wandervogels 1915 über verbreitete Gebrauchsliederbücher wie das „Kaiserliederbuch“ von 1915 (Nr.111) und weitere Sammlungen aus der Jugendbewegung, der Bündischen Jugend und der Jugendmusikbewegung (*Deutsches Lautenlied* 1916 und 1931/1939; *Der Spielmann*, 1919; *Volker*, 1930; *Lautenlied*, 1931/1939; *Der helle Ton*, 1935 usw.; Walther Hensel schätzte dieses Lied) bis zu einem modernen Klassiker, Heinz Röllekes „Volksliederbuch“ von 1993 (und weitere Auflagen), S.28.

Die Variante im *Zupfgeigenhansl* in der 10.Auflage von 1913 (und ebenso 1915 und in allen folgenden Auflagen) stammt „vom Bodensee“ [diese Quellenangabe muss man nicht bezweifeln, aber man tut gut daran, ihr nicht immer zu vertrauen; hier spielt das keine Rolle]. Sie hat 7 Str., und nur im Zusammenhang mit dem Gesamtkomplex der anderen Liedfassungen wird deutlich, dass sie „typenverwandt“ ist, d.h. zu viele Elemente sind gemeinsam als dass man das für einen „Zufall“ halten sollte, es besteht sozusagen „genetische“ Verwandtschaft.

1. Dort oben, dort oben vor der himmlischen Tür,
und da steht eine arme Seele, schaut traurig herfür.

2. „Was traurist, was weinist, du arme Seel?“
„Warum sollt ich nicht trauern, mein gnädiger Herr?“

3. „Warum soll ich nicht weinen, mein gütiger Gott“ ... (ich habe die Zehn Gebote übertreten / 4. Arme Seele, beichte mir deine Sünden, groß und klein. / 5. beichte sie, dann werden deine Kleider schneeweiß. / 6. schneeweiß, dann wollen wir miteinander ins Himmelreich eingehn. /

7. In das Himmelreich, in das himmlische Paradeis, wo Gott Vater und Gott Sohn und Gott heiliger Geist.

Falls das jemand tatsächlich vor etwa 1900 so „am Bodensee“ gesungen hat, dann ist hier m.E. ein Ton angestimmt, welcher der Wandervogelgeneration um 1910 als „gültige Aussage der naiven Volksseele“ erschienen haben mag. Nur auf dieser Ebene kann ich mir vorstellen, dass man so einen Text mit Begeisterung sang. Abgesehen davon, dass eine „gute“ Melodie wesentlich zum Erfolg eines Liedes beiträgt und im Singen manche Ungereimtheit des Textes übersehen wird. Einem „gebildeten“ Dichter würde ich einen solchen Text nicht zutrauen, nicht einmal einem Verfasser, der meint, eine gottgefällige Aufklärungskampagne in einfachen Bevölkerungsschichten starten zu müssen und sich dieses Textes bedient, um etwa zur Sündenbeichte aufzurufen. Das sind natürlich Überlegungen, die im streng wissenschaftlichen Zusammenhang verpönt erscheinen müssen.

Während das Passionslied von 1605 (*Gotteslob*-Fassung) einen Text aufbaut, der ganz auf die Passionsgeschichte ausgerichtet ist, das kürzere Weihnachtslied von den Engeln erzählt, die vom hohen Himmel herab über die Geburt des Herrn jubeln, hat der *Zupfgeigenhansl*-Text die Vorstellung vom Himmel zum Zentrum, jenem Ort, nach dem sich die arme Seele sehnt, welche jedoch wegen ihrer Sünden vor der himmlischen Tür stehen muss und dort auf Vergebung hofft. Wenn man sich die Kette der Varianten als eine gestreckte Linie vorstellt, auf der die verschiedenen Texte wie unterschiedlich gefärbte Perlen auftauchen, dann stehen diese beiden Texte wohl entgegengesetzt an den Enden einer solchen Entwicklungslinie, einem gedachten Feld von unterschiedlich zu entwickelnden Textformen. Eine solche **Variabilität** der Texte (und der Melodien) ist für das Volkslied typisch.

Die obigen Hinweise stärken unsere Vermutung, dass es sich tatsächlich um ein **Volkslied** handelt (in seiner einfachsten, pragmatischen Definition, nämlich „populäres Lied“), das in das Kirchengesangbuch (verändert) übernommen wurde, sozusagen als Zugeständnis an die tatsächliche Beliebtheit um 1600 (die sich dann nach 1900 wiederholt). Allerdings haben die Herausgeber des Mainzer GB nur eine Fassung aufgenommen, vielleicht bearbeitet, während es gerade eine Besonderheit des Volksliedes ist, dass es, bedingt durch mündliche Überlieferung und popularisierende Rezeption, nicht eine einzige feste Form hat, sondern in unzähligen (Text- und Melodie-) **Varianten** existiert. Das macht die Übersicht nicht einfach. In den wissenschaftlichen Archiven liegen Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung und aus populärer Tradition seit einem Abdruck im „**Wunderhorn**“ der Romantiker Arnim und Brentano, im Band 3 von 1808, S.79. Dort wurde der Text [angeblich; die Wunderhorn-Quellenangaben sind generell kritisch zu beurteilen] übernommen nach einer **Liedflugschrift**, dem damals üblichen Verbreitungsmedium für solche Lieder, und beginnt dort „Es sangen drei Engel einen süßen Gesang...“ Dieser Text hat aber 5, jeweils fünfzeilige Str. und weitgehend anderen Inhalt als unser GB-Lied (nämlich: die Engel freuen sich, dass Petrus von Sünden frei ist / Jesus sitzt mit den zwölf Jüngern beim Abendmahl / Ermahnung, die Zehn Gebote zu halten / Aussicht auf himmlische Freude). Interessant ist, dass Arnim dem eine besondere Überschrift gibt: „Armer Kinder Bettellied“ (wir werden darauf zurückkommen). Zum Wunderhorn gibt es Belege aus Achim von Arnims handschriftlicher Sammlung von vor 1805; dort beginnt der Text anders, nämlich: „Der Himmel steht offen...“

Gustav Mahler vertont den gedruckten Wunderhorn-Text in seiner dritten Symphonie in d-Moll, 1902; Paul Hindemith verwendet eine andere Textfassung aus Böhmies *Altdeutschem Liederbuch* in seiner Symphonie „Mathis der Maler“, 1934; es gibt dazu ein Choralwerk von Johann Nepomuk David, 1941. Das Lied wurde damit in die **Kunstmusik** übernommen.

Liedflugschriften waren, mit modernem Schwerpunkt in der Zeit um 1800 (Napoleonische Zeit), billige Massenware. Die Heftchen enthalten jeweils etwa 4 bis 6 Liedtexte (ohne Melodie zumeist, da deren Druck teuer war) und antworten ihrerseits auf den Zeitgeschmack und auf die zumeist bereits bestehende Popularität eines Liedes. Ab den 1830er Jahren übernimmt diese Rolle dann das Gebrauchsliederbuch (jetzt auch mit Melodien). Wir kennen weitere, ältere und jüngere Liedflugschriften zum besprochenen Lied, so des Berliner Druckers Zürrngibl und aus dem österreichischen Steyr (dort beginnt der Text „Es sangen drey Jünger den süßen Gesang...“) und, ohne Angabe des Druckortes, datiert 1712 (dort: „Was lehrt man auf den Gassen...“).

Zur älteren Überlieferung ist noch nachzutragen, dass der Liedanfang in der wichtigen Melodiesystematik aus dem oberbayerischen Kloster Seon von 1646 aus der Feder des Paters Werlin als „Tonangabe“ auftaucht (Melodiehinweis, ohne eine Melodie selbst zu notieren). Das ist ein Beleg für die

Popularität des Liedes (bzw. einer Melodie, die man mit diesem Liedtext verband); in welcher Funktion ist unbekannt. Im GB Paderborn 1609 ist es, nach dem Vorbild von Mainz 1605 ein Passionsruf. Der **Ruf** ist eine eigene religiöse Liedgattung mit langer, ins Mittelalter zurückreichender Tradition.

Bevor wir weitere Quellen nennen, lohnt es sich, einen Blick auf den obigen Text zu werfen und ihn mit dem zu vergleichen, was wir grundsätzlich vom Volkslied wissen. Da gibt es mehrere Auffälligkeiten: die einfache, ja „archaische“ Strophenform von zwei Langzeilen im weitgehend freien, unregelmäßigen Rhythmus; das satzmäßiges Übergreifen von Str.4 zu Str.5, von Str.6 zu Str.7 und 8, was ebenfalls das Durchbrechen (oder Verzichten auf...) enger metrischer Regeln signalisiert und den freien Umgang des Volksliedes damit unterstreicht. Ob das im „volksmäßigen“ Ursprung dieses Textes liegt oder bei einem „dichterischen“ Text das Ergebnis eines Umwandlungsprozesses in mündlicher Überlieferung ist, wäre eine Fragen nach „dem Huhn und dem Ei“. Auffällig sind Wiederholungen, die ebenfalls für **mündliche Überlieferung** charakteristisch sind (und in der Bindung der Str. untereinander memorierende Tradierung ermöglichen bzw. erleichtern): der narrative Anfang in Str.1 und Str.2 „Es sungen / Sie sungen...“; in Str. 2 und 3: Gott loben. Die erzählende Liedüberlieferung baut auf derartige stereotype Formen, wie wir sie von der Volksballade her kennen. Elemente einer balladesken Szenenregie, wie sie für die populäre erzählende Liedgattung der **Volksballade** charakteristisch sind, tauchen ebenfalls hier auf: Str.5 Jesus am Tisch; Str.6 Judas „nah dabei“. In den Str.1 bis 2 und Str.5 bis 8 wird die Handlung aufgebaut. Es wird eine kleine Geschichte in Liedform erzählt. - Dazu kommen andere Elemente wie der erste Anruf und die Bitte in Str.3 und 4, die Anrufung Marias in Str.10 und die Arme-Sünder-Bitte zum Abschluss in Str.11.

Der Text ist ohne einheitlich durchgehendes Konzept (abgesehen vom theologischen Inhalt, der einem dürtig vorkommen mag). Es ist ein zusammengesetzter Text, der aus verschiedenen Quellen gespeist erscheint, aber durchaus in dieser Form auch tatsächlicher Liedüberlieferung entspringen kann. Die Vielfalt der möglichen Quellen und Querverweise wird deutlich, wenn man die Texte vergleicht, die zu diesem gesamten Liedkomplex im Laufe der Zeit aufgezeichnet worden sind. In der frühen wissenschaftlichen Standardsammlung von Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme, dem dreibändigen *Deutschen Liederhort* von 1893/1894, finden wir unter den Liednummern **Erk-Böhme** Nr.2030 ff. eine Reihe von Parallelen zu unserem Lied (jeweils auch mit unterschiedlichen Melodien). Die Liedtypen Erk-Böhme Nr.2031 bis Nr.2038 handeln alle von der „Armen Seele“, und in diesen Liedtypen finden wir Textteile und Elemente, die das vorliegende Kirchenlied wahrscheinlich übernommen oder ineinander gearbeitet hat.

Erk-Böhme Nr.2031 ist seit 1845 in verschiedenen Landschaften belegt und gilt als „altes **Fastenlied**“: Jesus weckt die Jünger auf dem Ölberg / letztes Abendmahl / Judas als Verräter / die arme Seele, die die Zehn Gebote übertreten hat, steht vor der Himmelstür. – Erk-Böhme Nr.2032 ist in Hessen seit den 1880er Jahren belegt: Im Himmel ist Freude mit Jesus und den Jüngern beim Abendmahl / die arme Seele steht davor. – Erk-Böhme Nr.2033, ohne Melodie in Thüringen um 1850 überliefert, gesungen in Weimar von armen, bettelnden Kindern zur Fasten- und Weihnachtszeit, ebenso in der Altmark [Sachsen-Anhalt] von „landstreichenden **Betteljungen**“. Das Lied war also so populär, dass man damit hausieren gehen konnte. „Betteln“ durften auch die Schüler, um ihren Lebensunterhalt aufzubessern; die Grenze zwischen Betteln und dem brauchgebundenen Heischen ist hier fließend. – Erk-Böhme Nr.2034 ist in Westfalen im 19.Jh. aufgezeichnet worden, hat aber ältere Melodiequellen bei Daniel Friderici, *Newe Avisen*, Rostock 1635, und den Textanfang „Im Himmel, im Himmel, ist Freude so viel...“ – Erk-Böhme Nr.2035 ist aus Baden von 1843 bekannt: „Dort oben, dort oben vor der himmlischen Tür...“ – Varianten der Fassung bei Erk-Böhme Nr.2037 wurden aufgezeichnet in Hessen 1843 und 1859 und in Württemberg 1805: „Der Himmel steht offen, weiß Niemand warum?...“ Darin heißt es, dass die Juden „ihren Meister verkaufen“; die arme Seele steht vor der Himmelstür. Dazu gibt es einen Verweis auf eine Melodieangabe von 1793. – Schließlich Erk-Böhme Nr.2038, überliefert in Hessen im 19.Jh.: „Wie fälschlich die Juden, wie boshaft die Welt...“ All diesen Quellen im Einzelnen nachzugehen, hieße hier den Überblick verlieren. Deutlich wird aber, wie bunt zusammengewürfelt (zeitlich, räumlich, inhaltlich) die Volkslied-Überlieferung eines grundsätzlich zusammengehörigen Komplexes sein kann.

Der Erk-Böhme ist keinesfalls derart systematisch aufgebaut, dass man sich vorstellen darf, hinter jeder dieser Lied-Nummern stünde ein eigenständiger Liedtyp, der seinerseits in vielen ähnlichen Varianten überliefert ist. Das schmälert nicht die großartige Leistung von Franz Magnus Böhme, der diese Sammlung aus Ludwig Erks Material zusammengestellt hat und eine Liedtypenspektrum skizziert hat, das in neuerer Zeit (im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i.Br.) als Grundlage einer Archivsystematik nach Liedtypen dienen konnte. Eine differenzierte Systematik können wir erst in der Rückschau auf dieses und vergleichbares Material versuchen. Gemeinsam ist dem Themenkomplex (abgesehen von der erbosten Haltung gegenüber Judas und den Juden, welche auch theologiehistorisch zeittypisch ist), die Vorstellung, als „arme Seele“ unvorbereitet vor der Himmelstür stehen zu müssen und um Einlass zu bitten, vielleicht wegen Übertretung der Zehn Gebote keinen Einlass zu finden und keinen Anteil an der Freude im Himmel

haben zu können. Hier ist der erhobene, moralisierende Zeigefinger der Kirche überdeutlich. Und Maria spielt die von der Theologie dieser Zeit propagierte Rolle als Mittlerin und Fürbitterin.

Dazu kommen zahlreiche Aufzeichnungen in älteren regionalen Standardsammlungen [Nachweise der Kurzangaben bei den *Lieddateien* bzw. in der *Datei* „Einleitung und Bibliographie“]: Hoffmann-Richter, Schlesien 1842; Ditfurth, Franken 1855 („Maria die wollt' wandern...“ / „Im Himmel, im Himmel...“ / „Es war'n einmal drei arme Seel'n...“); Meier, Schwaben 1855 (Gesang der drei Könige); Birlinger, Schwaben 1864; Pailler, Weihnachtslieder 1881/1883; Tobler, Schweiz 1882/1884; Rösch, Sachsen 1887; Frischbier, Ostpreußen 1893; Köhler-Meier, Mosel und Saar 1896, und so weiter.

Aus neuerer Zeit gibt es Belege aus Niedersachsen 1903, wo es ein Umzugslied zu **Ostern** ist (brauchgebundener Umgang, es werden Gaben geheischt, erbettelt), aus der Schweiz 1907, aus Solothurn (Schweiz) 1910 (mit dem Hinweis „vom Großmütterchen noch gesungen“, d.h. in der [irrig] Vorstellung des Sammlers vom damaligen Verschwinden des Volksliedes), aus Schlesien 1911 über „Maria und die arme Seele“ (gesungen um 1840/1850 mit wechselnder, ungleichmäßiger Melodie von Str. zu Str.), aus Baden 1913, von den Wolgadeutschen 1914, von Russlanddeutschen 1923, aus Schwaben 1924, aus Lothringen 1926 („Da unser Herr Jesus am Tischelein saß...“ / „Eine arme Seel wollt wandern gehn...“) und dort auch 1962, aus dem Sudetenland 1943 („Es singen zwei Englein...“, ein brauchgebundenes Lied vom **Todaustragen**), aus dem Elsass 1947 („Es sangen zwei Engel...“ / „Es war einmal eine arme Seele...“), von Russlanddeutschen in Argentinien 1971, von deutschsprachigen Siedlern in Südmähren 1971 („Es gingen einst drei arme Seel'n...“ als taktgebendes **Arbeitslied**), aus Siebenbürgen 1974, und so weiter [die Jahreszahlen sind die Erscheinungsjahre der Sammlungen, die Aufzeichnungen sind in der Regel älter]. Hinter all diesen Angaben stecken jeweils eine oder mehrere Textvarianten, die alle gewisse Gemeinsamkeiten mit unserem GB-Lied zeigen und weitläufige Verwandtschaft dazu belegen.

Ebenso interessant wie die Vielfalt der Texte (und der Melodien) ist, dass das Lied in den unterschiedlichsten **Funktionszusammenhängen** auftaucht (einige wurden bereits oben notiert). So ist es in Niederösterreich als Lied zu Tod und **Begräbnis** belegt (Veröffentlichung von 1981). Im unveröffentlichten Archivmaterial finden wir zudem Hinweise wie den für Schlesien 1848 „aus dem Munde eines **Bettelmädchens**; will es aus dem Schullesebuch gelernt haben“. Es war also eine bettelnde oder Gaben heischende Schülerin. Etwas zeitgleich heißt es aus Thüringen: „Im Meiningschen herrscht der alte Brauch, dass die Kinder des 1.Weihnachtstages die Häuser der Anverwandten und Befreundeten aufsuchen, vor den Türen eins dieser Lieder singen, wofür ihnen Geldgeschenke von 1-6 Kreuzern zu Teil werden“ (vgl. P.Fauser, 2003, Anmerkung zu Nr.70). Weiter heißt es u.a. für Baden 1934 „Großmütterleins Lieblingslied“, „vor etwa 100 Jahren in den **Spinnstuben**“ gesungen (also bei der zumeist winterlichen Gemeinschaftsarbeit). Der Text steht in einem **Soldatenliederbuch** aus Augsburg um 1862, und für Potsdam heißt es 1929: „von armen Kindern zur Weihnacht auf unserm Hausflur gesungen“ (wieder in der Funktion als Bettel- oder Heischelied). Der obige Hinweis aus dem Wunderhorn 1808 auf die Funktion als Bettellied kann demnach durchaus seine Richtigkeit haben.

Wenn man hinter die Kulissen eines Liedes und seiner Überlieferung zu blicken versucht und, wie in diesem Fall, in das weite Feld des Volksliedes gerät, kann man Erstaunliches beobachten. Das lässt einem vielleicht darüber hinwegsehen, dass einem im Kirchenlied von 1975 (*Gotteslob*) so mancher Ausdruck ziemlich „einfach“ vorkommt. Hinter dem Text steckt offenbar eine breit gestreute Lebens- und Glaubenserfahrung, die von vielen Generationen vor uns getragen und an uns weitervermittelt wurde. Man kann auch in der (scheinbaren) Naivität des Textes einen besonderen Reiz sehen. Eine der frühen Sammlungen des Volksliedes stammt von J.M.Anding (1810-1879) in Thüringen. Dort erklang das Lied als Weihnachtslied der Kinder und schließt mit drei Str. in einem angedeuteten Dialog wie folgt (P.Fauser, *Die Volksliedsammlung des Johann Michael Anding aus Hildburghausen*, Weimar 2003, Nr.70):

11. „Bet immer, bet immer, bet alle Zeit,
so wird dir Gott geben die himmlische Freud!“

12. „Die himmlische Freude und die heilige Stadt,
die immer und ewig kein Ende hat?“

13. Der Schlüssel zum Himmel ist hell und rein,
wer nicht darnach trachtet, kommt nicht hinein.

Teil 4: Zum Problem „historischer Wahrheit“ im Lied, S.84 ff.

1. wechselnde Orts- und Personennamen, **Lokalisierung** und Aktualisierung/ 2. die **balladeske** Wahrheit / 3. ideologisch bedingte Textänderungen / 4. aktuelle Geschichte seit etwa 1870, **Tagespolitik**/ 5. **Propaganda** im historisch-politischen Lied, Soldatenlieder, Arbeiterlieder / 6. scherzhafte Lieder und **Parodien**; historische Wahrheit: **Geschichte von unten**; Fälschung / 7. politische **Assoziationen** und Kontext / 8. die Lied-Wahrheit: Offenheit für Assoziationen und Möglichkeit zur **Aktualisierung**

Die **Wahrheit** ist unteilbar. Das mag ein philosophischer oder moralisierender Grundsatz sein. Literaturtheoretisch oder gar folkloristisch [volkskundlich] gesehen stimmt er nicht. Es gibt in der mündlichen Überlieferung unzählige ‚Wahrheiten‘ bzw. viele Aspekte eines als ‚wahr‘ angesehenen Geschehens. Es gibt nicht nur die Geschichte, sondern viele G’schichten. – Zu allen im Folgenden genannten Liedern geben die *Lieddateien* ausführlich Auskunft.

1. Dass die generelle Form **historischer Wahrheit** im Lied eine relativierte Wahrheit der Überlieferung ist, erkennt man an historischen Liedern, die ein bestimmtes Ereignis besingen, etwa eine Schlacht. Falls es ein guter Liedtext ist, kann man fast sicher sein, dass er bei nächster Gelegenheit für eine andere Schlacht wiederverwendet wird. Nicht nur diese Form der Wiederholung, auch die jeweils neue Lokalisierung innerhalb des eigenen Erfahrungs- und Erwartungshorizonts entspricht einem Grundprinzip mündlicher Überlieferung. Ein Lied wie „**Als die Schlacht bei Königgrätz vorüber, sah man des Nachts bei hellem Mondenschein...**“ auf die Schlacht bei Königgrätz 1866, wird ebenso auf eine Schlacht bei Weißenburg im Elsass (gedruckt 1884 und 1940), in den vielfachen Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung ebenso auf Schlachten bei Solferino und Sedan (Aufzeichnungen aus Schlesien), Lüttich (Sachsen-Anhalt), Solferino, Metz und Gitschin (Sachsen), auf Sedan (Bayern) und am Spicherer Berg (Rheinland-Pfalz) und so weiter übertragen. Da es zumeist um ein herausgegriffenes Einzelschicksal geht, ist die historische Zuordnung zweitrangig. Nicht die politische relevante Schlacht wird besungen, sondern das emotional wichtige Einzelschicksal in der (für den Einzelnen bedeutsamen) Schlacht.

Ein prägnantes Beispiel für die wechselnde Lokalisierung, die eine **Aktualisierung** ist, bietet in das Lied „Marschieren wir...“ (die dem historischen Ereignis entsprechende Jahreszahl steht jeweils am Ende des Liedanfangs):

Marschieren wir in Flandrenland, Stadt Lille ist uns wohlbekannt... 1708
Marschieren wir in das türkische Land, Stadt Belgrad ist uns... 1789
Marschieren wir durchs Frankenland, Stadt Mainz ist uns... 1793
Marschieren wir ins Niederland, Mantua ist uns wohlbekannt... 1797
Marschieren wir in das Preußenland, Stadt Glogau ist uns... 1806
Marschieren wir in's Italienland, Fontana ist uns wohlbekannt... 1809
Marschieren wir ins Frankenland, Würzburg ist uns wohlbekannt... 1813
Marschieren wir ins Sachsenland, Leipzig ist uns wohlbekannt... 1813
Marschieren wir ins Sachsenland, Dresden ist uns wohlbekannt... 1813
Marschieren wir ins Frankenland [Frankreich]... Rheinübergang 1814
Marschieren wir ins Franzosenland, Stadt Straßburg... 1814
Marschieren wir ins Franzosenland, Stadt Paris ist uns wohlbekannt... 1814
Marschieren wir ins Franzosenland, Stadt Lyon ist uns... 1814
Marschieren wir ins Frankenland [Frankreich] Belagerung von Weißenburg 1870
Marschieren wir in's Franzosenland, Paris wird uns recht bald bekannt 1870

Wechselnde **Lokalisierung** ist ein Hauptmerkmal der Lied-Wahrheit. „**An der Saale hellem Strande stehen Burgen stolz und kühn...**“ wurde 1826 von Franz Kugler auf die Rudelsburg an der sächsischen Saale gedichtet. Es wird auch auf die fränkische Saale gesungen (dieser Ortswechsel ist naheliegend), aber auch wie folgt: An der Saale kühlem Strande... (Sachsen-Anhalt), An der Saale fernem Strande... (Schlesien), und: An des Rheines grünem/ schönem/ kühlem Strande... (vielfach). – *Ich singe von dem, was ich kenne; was ich nicht kenne, mache ich mir bekannt.*

Ähnlich unsicher bzw. wechselnd [der Sänger ist sich nämlich *sicher*] wie Ortsangaben ist ebenfalls das Verhältnis der mündlichen Überlieferung zu historischen Namen, und zwar nicht nur die bekannter historischer Persönlichkeiten. „**Anke van Tharau öß, de my gefällt, se öß mihn Lewen, mihn Goet on min Gölt...**“ dichtete Simon Dach 1637 (von Johann Gottfried Herder ins Hochdeutsche übertragen: Ännchen von Thaurau ist, die mir gefällt, sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld...; Volkslieder 1778). Die Wissenschaft hat mühevoll die ‚wahre‘ Geschichte herausgefunden: Anna war die Tochter des Pfarrers Andreas Neander in Tharau bei Königsberg in Ostpreußen. Zu ihrer Hochzeit mit dem Pfarrer Portatius dichtete Simon Dach 1637 für den Freund aus Studienzeiten dieses Lied. Ännchen ist 1689 gestorben und

in Insterburg begraben worden. Von einer Liebe Simon Dachs zu dem Mädchen, das sprichwörtlich schön war („So schöne wie Anke von Tharau“), ist historisch nichts bekannt, aber spätere Bearbeiter der Romanze haben es so gewollt und entsprechend gedichtet (z.B. in einer Opernbearbeitung). Zu der Lied-Geschichte wird eine passende Autoren-Geschichte erfunden. In einer Orgeltabulatur von 1583 steht der Anfang eines Liedes als „Ännelein von Torgau...“, so dass es möglicherweise sogar eine (bisher unbekannt) Vorgeschichte zu Simon Dachs Dichtung gibt.

Die Veränderlichkeit von **Namen** schließt beide Möglichkeiten der bewussten Verballhornung einerseits („**Jetzt kann ich sorglos leben und stets in Freiheit schweben...**“ mit dem „Wifflampröhr“ für „Vive l'Empereur“; dort auch Verweis auf „Kuntersack“ für den „Conte de Saxe“) wie auch der Umdeutung nach Vergessen bzw. nach Missverstehen mit ein (vgl. zu „Jetzt kann ich sorglos leben...“ mit dem Verweis auf „Dürwa“, „Dunwald“, „Dyrova“ und „Dirowall“ für französisch „Deroi“). Weitere markante Beispiele dazu stehen bei „**Jetzt kommt die längst gewünschte Stunde...**“ mit den Ersatzwörtern für „Beresina“ (Russlandfeldzug Napoleons 1812) in der breiten Auswahl zwischen etwa „Erazin“, „Berasin“, „Berozien“, „Perysie“, „bei den Parisern“ [!], bis „Leipzig“ „...bei Leipzig und Waterloo“, „Belgrad“ und „Bellgrott auf der Brücke...“ und schließlich „bei Radolfzell auf der Brück...“ - Entsprechend breit ist die Lokalisierung auch bei Liedereignissen der jüngsten Vergangenheit, und diese Beispiele zeigen, wie *kurz* das **Liedgedächtnis** im Grunde ist. Auf solche ‚Fakten‘ kommt es offenbar im Lied nicht an, und der Sänger übernimmt und tradiert anscheinend problemlos bei einem Lied wie „**Liebe Leute, höret die Geschichte, die vor kurzem ist geschehn...**“ zu Robert Blums Tod 1848 Ortsangaben wie „Brandenburger Tor“ (*Berlin*; so verbreitet), „Brückenburger Tor“ und „Frankfurter Tor“ für die „Brigittenau“ in *Wien*.

Orts- und **Personennamen** (und entsprechend daraus abgeleitet die Möglichkeit, ein Geschehen historisch einordnen zu können) sind in der mündlichen Überlieferung keine festen Größen, sondern unterliegen starker Variabilität. Nicht zu verwechseln ist damit die daraus resultierende, wechselnde Lokalisierung mit der Festlegung, mit der innerhalb eines Liedtyps durch eine nachträgliche, genaue Ortsangabe ein quasi neues Lied entsteht. So beruht das „**Bei Leuna sind viele gefallen, ja bei Leuna floss Arbeiterblut...**“ textlich auf einem bekannten Soldatenlied „In Frankreich sind viele gefallen...“ Aus dem allgemein erzählenden Lied ist ein politisches Agitationslied der kommunistischen Arbeiterbewegung in der Weimarer Zeit (Erstdruck 1924) geworden, und ein spezifischer Ortsname wird gefunden. Verherrlicht werden jedoch auch andere Aufstandsbewegungen, und die wechselnde Lokalisierung in mündlicher Überlieferung greift damit wieder. Der Text wird entsprechend umgesungen auf andere Orte, u.a. Wesel/Niederrhein, Remscheid/Ruhrgebiet und Eisleben.

Es ist demnach völlig müßig, herausfinden zu wollen, wo und wie die ‚große Schlacht‘ war, von der immer wieder gesungen wird: „**Bei Metz wohl auf der Höhe im stillen Mondenschein...**“ (Hartmann Nr.298), bezogen auf Metz 1870, aber bei Hartmann auch Hinweise auf andere Lokalisierungen (z.B. Sarajewo 1878). Anderluh (Kärnten) nennt „*Bei Sarajewo...*“; zumeist aber ist es „**Bei Sedan auf den Höhen da stand nach blut'ger Schlacht...**“ (Verfasser Kurt Moser, 1870). Gerade der deutsch-französische Krieg 1870/71 wird Anlass für eine ganze Reihe deutscher Soldatenlieder, die von wechselnden Schlachten sprechen. „*Bei Sedan auf den Höhen...*“ wird u.a. zu: „Bei Grodek auf den Höhen...“ (Anderluh; bei Grodek in Galizien kämpften 1914/15 Regimenter aus Kärnten) und: „Bei Italien auf den Höhen...“ (Brandsch, Siebenbürgen; 1939).

Ein anderes wichtiges Lied von der ‚großen Schlacht‘ beginnt mit „**Die Sonne sank im Westen, mit ihr die heiße Schlacht...**“. Die wechselnden Lokalisierungen betreffen zumeist „Königgrätz“ (1866) oder „Sedan“ (1870), sozusagen rückwirkend wird aber auch „Leipzig“ (1813) gesungen [so alt ist das Lied jedoch sicherlich nicht]. John Meier datiert das Lied auf 1866, 1870 wird es auf Gravelotte übertragen. In Schleswig-Holstein wird 1941 auch „Waterloo“ (1815) genannt. Daneben stehen in bunter Folge: Trautenau, Belgrad, Bosnien, Weißenburg, Belfort, Wörth, Metz, „bei Frankreich“, Sempach, „in einer heißen Schlacht“, Verdun, Lemberg usw. Mit der jeweils neuen Lokalisierung wird ein solches Lied nicht nur aktualisiert, sondern man eignet es sich für den wechselnden Bezug jeweils neu an. Lebendige Überlieferung ist eine Verkettung von solchen Aktualisierungen. Aus dem zeitlosen oder für den Sänger/ die Sängerin in ‚fremder Zeit‘ angesiedelten Text wird eigene, selbst erfahrene bzw. erfahrbare Geschichte.

Ein Nebenaspekt der wechselnden Ortsnamen ist es, dass entsprechend in Regionalhymnen zwar gerätselt werden kann, wo ein Text seinen Anfang nahm, aber man muss anerkennen, dass grundsätzlich alle regionalen Zuordnungen gleichberechtigt sind, wenn es etwa darum geht, wo ‚Deutschland am schönsten ist‘. „**Das schönste Land auf Deutschlands Auen ist wohl mein Sachsenland...**“ kennen wir aus mündlicher Überlieferung seit 1857. s ist umgesungen u.a. als Soldatenlied um 1900 „...bist du, mein Pfälzerland“; „...bist du, mein Bayernland“ in Franken seit 1880; auf Schwaben „...ist mein Heimatland“ 1917; „...mein Schlesierland“ um 1925; Hessen 1943; Elsass 1920. Oder allgemein: „...ist das goldne Land am

Rhein“ (1916). Bekannt ist es allerdings jetzt vorwiegend als „**Das schönste Land in Deutschlands Gauen, das ist mein Badner Land...**“ als Badische Regional-Hymne, um 1990 bis heute z.B. bei Fußballspielen häufig gesungen. Abdrucke und Aufzeichnungen dokumentierten diese Fassung seit 1906. Es ist ein Propagandatext zur Stärkung von künstlich erzeugtem Regionalismus (als einer Spielart des nationalen Patriotismus). Entsprechend ist die Frage nach „Echtheit“ und „Ursprung“ hier nicht relevant.

„**Die Reise nach Jütland, die fällt mir so schwer...**“ kennen wir in Abdrucken seit 1913. Die 'Reise' ist der Aufbruch der Soldaten, und vom Mädchen heißt es Abschied nehmen. Gerade sonntags muss der Hauptmann aufbrechen; am Strand/ am Rhein nimmt man Abschied. Das Lied schildert in individualisierender Form das Schicksal der 1848/49 nach Schleswig-Holstein aufbrechenden Soldaten aus Hessen bzw. 1870 nach Frankreich, aus dem Elsass um 1880 nach „Südland“ usw. Das ungewisse Schicksal der Soldaten im Krieg wird in verharmlosenden Bildern (Sonntag, das Schwenken des Hutes tut 'weh') bearbeitet. Das ist sozusagen die schwerwiegendere ‚historische Verfälschung‘, gegenüber der die wechselnden Lokalisierungen einen anderen Stellenwert haben: „Die Reise von Bayern, die fällt mir so schwer...“ (Ankenbrand, Franken 1915), „Die Abreis von Riga...“ (Habenicht, Kopp 1993).

Ähnlich kommentiert Joseph Lefftz in Kassel-Lefftz (Elsaß 1939) zur Nr.272: Bei diesem bekannten und weitverbreiteten Lied zeigen bereits die Varianten der Anfangszeile mit z.B. „Wir reisen nach Jüdland...“, „Jetzt reis' ich nach Südland...“, „Und die Reise nach Irland...“, „Jetzt reisen wir nach Frankreich...“ und „Wir reisen nach Deutschland...“ und ähnlich, dass der Text „im Elsaß ohne Verständnis für die näheren Umstände [Konflikt um Schleswig-Holstein 1844] als einfaches Kriegs- oder auch Soldatenabschiedslied galt“. Soldatendienst und Krieg waren immer und zu allen Zeiten für die Betroffenen durchaus kein Vergnügen; das zwischen den Machtblöcken liegende Elsass hat dieses im Lauf der wechselhaften Geschichte im besonderen Ausmaß zu spüren bekommen. Aber es ist eine Seite, den Soldatendienst erleiden zu müssen; es ist eine völlig andere Seite, über das Militär einen Liedtext zu lernen und zu singen. Wie weit die Identifikation mit dem verordneten Text dann geht, ist eine offene Frage (hier können widersprüchliche Assoziationen eine Rolle spielen).

Es ist ein Thema für die Heimatforscher, aber den Folkloristen wundert es nicht, dass „Der Jäger aus Kurpfalz“ (**Ein Jäger aus Kurpfalz, der reitet durch den grünen Wald...**), keiner bestimmten, historischen Person zugeordnet werden kann. Carl von Klinkowstroem (1914) spricht sich für Utsch als Vorbild des „Jägers“ aus. Valentin Palm (1957) referiert verschiedene Hypothesen von Wodan und Jägermeister von Hacke, Fürst Johann Casimir, Förster Fr.W.Utsch bis zum Förster Adam Melsheimer, 1683-1757, mit Argumenten für den letzteren. Zu diesem Problem gibt es eine große Zahl populärwissenschaftlicher Veröffentlichungen und Zeitungsartikel. Die Volksüberlieferung hat jedoch ein anderes Verständnis von Geschichte.

Typisch wechselnde Lokalisierungen liefert ein Lied wie „**Die Franzosen brechen ein bei Mannheim übern Rhein...**“, zuerst bezogen auf die Belagerung von Philippsburg, 1799; umgedichtet und neuen Ereignissen angepasst u.a. für den Krieg in Schleswig-Holstein 1849 („Die Dänen rücken ein in Schleswig-Holstein...“) oder „Die Sachsen brachen ein bei Frankfurt übern Rhein [!]...“ (ohne Jahr) oder „Zu Straßburg an dem Rhein...“, „Bei Kehlheim [!] an dem Rhein...“ usw.

2. Angesichts der Volksballaden-Überlieferung kann man von einer **balladesken Wahrheit** sprechen. Liedanfänge wie „Es waren zwei Königskinder...“ [nicht: Wir erzählen euch von...] mit der Vorlage des Liedgeschehens in der griechischen Antike, „Es liegt ein Schloss in Österreich...“ [nicht: Graf N.N. von Rosenberg...] mit der Überlieferung seit den Spätmittelalter, die erst nachträglich mit der Rosenberg in Niederösterreich verbunden wurde, und „**Ich stand auf hohem Berge...**“ mit der Ballade „Graf und Nonne“ vom Standesunterschied im 18.Jahrhundert zeigen alle formelhafte Wendungen, die indirekt der Wahrheitsbeteuerung dienen. Aber es ist eine Wahrheit, die nicht auf historische Fakten von Ort, Personen und Geschehen gründet, z.B. absolut nicht etwa von einem irgendwo lokalisierbaren Kloster, wo eine Novizin den Grafen N.N. ermordet [so in vielen Fassungen dieser Volksballade]. Sondern es ist die Bekräftigung eines allgemein gültigen, zeitlosen Geschehens, das jene getroffen hat, von denen der Sänger/ die Sängerin nicht einmal den Namen weiß. Es könnte auch mich jederzeit so treffen, ja ich bin selbst im Rahmen dieser Wahrheit in die Geschichte eingebunden, die mich trifft und mich betroffen macht. Dafür brauche ich keine Ortsnamen (die Lokalisierung wechselt) und keine Personen-Namen. Die Anonymisierung ist ein Teil der Familiarisierung in der Überlieferung; ‚Vater‘, ‚Mutter‘ und ‚die Herren‘ sind zeitlos gültige, handelnde Personen.

Zur balladesken Wahrheit gehört, wenn –was eher selten vorkommt– ein bestehender Balladentext in den eigenen Erlebnishorizont hineingedichtet wird. Plötzlich bekommen die Personen nähere

Charakteristika: das Mädchen ist 18 Jahre alt. Ja der Schreiber fügt zu der Str.4 einen Namen ein, „Agathe Thum Gastwirtstochterlein“, ein Name, der ihm wohl viel bedeutet, und er bezieht das traurige Geschehen unmittelbar auf sich. Für ihn hat die Liedsituation offenbar aktualisierbaren Gegenwartswert in einer Angebetenen, die ihn (vielleicht) abweist. Aus der zeitlos ‚wahren‘ Balladenhandlung wird ein akut und persönlich nachfühlbares Geschehen. Der Text fährt wie üblich fort und schließt mit dem Tod des Ritters, dem das Herz zerspringt. So wurde um 1909 in Oberbayern gesungen:

1. Ein Ritter ritt spazieren
Spazieren in den Wald
Da begehnet ihm ein Mädchen juha
ein Mädchen wohl 18 Jahr wars alt.
2. Ach Mädchen lieb[s]tes Mädchen
denn Raten geb ich dir [den Rat, den...]
laß du deine Arbeit fahren juha
fahren, und geh mit mir zum Bier.
3. Warum denn graht zum Biere
u. nicht zum kühlen Wein
das Bier daß mach die Liebe juha
die Liebe weil du mein Schatz solst sein.
4. Ich weiß von keiner Liebe
weiß auch von keinem Mann
ins Kloster will ich gehen juha gehen
will werden eine Nonn.

[darunter steht:] *Agathe Thum Gastwirtstochterlein*

5. Ins Kloster wilst dus treten
wilst werden eine Nonn
so kann ich nicht mehr ruhe juhe
ruhen, bis das ich zu dir komm.
6. Der Ritter zu dem Reitgnecht sprach
Sattel mir u. dir ein Pferd
wir wollen die Straß bereiten juha
bereiten sie ist das reitens wehrt.
7. Und als die Straß beritten war
kamen sie vors Klosters Thor
Herzliebste bist dus trienen [drinnen] juha
trinen, so tritt einmal hervor.
8. Hervor war sie getreten
in einen Schnee weißen Kleid
Ihre Haar wahren ihr beschnitten juha
beschnitten, zur Nonn wahr so geweiht.
9. Der Ritter wand sich um und um
kein einzig Wort mehr sprach
Sein Herz möcht ihm zerspringen juha
zerspringen, in Tausend Stücke dar.

Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl, Liederhandschrift LH 0186, Georg Offinger, um 1909, Nr.51.

Zur balladesken Wahrheit gehört auch die Lokalisierung der Tannhauser-Ballade an vielen verschiedenen Orten, an denen man etwa einen „Venusberg“ benannte, und zwar ganz in dem Sinne, dass hier ein symbolisches Geschehen berichtet wird, welches auch „mich hier“ und mich „jetzt“ betreffen könnte. **„Aber so will ich heben an, von dem Dannhäuser zu singen...“**; vgl. Jörg Dürnhofers Liederbuch (um 1515) Nr.24 = ältester Druck des Liedes als Liedflugschrift Nürnberg: Gutknecht, 1515. - Als „Venusberg“ bekannt ist u.a. der Hörselberg in Thüringen (Büsching 1812, Vulpius, Grimm, Bechstein u.a.); vgl. Heinrich Weigel, Der Sagenkreis der Hörselberge, Bucha/Jena 2001, S.87,117,139,162 u.ö. Dass ein kleiner Ort in Oberbayern damit Fremdenverkehrswerbung betreibt und den Minnesänger und den Tannhauser als eine identische Figur sieht (siehe unten), hat für die Liedüberlieferung keinen Quellenwert. – Die gelegentliche Bezeichnung „Waldhauser“ mag aus „Tannhauser“ abgeleitet worden sein bzw. auch einen Eremiten „im Wald“

assoziiieren und muss nichts mit dem um 1162 gegründeten Stift Waldhausen im oberösterreichischen Mühlviertel zu tun haben (ein Konrad von Waldhausen lebte dort im 14. Jh. als beachteter Prediger). – Der **Venusberg** steht auch in anderen Liedern für „Liebe“ allgemein: „*Ach banden hart, da ich nun ward in Venusberg beschlossen...*“ (handschriftlich Nürnberg 1592; Frankfurter Groß Liederbuch (1599); Liedflugschrift Magdeburg um 1600; Paul von der Aelst, Blumm vnd Außbund, Deventer 1602; Fabricius Lautenbuch (1603/08); dänische Handschrift Anna Urup um 1610; Tonangaben 1613, 1614).

3. Die **ideologisch bearbeitete ‚Wahrheit‘** ist eher das Gegenteil, nämlich bewusste Verfälschung einer Vorlage, um ihr einen anderen Sinn zu geben. „**Mariechen saß am Rocken...**“ ist dafür ein Beispiel. Der Text hat mehrere Strophen, in denen Mariechen, über die bereits der Geier seine Kreise zieht und die sich mit ihrem Kind in den Selbstmord stürzen will, Gewissensbisse bekommt. Nicht nur vergibt sie dem Vater, der sie mit einem Kind sitzen ließ, sondern die Überlieferung konstruiert moralisierend eine weitere Strophe hinein, in der der Vater zum Helden gemacht wird.

So saß Mariechen am Strande
manch dunkle lange Nacht,
bis ihr aus fernem Lande
ein Schiffer die Botschaft bracht:
Das Kind in deinen Armen
hat keinen Vater mehr.
Er starb als braver Schiffer (Matrose/ Seemann)
im weiten breiten Meer.

DVA= A 201 987, aus einem handschriftlichen Liederbuch im Allgäu, 1917.

4. Der deutsch-französische Krieg 1870/71 und zum Teil bereits vorher der deutsch-dänische Krieg 1864 mit ihren aktuellen Zeitungsberichten bewirkten (oder formten mit) einen radikalen Wechsel im Geschichtsverständnis der breiten Bevölkerung. Jetzt war es nicht mehr die ‚spannende Geschichte‘, die reizte und die man, moralische Qualität vorausgesetzt, für ‚wahr‘ hielt, sondern die Reporter lieferten **tagespolitische Tatsachen** von der Front, die dann auch kaum mehr literarisch überformt wurden. Man dichtete nicht mehr, man ‚recherchierte‘ [bis heute]. „**Ein Mädchen jung von 18 Jahren verführt von eines Jünglings Hand...**“ legt sich vor den Zug von Hamburg, deren Lokomotive ihr Geliebter fährt. Das ist eines der letzten Ereignisse, auf die neu eine Moritatz gedichtet wird, welche der ernsthaften Nachrichtenübermittlung dient. Verfasserin ist Frau Schlegel, um 1870, eine Bäuerin aus Auerstedt bei Naumburg an der Saale. Das Lied wird populär und taucht in vielen volkskundlichen Sammlungen und in zahlreichen Aufzeichnungen bis um 1970 auf. – Wie beim obigen „Mariechen“ ist die Grenze zum Kitsch unserem heutigen Empfinden nach fließend. Auch die Moritatz vom Mädchen auf den Schienen können wir heute kaum mehr ohne Schmunzeln singen. Für Frau Schlegel war es um 1870 wohl noch durchaus eine ernste, tragische Geschichte, die eben ein anderes historisches Verständnis spiegelt.

Die **Titanic**, die als unsinkbar galt, ging 1912 nach der Kollision mit einem Eisberg unter und riss über 1.500 Menschen mit in den Tod. Das Drama der Titanic ist ein Beispiel für die unterschiedliche Verwendung in den Medien: In Deutschland beherrschten bereits Tageszeitungen die Öffentlichkeit. Einer der letzten Verlage, der mit Liedflugschriften als Neuigkeitenorgan verdiente, war die Firma Kahlbrock in Hamburg (vor allem 1864). Noch um 1850 erschienen in Deutschland vielfach Katastrophenlieder über untergegangene Auswanderschiffe. Liedflugschriften zur Titanic gab es jedoch nicht mehr. Was natürlich nicht ausschließt, dass aus einer historischen Begebenheit nachträglich auch eine rührselige Geschichte etwa als Film gemacht wird. „Titanic“ ist ein gutes Beispiel dafür. Aber hier wird die ‚historische Wahrheit‘ bewusst poetisch überformt. – Mit einer gewissen Verzögerung kultureller Phänomene wurde zur Titanic in Dänemark noch der Text für eine Liedflugschrift gedichtet, vielleicht aber nicht mehr gedruckt. In Finnland wird dagegen ein Lied von der Titanic sogar noch zu den traditionellen erzählenden Liedern gerechnet (Asplund 1994).

Ausfluss der **Tagespolitik** in neuerer Zeit sind sämtliche „Lagerlieder“, die nach 1945 gedichtet bzw. nach gängigen Modellen parodiert [d.h. umgedichtet, ohne humoristische Funktion] worden sind und das Schicksal der Vertriebenen aus den deutschsprachigen Siedlungsgebieten in Ost- und Südosteuropa beschreiben: „**An der Theis...**“, „**Fern der Heimat...**“, „**Mitrowitz, du schönes Städtchen...**“ und öfter. Vgl. ähnlich über die Flüchtlinge: „**Aus Wolhynien sind gezogen...**“ (1945).

5. Die tagespolitische Wahrheit ist in der Regel eine **propagandistische Wahrheit** im **historisch-politischen Lied**. Das ist auch der Bereich, den wir an sich zuerst befragen würden, wenn wir von dem Problem ‚historischer Wahrheit‘ reden wollen. Nun ist das historisch-politische Lied nicht so ganz leicht abzugrenzen, denn die mündliche Überlieferung mit ihrer Tendenz zur Anonymisierung neigt auch hier dazu, aus einem geschichtlichen Ereignis ein allgemeingültiges zu machen. Das Lied **„Ein preußischer Husar fiel in Franzosen Hände...“** ist von Ludwig Erk (1851) und von F.W.von Ditfurth (1871) als ‚historisch‘ bezeichnet worden, wurde von der Literaturwissenschaft dem Biedermeier und einem ‚unbekannten Dichter‘ zugeordnet. Wir kennen es nach Liedflugschriften seit etwa 1806; dort heißt es z.B.: „Ein englischer Husar...“ Auf einer Wiener Liedflugschrift von 1829 steht „Von Wurmser ein Husar fiel in...“, und so kennen wir ebenfalls handschriftliche Belege aus der Zeit kurz nach 1800 (im Stubenberger Gesängerbuch fehlt der Anfang des Liedes): „Von Wurms war ein Husar, der fiel in Preußen Hände...“ Das bezieht sich auf den Feldherrn von Wurmser, 1792/93, in der Auseinandersetzung mit den Franzosen. Aber die mündliche Überlieferung macht z.B. daraus: „In Worms war ein Husar, der fiel in Napoleons Hände...“

„Einstmals saß ich vor meiner Hütte an einem schönen Sommertag...“ wurde in Erinnerung an die Schlacht bei Leipzig 1813 gedichtet. Für Hildebrand und Soltau (1856), Erk und Böhme (1893) und für Leopold Schmidt (1971; dort umgedichtet auf die Schlacht bei Aspern 1809 „Ich saß oft bey meiner Hütte, bey dem goldnen Sonnenstrahl...“) ist es ein historisches Lied. Andere Sammlungen stufen es als gängiges Volkslied ein, und zahlreiche Aufzeichnungen bestätigen die Beliebtheit. Sieht man sich den Text an (Erk-Böhme), so stellt man fest, dass von dem ‚schönen Sommertag‘ und der Hütte irgendwo die Rede ist. Nachts bei Mondenschein singt die Nachtigall. Die Schlacht wird dann als persönliches Elend erlebt (die Hütte ist abgebrannt, Trompeten und Trommeln tönen laut, dicker Nebel [Pulverdampf] herrscht, Kanonen blitzen, Tausende schwimmen im Blut). Wer gegen wen kämpft und wer schließlich gewonnen hat, wird mit keinem Wort erwähnt. Nur der Frieden wird herbeigesehnt. Es kann jede Schlacht gewesen sein; keine Einzelheit im Text legt eine nähere Identifizierung nahe. Wichtiger für den Informanten als die konkrete historische Anbindung ist die allgemeingültige Wahrheit eines solchen Elends, das nur noch persönliche, keinerlei politische Dimensionen hat.

Ein ähnliches Beispiel bietet das häufig überlieferte Lied, welches ebenfalls die Napoleonischen Kriege reflektiert, **„Helft, Leutchen, mir vom Wagen doch, seht her, mein Arm ist schwach...“** Verfasser der Vorlage ist Joh. Emanuel Veith, 1813; seit 1818 steht das Lied häufig in Gebrauchsliederbüchern und auf Liedflugschriften bis um 1850. Einem Kriegsinvaliden soll man vom Wagen helfen. Dabei ist es ihm wichtig, dass die Flasche keinen Schaden nimmt, die er in der Schlacht bei Leipzig vom „König“ erhalten hat. 1813 kämpfte er also gegen Napoleon und wurde wohl dabei auch verwundet. Mitten in der Schlacht reichte er dem preußischen König seine Flasche zur Stärkung, und „er, er trank daraus“. Nun wird die Flasche wie eine Reliquie verehrt. Dass man sich über die politische Zuordnung nicht immer klar war, wird dadurch deutlich, dass vielfach „der Kaiser“ aus der Flasche trank, also Napoleon, der auch nach 1813/15 nicht aus dem Licht verklärter Verherrlichung verschwindet. In der mündlichen Überlieferung steht gleichmäßig verteilt „König“ und „Kaiser“. Man nimmt keine Rücksicht darauf, dass der Erzähler damit die Front wechseln muss. Darauf kommt es aus dieser Sicht der Geschichte nicht an.

Angesichts eines solchen Umgangs mit historischen Daten erscheint es auch berechtigt, folgendes Lied zu den Balladen zu rechnen und ein vielleicht dahinter liegendes, tatsächliches Ereignis zu diskutieren, aber nicht als Teil der gattungsbestimmenden Liedentwicklung zu betrachten. **„Es ist nit lang, dass es geschah, dass man den Lindenschmidt reiten sah...“** beginnt die Volksballade vom „Lindenschmidt“. Bei Erk-Böhme ist es ein historisch-politisches Lied: Ein Raubritter wird von Kriegsknechten des Markgrafen von Baden gefangen. Auch sein Sohn und sein Reiterbube werden nicht verschont und (aus im Lied nicht näher genannten Gründen) hingerichtet [vgl. ein historisches Ereignis in der Pfalz, 1490]. Die Überlieferung kennen wir auf Liedflugschriften seit 1610; mehrfach ist sie belegt als Tonangabe seit 1457 (!) und als Textmodell für andere historische Lieder: „Es ist nicht lange, das das geschah, dass man den Bischoff ausm Elsass sach...“ (Liedflugschrift 1610); „...dass man das Reich ausziehen sach...“ (Krieg gegen die Türken); „...das man Leopoldum reysen sah...“ (Neue Zeitung: Leopold aus Elsass im Göllicher [Jülicher] Land, 1610). Das Lied wurde notiert von Goethe im Elsass 1771; näher untersucht hat es B.M.Buchmann (1995) als Quelle zur Mentalitätsgeschichte des Mittelalters.

Angesichts der völlig unkalkulierbaren Veränderungen, die mündliche Überlieferung bedingen, verwundert es auf der anderen Seite, wenn in einem Lied über Jahrhunderte hinweg offenbar ein winziges Detail korrekt überliefert wird. Da heißt es in der Ballade von der „Bernauerin“, **„Es reiten drei Herren zum Tore hinaus...“**, dass sie ertränkt wird und:

Sobald sie auf das Land nauskam,
der leidige Henker stand schon wieder da,

stoßt sie hinab ins Wasser.

Es ist naheliegend, hierin einen juristischen Aspekt zu sehen, der seit dem Ereignis 1435 korrekt überliefert wird bzw. richtiger aus der Zeit, in der solche juristische Praxis gängig war. Denn wir kennen den Balladentext erst seit dem 18. Jh., aber die Form der Todesstrafe an die Bernauerin entspricht der Vorstellung des Mittelalters von Strafritualen und der tatsächlichen Gerichtspraxis. Hinrichtungen wurden „quasi als Reinigungsrituale der Gesellschaft“ angesehen. „Die Tötung wurde nicht durch Henkershand vollstreckt, sondern durch die Naturgewalt... Ertränkt [als Strafe für Frauen] wurden vor allem Personen, die gegen sittliche Normen oder gegen die kirchliche Ordnung verstoßen hatten... Bevorzugt wurde fließendes Wasser... [mit einer schuldabspülenden Symbolik und mit Elementen des] Gottesurteils... Die Gefesselte wurde ins Wasser gestürzt, wobei ein Henkersknecht sie noch mit langen Stangen unter die Wasseroberfläche drückte“ (R. van Dülmen, Theater des Schreckens, München o.J.). Der Text muss sich also nicht auf die Bernauerin allein beziehen, aber schon die Parallele und die Tatsachen-Überlieferung sind bemerkenswert.

Als einen Aspekt der Wahrheit könnte man die **Volksmeinung** bezeichnen, die ein Liedgeschehen in der Überlieferung prägt. Wir denken dabei an Liedtexte, die durchaus bewusst auf historische Fakten beruhen wollen, das Geschehen aber anders wiedergeben, als aus den Akten erkennbar ist. Einen derartigen Fall haben wir mit dem Lied vom „Wirtssepperl in Garching“. „**Jetzt wern ma oans singa, a Liadl, a neuchs, zweng an Wirtssepperl z'Garching...**“ Von dem Wirt Joseph Wasserburger (1788-1857) in Garching an der Alz wird u.a. berichtet, das er dreimal desertiert sei. In Wirklichkeit ist mit einer Urkunde von 1813 sein normaler Abschied vom Militärdienst nachweisbar. Im Lied erkennbar sind Texteinflüsse von ähnlichen Deserteur-Liedern, die das Modell für die Übernahme bieten. Sozusagen zu einem ‚Heldenleben‘ gehört die Aufmüpfigkeit gegenüber der Obrigkeit (z.B. als Wilderer gegenüber den Jägern). Hier wird als Teil der Helden-Vita verstanden, dass der Wirtssepperl dem König „adé“ sagt, wenn sein Liebchen ihn zu Hause braucht. Das ist Volkes Meinung, aber nicht aktenkundige Geschichte.

Das Lied „**Im Garten zu Schönbrunnen, da liegt der König von Rom...**“, die literarische Vorlage verfasst von Moritz Gottlieb Saphir, 1832, im Jahre des Todes von Napoleons Sohn, greift ein tagespolitisch-historisches Ereignis auf, schmückt es aber phantasievoll aus. Der tote Napoleon will nach Wien zu seinem verstorbenen Sohn. Gemäß dem Ritual in der Kapuzinergruft der Habsburger klopft er dreimal an, und nach zweimaliger Nennung der Herrscher-Titel, schließlich beim dritten Mal nur des Namens und als „Sünder“ wird er eingelassen. Damit korrespondiert im Liedtext die dreimalige Nennung in den Str. 10 bis 12: toter Held/ Gast; großer Kaiser/ Bote; Vater/ Kind. Der Text übermittelt ein historisches Detail (auch wenn wir es als solches erst interpretieren müssen), auf das wir ohne das Lied wohl nicht aufmerksam wären. Allerdings können wir uns auf den mündlich überlieferten Text nicht als Vermittler solcher Details verlassen. In einer anderen Aufzeichnung mag es auch nur einmaliges oder etwa siebenmaliges Klopfen sein. Die ‚Unzuverlässigkeit‘ mündlicher Überlieferung wird deutlich, wenn wir einen Liedanfang wie „**Im Ural, da bin ich geboren, bin eines Kosaken Sohn...**“ mit einer Aufzeichnung von Mosel und Saar 1896 vergleichen, wo es heißt: „**Im Urwald, da bin ich geboren, bin eines Kosaken Sohn...**“

Die prominente Epoche für politisch motivierte Lied-Propaganda ist die Zeit der Reformation. Ein prägnantes Beispiel wird unter „**Ach Gott, mich tut verlangen**, nach dem, der jetzt gefangen...“ behandelt (vgl. auch „**Ach du armer Judas...**“). Dort sind auch weitere Lieder aus der Zeit des **Schmalkaldischen Krieges** (1546-1547) notiert, die im Zentrum der methodisch wichtigen Arbeit von Günter Kieslich, Das „Historische Volkslied“ als publizistische Erscheinung, Münster i.W. 1958, stehen. Damit begründet der Autor skizzenhaft einen Bereich „gereimte Liedpublizistik“ [als Ersatz für den schwammigen Begriff „historisches Lied“] und belegt ihn mit vielerlei Quellen (Umdichtungen von Gebeten, Spottverse, religiöse Nachdichtungen, personenbezogene Publizistik, Nachrichten, Rechtfertigungstexte u.ä.). Die Mitte des 16. Jh. ist ein Höhepunkt politischer Liedpublizistik. Gleiches gilt für den Beginn des Dreißigjährigen Krieges, der mit Propagandaliedern über den „Winterkönig“ (1619/1620) markiert wird („**Ach Gott vom Himmel**, sieh darein...“).

Für Ulrich von Hutten wird zur moralischen Unterstützung ein Propagandalied „**Aus edler Hut...**“ (1521) gedichtet; die Popularität können wir allerdings nicht nachweisen. Im Elsass und in Lothringen und in angrenzenden Liedlandschaften sang man 1814 ein **Propagandalied** zu Gunsten von Napoleon, „**Ach was hab ich Gram und Sorgen...**“ Als zeitgenössische Propaganda zur Stärkung des Patriotismus kann auch ein Lied wie A.L.Follens „**An der Katzbach...**“ (ed. 1818) auf Blüchers Sieg über die Franzosen 1813 gelten. – Ältere **Soldatenlieder**, soweit sie nicht [in seltenen Fällen] anti-militärisch sind (Soldatenklagen), können generell als Propagandalieder bezeichnet werden; u.a.: „**Auf Ansbachdragoner...**“ (1745). – Als Soldatenlieder fungieren viele Propagandalieder aus der Zeit des Nationalsozialismus, u.a.: „**Bei dumpfen Trommelwirbel...**“ [Aus ganz bestimmten Gründen, die hoffentlich naheliegend sind, lege ich hier keinen

Wert darauf, nationalsozialistische Lieder ausführlich zu dokumentieren. Die angebliche ‚Vollständigkeit‘ wissenschaftlicher Arbeit darf nicht derart missverständlich sein, dass dadurch der Neonazi-Propaganda Vorschub geleistet werden könnte.]

Als Gattung ähnlich zu beurteilen sind die **Arbeiterlieder** aus kommunistischer Tradition, wie u.a.: „**Bei Leuna sind viele Gefallen...**“, „**Bei Wesel sind viele gefallen...**“, wobei es hier auffällig ist, dass nicht nur die Lokalisierungen schnell wechseln, die Lieder also tagespolitisch jeweils neu aktualisiert werden, sondern auch, dass sie in Umdichtungen überraschend leicht die Fronten wechseln können. So tauchen kommunistische Lieder, zurechtgedichtet, als Nazi-Lieder auf und umgekehrt. Reinhard Dithmars Anthologie (Arbeiterlieder 1844 bis 1945, Neuwied 1993) belegt, wie auch die Melodien von Arbeiterliedern wechselseitig in verschiedenen politischen Lagern (linke Arbeiterbewegung *und* Nazis) wiederverwendet wurden.

6. Ein scherzhaftes Lied wie „Ich bin der Doktor Eisenbart, kurier die Leut nach meiner Art...“ wird auch durch die historisierende Ich-Form nicht zu einer geschichtlichen Quelle, zumal der Abstand von der historischen Person des Johannes Andreas Eisenbarth (1663-1727) bis zu den Liedbelegen (angeblich vor 1745, aber erst nach 1800 tatsächlich belegt) eine Lücke lässt. Historisch war Eisenbarth ein erfolgreicher Arzt mit dem zeitentsprechenden Wissen und Können, trat aber offenbar als marktschreierischer Quacksalber auf. Dafür ist das Lied eine indirekte Quelle. – Zum politischen Lied wird das Textmuster, wenn es parodierend auf Napoleon übertragen wird: „Ich bin der Schlächter Bonapart und schlacht das Vieh nach meiner Art...“ - Das Problem wird an einem parallelen Fall offenkundig: „**Ich bin der wohlbekannte Sänger, der vielgereiste Rattenfänger...**“ besingt ein Geschehen, das 1284 datiert wird (erste Überlieferung handschriftlich um 1430/50), der Liedtext ist jedoch von Goethe (1784/1803) verfasst worden. Aber auch dieses Lied muss als Textmuster für Napoleon-**Parodien** herhalten. - Hinsichtlich der Ich-Form kann man (augenzwinkernd) darauf verweisen, dass alle diese Texte so historisch ‚wahr‘ sind, wie das Lied „**Ich schieß den Hirsch im wilden Forst, im tiefen Wald das Reh...**“ von Franz von Schober, 1826, „der [so Max Friedlaender 1893] nie auf einer Jagd war“.

Parodierte Formen nähern sich dem Ausgangspunkt ihrer Ziel- und Stoßrichtung entsprechend dem, was wir **Geschichte von unten** nennen. Ansichten, die aus Liedtexten bzw. aus deren Tendenzen erschlossen werden können, sind eine Quelle der Mentalitäten-Geschichte. Soldatenlieder allgemein werden zu den historisch-politischen Liedern gerechnet und zeigen in ihren Texten in aller Regel eine Verherrlichung soldatischer ‚Tugenden‘. Das Gegenteil ist selten der Fall; das verhinderten die Zensur und die generelle Sprachlosigkeit der Opposition. Anti-militärische Soldatenlieder sind aus solchen Gründen selten und bilden eine wichtige Quelle zum historisch-politischen Lied: „**Ich bin des Lebens satt und müde, verpflichtet dem Soldatenstand...**“ (Soldatenklage aus dem Schwarzwald, erste Hälfte 19.Jh.).

Das Lied „**Marlbruck zog aus zum Kriege, weiß nicht kömmt er zurück...**“ ist nur bedingt historisch zu nennen. Es bezieht sich auf den Herzog zu Marlborough und dessen vermeintlichen Tod in der Schlacht bei Malplaquet 1709, während John Churchill, Herzog von Marlborough, tatsächlich 1722 starb. Aber im Bewusstsein blieb vielleicht ein feierliches Begräbnis, bei dem, wie bei Adeligen damals üblich, u.a. das gesattelte Pferd und sein Schwert mitgeführt wurden. Dieser Trauerzug wird jedoch parodiert und in dieser Form ist das Lied über ganz Europa verbreitet. Einen gemeinsamen politischen Bezug hat der Text nicht, ein historischer Bezug ist kaum mehr erkennbar. Etwa dänisch ‚Mallebrok... ist im Kriege 1864 gestorben‘ dürfte kaum der Verherrlichung der damaligen eigenen, dänischen Niederlage dienen.

Überdeckt wird diese Art Lieder von den vielen Texten, die sich auf die Napoleonische Zeit beziehen. Es ist für diese typisch, dass sie in der Regel keine genaue politische Aussage machen, sondern entweder –ob Freund oder Feind- die Zeit verherrlichen oder aus der Sicht des Kriegsinvaliden etwa verniedlichen. Oder sie empfinden, wie das etwa bei dem Lied „**Merkt auf, meine Herren! ich will euch erzählen von Kaiser Napoleon...**“ (1812) angemerkt wird, den Krieg allgemein als Unglück. Das ist in der Tendenz eher ‚Geschichte von unten‘, aber die Glorifizierung überwiegt.

Ein Gegenbeispiel ist „**Mit jammervollem Blicke, von tausend Sorgen schwer...**“, ein Lied über den Kriegsveteranen, den Bettel-Soldaten und armen Invaliden. Doch was sich hier als „deutsches Volkslied demokratischen Charakters“ präsentiert und damit zu Recht Wolfgang Steinitz und die DDR-Volksliedforschung interessierte (Steinitz Bd.1, 1954, Nr.168, mit Kommentar und Verweisen auf Artikel von Steinitz 1953 dazu), ist der Vorlage nach eine Dichtung von C.F.D.Schubart, 1781. Allerdings zeugen die Abdrucke seit dem Mildheimischen Liederbuch (1815) bis Brandsch (Siebenbürgen 1888), die Liedflugschriften seit Hamburg 1820er Jahre und die Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung seit den 1830er Jahren vom öffentlichen Interesse für die derartige Behandlung eines solchen Themas.

In einem anderen Beispiel dagegen gewinnen wiederum die Parodien die Qualität historisch-politischer Zeugnisse. „**Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod...**“ ist ein bekanntes, den Soldatentod verherrlichendes Kriegslied von Wilhelm Hauff, 1824. Abdrucke in populären Liederbüchern kennen wir seit 1827, aber beherrschend sind die Parodien dazu. So unter der Berliner Landwehr (1850) „Morgenrot, Morgenrot, Preußen schießt keenen Baier todt...“, bei Theodor Fontane (1885) „...Abel schlug den Kain tot“, in der Schweiz (1906) „...d'r Aetti schlood de Güggele z'tod...“, „...Deutschland, nein dir hilft kein Gott, Frankreich hat noch Schinkenbrötchen, England hat noch Schweinepfötchen, Deutschland hat nur Marmelade...“ (1918), „...ohne Marken gibt's kein Brot“ (1930), unter Fernfahrern (1958) „...wir müssen fahren ums täglich Brot“ und so weiter. Bei Steinitz (1962) stehen Parodien, ebenso bei Richter (1969). Aber alle diese parodierten Fassungen müssen befragt werden, ob sie die ideologische Tendenz der Vorlage in das Gegenteil verkehren oder ob die Parodie nur von der großen Popularität der Vorlage zeugt. Das ist nicht immer leicht zu entscheiden, auch nicht im Einzelfall: „Morgenrot, Morgenrot, wenn du stirbst, da bist du tot, man wir dich in die Erde senken, no fängsch de an zu- Stille Nacht...“ (Lothringen 1980). Dieses Problem enthält auch eine grundsätzliche Frage nach den Grenzen unserer Interpretationsmöglichkeiten überhaupt.

Natürlich gibt es auch eine Reihe von Liedern, die ‚historische Wahrheit‘ überliefern, aber das ist in der Regel dann ‚Geschichte von unten‘. Ein Beispiel ist „**Brüder tut Euch wohl besinnen, denn das Frühjahr kommt heran...**“ über den Feldzug Napoleons I. nach Russland, 1812. Hier werden Tatsachen wie der Brand Moskaus und die Niederlage, mitbedingt durch den Frost, überliefert, und zwar bis hin zu Einzelheiten, dass der Feldzug im Sommer beginnt. Hier sind wir allerdings dann bereits auf einer Ebene, auf der wir aus dem Liedtext nicht automatisch auf die **historische Wahrheit** schließen können. Das Element „Sommer“ im Text kann auf historische Überlieferung beruhen, muss aber nicht. Die schwankende Bandbreite der Informations-[Un]zuverlässigkeit zeigen andere Angaben wie „100.000 Mann“ und teilnehmende Soldaten etwa aus „Württemberg, Bayern und Sachsen“. In Wirklichkeiten stellten Baden, Württemberg und Sachsen Kontingente von insgesamt 40. bis 50.000 Soldaten.

Eine erstaunliche **Überlieferungstreue** historischer Wahrheit, aber von der sozialen Einbindung in das Kinderlied her sozusagen auch ‚Geschichte von unten‘, liefert der kurze Liedvers „**Und wenn der große Friedrich kommt und klopft mal auf die Hosen, dann läuft die ganze Reichsarmee, Panduren und Franzosen**“, den übereinstimmend Schulkinder in Dorpat/Baltikum (1922), in Nordrhein-Westfalen (1915), in Hessen und in Württemberg (1926 und vor 1931) singen. Mit den präzisen Angaben „Friedrich [d.Gr.], Reichsarmee, Panduren und Franzosen“ bezieht sich dieser offenbar früher verbreitete populäre Vers eindeutig auf die Schlacht bei Roßbach 1757.

Ein neues **Geschichtsverständnis**, das nicht mehr ‚spannende Erzählungen‘ akzeptiert, sondern recherchierte Tatsachen haben will, kündigt sich mit Liedern wie „**Donnerd gegen Missunde fiel der erste Schuss...**“, wo bei diesem ersten Treffen im deutsch-dänischen Krieg 1864 „drei Offiziere blieben...“. Die Edition von Köhler-Meier (Mosel und Saar 1896) Nr.296 hat den Verweis auf die Namen der drei Offiziere, die am 2.Febr.1864 tatsächlich bei Mysunde fielen. - Heute sind wir bereits einen Schritt weiter und die öffentliche Erwartung an solche Ereignisse produziert **Fälschungen**, die gläubig hingenommen werden. Ein Beispiel dafür ist das Lied von der Sendlinger Mordweihnacht 1706. Zu diesem Ereignis gibt es eine Liedüberlieferung „**Höret, was jetzo zu München vorgangen mit rebellischen Führeren [!] dort...**“. Aber die Gegenwart kombiniert die überlieferten Tatsachen medienwirksam z.B. mit einem „Schmied von Kochel“, der erfunden wurde. Entsprechend wird (vgl. „Nun will ich aber heben an, **Tannhauser** zu besingen...“), entgegen den anzunehmenden historischen Tatsachen, die anonyme Figur der Volksballade mit der des Minnesängers kombiniert. Beides wird aufgrund allzu vager Angaben in die eigenen Umgebung lokalisiert, und 1987 bekommt Siegsdorf in Oberbayern touristenwirksam einen Tannhäuser-Brunnen.

Auch bei einem Lied wie „**Unser Leben gleicht der Reise eines Wandrers in der Nacht...**“, fiktiv als „Beresina“-Lied gedichtet und bezogen auf Napoleons Feldzug nach Russland, wird die Legende, es wäre das Lieblingslied eines Schweizer Oberleutnants von 1812 erst nach 1900 geschaffen. – Umgekehrt drohen dem Sänger einer modernen Moritat, die zu den Tatsachen die korrekten Namen aussingt, über eine einstweilige Verfügung horrende Strafen („**Ihr lieben Freunde, hört mich an, kein frohes Lied ich singen kann...**“; Oberbayern 1994).

7. Interpretationsbedürftig ist der gesamte interessante Bereich der **politischen Assoziationen**. Was damit gemeint ist, erläutert das Lied „**S' isch noch nit lang, dass's g'regnet hat...**“, ein Schweizer Lied, das seit etwa 1800 dokumentiert ist und eines der ersten Beispiele der neuen Dialekt-Mode. Der Text wurde (auf unbekanntem Weg) Vorlage für ein dänisches (!) politisches Lied, gemünzt auf 1864: „Det haver saa nyligen regnet...“ (Es hat vor kurzer Zeit geregnet, es hat gestürmt und geprasselt in unserem Hain...). Mit der

deutschen Besetzung von Süderjütland (bis 1920) kam die Zensur. „Politische“ Lieder durften nicht gesungen werden, aber dieser Text schien harmlos. Er wurde jedoch von allen dänischen SängerInnen verstanden als hochpolitische Aussage: ‚Deutscher‘ Sturm und Regen werden bald vergehen, dann wird wieder eine ‚dänische‘ Sonne scheinen. Das Lied bekam den Rang einer regionalen Hymne, die von solchen Assoziationen (bzw. gewollten Konnotationen) lebt.

Ein ähnliches modernes Beispiel ist „**Sag mir, wo die Blumen sind, wo sind sie geblieben?**...“ von Pete Seeger, 1955 („Where have all the flowers gone...“). Das Lied konnte zum Protest gegen den Kriegseinsatz in Vietnam werden. Wie sehr es über Assoziationen jeden ansprechen konnte, belegen Legenden, die sich um das Lied ranken und die zeigen, wie jeder davon berührt war. Das Lied wurde nämlich deutsch 1962 von Marlene Dietrich gesungen; dass sie es aber bereits im Zweiten Weltkrieg sang, ist eine Legende. Auch eine Quellenangabe in einem wissenschaftlichen Schlagerbuch von 1963, ‚aus dem amerikanischen Sezessionskrieg‘, ist falsch.

Ein scheinbar harmloses Liebeslied wie „**Schwarzbraun ist die Haselnuss, schwarzbraun bin auch ich...**“, das wir auf Liedflugschriften seit etwa 1800 kennen, wurde um 1940 zu einem der populärsten Soldatenlieder. Der Schlagersänger Heino hatte das Lied im Repertoire. Für viele assoziiert es allein auch über die Farbennennung („braun“) und mit der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg nationalsozialistisches Gedankengut. Dabei wird mit ‚schwarzbraun‘ im Volkslied traditionellerweise eher ein erotisches Abenteuer assoziiert, überhaupt nichts Politisches. - Die letzten Beispiele machen deutlich, dass der Liedtext selbst nicht immer ‚politisch‘ sein muss, sondern der **Kontext** macht ein Lied historisch-politisch. Gleichzeitig zeigt die bunte Reihe der ausgewählten Beispiele, wie viele höchst verschiedene Aspekte zu beachten sind, wenn man etwas über das historische und das politische Lied aussagen will. Das lehrt auch ein weiteres Beispiel, in dem sich die Gattungen von Soldatenlied und Wanderlied der Handwerksburschen überschneiden und die Textüberlieferung zwischen beiden Polen pendelt („**Jetzt geht der Marsch ins Feld, zu Wasser und zu Lande...**“).

8. Ein interessantes Beispiel ist das Gefangeneliied aus dem Anfang des 19.Jh. (Liedflugschriften seit 1815) „**Stehe ich am eisernen Gitter in der stillen Einsamkeit...** (auch: *O wie dunkel sind die Mauern... und: Einst stand ich am Eisengitter...*) aus der Ich-Perspektive. Der als Bänkelsang verbreitete Text wird ganz unterschiedlichen Geschehen zugeordnet. Die geglaubte Identität von Liedgeschehen und historischem Ereignis hat offenbar einen hohen Stellenwert: „Im Jahre 1893 wurde in Rod a.d.Weil [Hessen] ein Mädchen als Mörderin ihres Bräutigams verhaftet. Sie hatte ihn mit Tollkirschen vergiftet“; „...wahre Begebenheit, die vor Jahren in Rückershausen (Unterlahnkreis) geschehen ist. Dort erschoss ein Mädchen seinen Geliebten, weil es sich von ihm betrogen glaubte“ (1900); „...es habe ein junger Mann seine Braut beim Schlittenfahren erstochen, weil er glaubte, dass sie ihn untreu sei“ (1912); „...von einer Müllerstochter aus Wörsdorf bei Idstein [Taunus] gedichtet. Sie hatte im Jahre 1860 einen Metzgermeister kennen gelernt, der aber verheiratet war. Als sie zu Besuch zu ihm kam, erschlug sie ihn mit dem Metzgerbeile. (Nachforschungen bei der Ortsbehörde ergeben, dass die ganze Geschichte erfunden ist.)“ (1912). Diese **Aktualisierungen** sind typische Kennzeichen einer intensiven Lied-Aneignung. *Da ich mich als SängerIn von dem Text besonders betroffen fühle, neige ich dazu, ihn in meinen eigenen Erfahrungshorizont hereinzunehmen und auf ein Ereignis zu beziehen, das ich kenne (oder zu kennen meine).*

John Meier hat in einer Analyse 1917 dieses Lied in 23 Varianten untersucht. Er geht von einem „Vulgatext“ aus, das ist eine einfach strukturierte dichterische Vorlage unbekannter Herkunft. Die Kernbegriffe darin wären: eisernes Gitter, Einsamkeit/ verlassen/ Vater, Mutter tot/ wär‘ ich doch nie geboren/ Jüngling, liebst du mich nur aus Scherz?/ Mauern düster/ Schicksal gram/ Ruh und Frieden zerrissen/ zum Pfand ein Haar und ein Seidenband/ auf dem Grab Rosen und Vergissmeinnicht. Hier identifiziert Meier einzelne „Wanderstrophen“ [Liebeslied-Stereotypen] und zitiert dafür parallele Quellen. Der Kern wäre ein (religiös motiviertes) Waisenlied des 18.Jh. Das heißt, dass auf dieser Stufe des Textes für den hinter Gittern Gefangenen nicht einmal eine kriminelle Tat im Mittelpunkt steht. Derart offen für alle Assoziationen kann der Person hinter Gittern mühelos dann ‚jedes‘ mir als SängerIn wichtiges Ereignis untergeschoben werden. Die ‚historische Wahrheit‘ des Liedes ist hier zeitlos und an kein Ereignis gebunden bzw. an jedes aktuelle oder erinnerte, *von dem ich mich betroffen fühle*. Diese **Offenheit für Assoziationen** ist ein wesentliches Kennzeichen des Volksliedes.

Zusammenfassend muss deutlich geworden sein, dass es nicht darum geht, historische Daten und ‚Geschichte‘ aus den Liedern herauszulesen, sondern darum, die Texte in ihrem geschichtlich gewordenen **Kontext** zu verstehen. Die Veränderungen des Kontextes und sozusagen die wechselnden ‚Rahmenbedingungen‘ für die Existenz eines Liedes bewirken, dass etwa aus einem Liebesliedtext in der konkreten Aktualisierung und in der am Tagesgeschehen orientierten Aneignung ein ‚historisch-politisches‘

Lied wird (und umgekehrt, wenn das Interesse am Tagesgeschehen nachlässt und ‚nur‘ die allgemeine Liederzählung interessiert).

Bei Metz wohl auf der Höhe

1. Bei Metz wohl auf der Höhe
im stillen Mondenschein
da stand ein bayrischer Jäger
so einsam und allein.
2. Er späht mit scharfen Blicken
hin in die dunkle Nacht
und hält als wacker Vorpost
getreulich seine Wacht.
3. Auf blickt er zu den Sternen,
zum silberbleichen Mond:
„O tragt mir Herzenswünsche
hin, wo mein Liebchen wohnt!“
4. Ein Blick am fernen Himmel –
rings um ihn kracht es dann.
Rasch schlägt der wackre Krieger
auch seine Büchse an.
5. „Heraus, ihr Kameraden!
Und spannt ihr auch den Hahn!“
Da stand wie hergezaubert
sein Jägerbataillon.
6. Es stürzten die Franzosen
und riefen: „Gnade Gott!
Wo Deutschlands Krieger zielen,
da gibt’s nur Blut und Tod“.
7. Doch kehrt nicht aufs Kommando [zurück]
der Jäger, welch ein Schmerz!
Er lag im Feindeslande
getroffen durch das Herz.
8. Er hielt ein kleines Brieflein
fest in der kalten Hand.
Darinnen stand geschrieben:
Grüßt Weib und Vaterland!

Hartmann Nr.298 „1870“ [zugeordnet von Hartmann auf Grund der Zuschreibung „Metz“], ohne Melodie. – Nach mündlicher Mitteilung aus Salzburg, ohne Jahr [dieser Teil der Edition 1913 gedruckt]. – Bei Hartmann, Bd.3, S.211, weitere Varianten [jeweils nur 1.Str.]: „Bei Stolac auf der Höhe... ein Kaiserjäger...“ nach einer Aufzeichnung aus Tirol, ohne Jahr, bezogen auf eine Schlacht in Bosnien, 1878. Und: „Bei Serajewo auf der Höhe...“ in einer Aufzeichnung aus Salzburg und bezogen auf Kämpfe gegen die Türken in Bosnien, 1878. – Hartmann verweist bei „Metz“ auf die Schlachten von Colombey (14.8.), Mars-la-Tour (16.8.) und Gravelotte (18.8.) des Jahres 1870 in der Umgebung von Metz; „stürzten“ (Str.6) bedeutet hier demnach „fallen“ [sterben; vgl. Anmerkung bei Hartmann].

Der Text und seine Varianten konstituieren einen eigenen Liedtyp, der wegen relativ geringer Überlieferung allerdings unter „Bei Sedan auf den Höhen...“ [siehe dort] mitbehandelt wird. Zu diesem Text bestehen jedoch charakteristische Unterschiede, und ebenso unterscheiden sich davon bestimmte Elemente vom anderen Lied mit inhaltlicher Nähe, „Die Sonne sank im Westen...“ - Schon die Hinweise bei Hartmann belegen ein starke Aktualisierung und Lokalisierung auf andere Schlachtorte. Der Inhalt ist beliebig austauschbar, weil er kaum individuelle Momente enthält, die nicht auf andere Situationen übertragen werden könnten. - Der Text ist mit stereotypen Versatzstücken versehen, die allgemeine Liedformeln darstellen: Der „stille Mondenschein“ und der wachende Soldat, der „einsam und allein“ steht (Str.1). – Schmückende Beiwörter gehören zu diesem einfach zurechtgedichteten, aber emotional durchaus ansprechenden Stil: Es ist „dunkle Nacht“ und er hat „scharfe Blicke“ (Str.2), der Mond ist „silberbleich“, der Himmel „fern“ (Str.3). – Als in diese Stille hinein der französische Überfall droht, ist der Soldat auf seinem Posten. Er alarmiert die Kameraden, und das Jägerbataillon steht da wie „hergezaubert“. Soldatische Tugenden werden beschrieben, und dazu passt, dass die angreifenden Franzosen nicht für den Gegner,

sondern für sich selbst „Gnade Gott!“ rufen [wie realistisch man sich das auch vorstellen mag]. - Der tapfer wachende Soldat wurde vom Feind getroffen, „durch das Herz“ (Str.7). Und er hält „in der kalten Hand“ (Str.8) ein Brieflein [auch das wird man sich schwerlich allzu realistisch vorzustellen haben] für „Weib und Vaterland“. Im Gegensatz zu „Bei Sedan...“ und „Die Sonne sank...“ zielt dieser Text darauf, soldatische Tugenden zu verherrlichen, einschließlich dem Heldentod. Den Liedanfang hat der Text wahrscheinlich vom offenbar schnell sehr populären „Bei Sedan...“ übernommen (das ist im Volksliedbereich häufig), aber die Zielrichtung, die Ideologie dieses Liedes ist eine völlig andere.

Bei Sedan auf den Höhen

Bei Sedan auf den Höhen da stand nach blut'ger Schlacht... ist eines der bekanntesten Soldatenlieder, die sich auf den deutsch-französischen Krieg von 1870/71 beziehen. Der Text wurde 1870 von dem Gefreiten Kurt Moser geschrieben (mehr als diesen Namen wissen wir darüber nicht). Das Lied ist abgedruckt in den gängigen Soldatenlieder-Sammlungen von z.B. 1892, 1917, 1920 und 1927 und es hält als „Volkslied“ in weiten Bevölkerungskreisen die Erinnerung an „Sedan“ (Stadt in der Nähe der belgischen Grenze in Nordfrankreich und die darin befindliche Festung) lange wach. Das belegen die volkskundlichen Lied-Editionen, wo das Lied in fast allen gängigen Werken auftaucht: Erk-Böhme (allgemeine Edition 1893); Wolfram (Hessen 1894); Köhler-Meier (Mosel und Saar 1896); Marriage (Baden 1902); Amft (Schlesien 1911); Stückrath, Nassauisches Kinderleben (1931); Anderluh (Kärnten 1966 und öfter); Quellmalz (Südtirol 1968); Brandsch (Siebenbürgen 1988) und so weiter. Die Hinweise auf Aufzeichnungen in den verschiedensten Liedlandschaften zeigen, dass dieses Lied zu einem festen Bestandteil der traditionellen Volksüberlieferung bis in die jüngste Vergangenheit der 1940er Jahre geworden ist.

[Bei Sedan auf den Höhen:] Es entsteht im Prozess mündlicher Überlieferung allerdings ein enthistorisiertes Lied über „die große Schlacht“, die der/die SängerIn (vermeintlich oder tatsächlich) selbst miterlebt hat oder nacherlebt. Es ist demnach müßig, herausfinden zu wollen, wo (auf einen einzelnen Text bezogen) diese „große Schlacht“ tatsächlich war, von der immer wieder gesungen wird: „Bei Metz wohl auf der Höhe im stillen Mondenschein...“ (Hartmann 1913), bezogen auf Metz 1870, aber bei Hartmann auch Hinweise auf andere Lokalisierungen (z.B. Sarajewo 1878). Anderluh (Kärnten 1966 und öfter) nennt „Bei Sarajewo...“ Zumeist aber ist es „Bei Sedan auf den Höhen...“ Gerade der deutsch-französische Krieg 1870/71 wird Anlass für eine ganze Reihe deutscher Soldatenlieder, die von wechselnden Schlachten sprechen. „Bei Sedan auf den Höhen...“ wird u.a. zu: „**Bei Grodek** auf den Höhen...“ (Anderluh, Kärnten 1966 und öfter; bei Grodek in Galizien kämpften 1914/15 Regimenter aus Kärnten) und: „**Bei Italien** auf den Höhen...“ (Brandsch, Siebenbürgen 1939).

[Bei Sedan auf den Höhen:] Es ist für dieses und für das historisch-politische Lied überhaupt typisch, dass es den ursprünglichen historischen Hintergrund schnell vergessen lässt und mit verschiedenen Ortsangaben neu lokalisiert und aktualisiert wird (vgl. Aktualisierung). Neben dem „Die Sonne sank im Westen...“ war es das meistgesungene Soldatenlied aus dem 1870er Krieg gegen Frankreich; die Hauptschlacht bei Sedan ist am 1. und 2. September 1870. Hier kapituliert die französische Armee des Marschalls Mac-Mahon nach erbitterten Kämpfen, die auf beiden Seiten viele Tote fordern. Allein in den ersten ca. 40 Tagen der Belagerung der Festung gab es 77.000 deutsche und 62.500 französische Tote und Verletzte. Kaiser Napoleon III. wird in Sedan gefangengenommen und dann im Schloss Kassel-Wilhelmshöhe festgesetzt. In Paris bricht ein Arbeiteraufstand aus, und am 4. September wird Frankreich daraufhin Republik. Napoleon III. regiert als französischer Kaiser 1852 bis 1870; er stirbt 1873 im Londoner Exil.

1. Bei Sedan auf den Höhen
da stand nach blutger Schlacht
bei stillem Abendwehen
ein Bayer/ Schütze auf der Wacht.

2. Die Wolken ziehn nach Osten,
die Dörfer stehn in Brand,
sie leuchten durch die Fluren
weithin ins ganze Land. [...] 11 Strophen.

Inhalt: Am Abend der Schlacht zieht ein Soldat an der Front auf Wache. Er blickt auf brennende Dörfer und tote Soldaten. Da hört er „im Busch“ jemand jammern; ein „Reiter“ der auf französischer Seite dient, ist tödlich verwundet und bittet den „deutschen Kameraden“, also den Feind, um Wasser. Er nennt seinen Namen und seine Heimat Saargemünd, tragischerweise im deutschsprachigen Teil von Lothringen. Im Sterben bittet er darum, am Ort begraben zu werden. Der Soldat auf Wache kommt dieser Bitte am Morgen

nach und setzt ihm ein Kreuz, auf dem er mit der Inschrift „ein tapfrer Reiter“ ehrt [Erk-Böhme Nr.1386]. – Der Text von „Bei Sedan...“ birgt einige bemerkenswerte Elemente, die für die Interpretation wichtig sind.

Das Lied thematisiert die Trauer. Der Heldentod wird nicht verherrlicht, und die resignative Stimmung schließt im Einzelfall auch den Gegner, nämlich den bei den Franzosen eingezogenen Kameraden aus „Sarreguemines“ [Saargemünd in Lothringen; in dieser Epoche seit 1766 französisch], mit ein. In dieser Hinsicht ist es kein typisches Propagandalied, sondern ein Soldatenlied aus der Sicht der leidvoll Betroffenen und hier sogar mit Sympathie für die andere Seite, für den Feind (der allerdings aus dem gemischtsprachigen Grenzgebiet kommt). Den Hinweis auf Saargemünd entnehmen wir einer älteren Standardausgabe zum deutschen Volkslied. Der Herausgeber F.M.Böhme (1893) meint dort in der Anmerkung zu diesem Lied dazu zeitbedingt: „Noch manche Zusätze über das Jammern zu Hause und Empfang der Todesbotschaft schwächen die Wirkung des schönen Soldatenliedes ab.“ Im Wilhelminischen Kaiserreich hatte ein verordnetes Soldaten- und Marschlied dem Ruhm des Vaterlandes zu dienen, nicht die leidvollen Gefühle der Betroffenen auszudrücken.

1. Bei Sedan auf den Höhen
da stand nach blutger Schlacht
bei stillem Abendwehen
ein Bayer auf der Wacht.

2. Die Wolken ziehn nach Osten,
die Dörfer stehn in Brand,
sie leuchten durch die Fluren
weithin ins ganze Land.

3. Er ging wohl auf und nieder,
schaut an die tote Schar,
die gestern um die Stunde
noch frisch und munter war.

4. Was jammert dort im Busche?
Was klagt in bitttrer Not?
„Gib mir, Gott, zum letzten Stunde
einen ruhig sanften Tod!“

5. Der Schütze schlich sich näher,
da lag ein Reitersmann
mit tiefer Todeswunde
im Busche bei Sedan.

6. „Gib Wasser, deutscher Kamerad,
die Kugel traf mich so gut,
hier an dem Wiesenrande
da floss zuerst mein Blut.

7. Gewähre mir die Bitte
und grüß mir Weib und Kind:
Ich heiß Andreas Förster
und bin aus Saargemünd.

8. Ich ließ mein Weib und Kinder
daheim beim trauten Herd,
sie harren ihres Vaters,
der niemals wiederkehrt.

9. Grab mich an Wiesenrande
dort ein beim Morgenrot!“
Er sprach's und schloss ein Auge,
der Reitersmann war tot.

10. Am hellen, frühen Morgen
grub ihm der Schütz das Grab,
gab ihm viel Wiesenblumen
und Zweige mit hinab.

11. Er machte auch ein Kreuzlein
und schrieb die Worte drauf:
Hier ruht ein tapfrer Reiter,
bis ihn der Herr weckt auf.

Erk-Böhme Nr.1386 [Rechtschreibung und Zeichensetzung modernisiert]; „Der sterbende Reiter“ [Liedtitel von F.M.Böhme]. Mit Melodie abgedruckt, „langsam“. – Hauptquelle ist eine Aufzeichnung von Müller im sächsischen Erzgebirge [Alfred Müller, Volkslieder aus dem Erzgebirge, 2.Auflage, Annaberg 1891]; die letzte Str.11 ist nach einer anderen Quelle ergänzt (Böhme nennt bei der Melodie und ihrer Variante pauschal Nassau, Oberhessen und Rheinland; er gibt in der Anmerkung die entspr. Quellenhinweise). – Im Text zur 1.Str. steht als Variante „...ein Schütze auf der Wacht“, in der Anmerkung eine Variante zum Liedanfang mit „An der Weichsel, gegen Osten, da stand nach blutger Schlacht...“ [So mag das Lied durchaus gesungen worden sein; Lewalter ist allerdings eine unzuverlässige Quelle.]

Kurz-Interpretation: Die vierzeiligen Strophen haben Endreim in der zweiten und vierten Zeile in abgestufter Qualität (Str.1 Osten/ Fluren, Str.2 Schar/ war). Das ist die gängige Volksliedstrophe. – Der markante Liedanfang „Bei Sedan auf den Höhen...“ (siehe zum Liedtyp) hat sich in den zahlreichen Aufzeichnungen erhalten; dadurch dominiert auch inhaltlich die historische Zuschreibung zur Schlacht bei Sedan im September 1870. - Im Vergleich mit dem von Inhalt her durchaus parallelen Lied „Die Sonne sank im Westen...“ (siehe dortigen Text) ist die Aktualisierung, hier auf andere Schlachtorte, die sonst ein Hauptkennzeichen des historisch-politischen Liedes ist, gering. [Die gedruckten Sammlungen zu „Bei Sedan...“ verzeichnen solche, aber nicht in der sonst üblichen Variantenbreite.] Während „Die Sonne sank im Weste...“ einem anonymen Soldaten „bald nach 1870“ als Verfasser zugeschrieben wird (das könnte auch eine kollektive Autorschaft in einer Gruppe von betroffenen Soldaten bedeuten), vermutet man als Verfasser für „Bei Sedan...“ den Gefreiten Kurt (Curt) Moser, 1870, unter dessen Namen der Text zuerst in der Soldatenzeitschrift „Kamerad“ in Dresden erschienen sein soll [konnte ich nicht nachprüfen]. „Betroffen“ ist der Verfasser demnach nicht unbedingt, weil er die Schlacht miterlebt hat oder weil er das Gedichtete selbst erlebt hat, sondern weil er, wie seine Kameraden, vom Geschehen emotional stark betroffen ist. Im Gegensatz zu „Die Sonne sank im Westen...“ enthält sein Text eine Reihe von individuell erscheinenden Elementen, die ihn von „Volksdichtung aus mündlicher Überlieferung“ unterscheiden und ihm den Charakter eines „Kunstliedes im Volksmund“ geben, einer Dichtung, die populär wurde.

Von der formelhaften, von stereotypen Versatzstücken geprägten Sprache des „Die Sonne sank...“ unterscheidet sich dieser Text. Sedan liegt tatsächlich „auf den Höhen“; die Schlacht des damaligen Krieges tobt in der Regel tagsüber, „bei [stillem] Abend“ steht man „auf der Wacht“. In der Region herrscht Westwind vor. Die Dörfer stehen in Brand, diese Feuer leuchten in der Nacht „weithin ins ganze Land“. So kann man dem Text weiter folgen, und ich finde keine Widersprüche. - Wenn „im Busche“ ein „Reitersmann“ liegt, kann das vor der Linie sein. Wenn dieser den Soldaten auf Wache anspricht mit „deutscher Kamerad“, ist zudem deutlich signalisiert, dass er selbst im französischen Dienst ist, also ein „Feind“. Das mag auch für den deutlich sein, dem nicht geläufig ist, wo er „Saargemünd“ einordnen soll, nämlich ins französische Lothringen, im deutschsprachigen Teil. So ist der Soldat, der dann in sentimentaler Form mit „viel Wiesenblumen“ begraben wird, kein „Feind“, sondern „ein tapfrer Reiter“. So tapfer, wie man eben als Soldat zu sein hat, obwohl man höchstwahrscheinlich mit den hohen Kriegszielen eines Napoleon III. oder eines Bismarck nichts verbindet. Die Krieg wird aus dieser Sicht nicht aus irgendwelchen politischen Gründen ausgefochten. Der Soldatentod ist kein Ereignis für einen „Helden“, sondern die Kraft eines schrecklichen Schicksals, dem gegenüber man als einfacher Soldat machtlos ist. So macht es auch keinen Unterschied, ob man auf der Seite des Freundes oder auf der des Feindes stirbt. - Hier kommt nun ein drittes Lied ins Spiel, „Bei Metz wohl auf der Höhe...“, das in meiner Argumentation die Brücke zwischen beiden Liedtexten „Die Sonne sank...“ und „Bei Sedan...“ bilden kann.

Die Sonne sank im Westen

Die Sonne sank im Westen, mit ihr die heiße Schlacht... bezieht sich auf Schlacht bei Königgrätz, 1866, oder auf Sedan, 1870, und ist nachträglich auch auf die Schlacht bei Leipzig 1813 übertragen worden. Das vermuten wir; angenommen wird aber auch, dass der Text 1870 zuerst auf Gravelotte (bei Metz; Schlacht im August 1870) geschrieben wurde. Wie bei dem anderen vielfach belegten Lied „Bei Sedan auf der Höhe...“ handelt auch dieser Text allgemein von „der großen Schlacht“. Mit der Aktualisierung wird dann oft ein Schlachtort aus dem eigenen Erfahrungshorizont genannt, im Südosten etwa „in Bosnien“. Vielfach wird ersatzweise und ohne Ortsangabe allgemein von der „heißen Schlacht“ erzählt bzw. gesungen. Mit Melodien ist das Lied seit etwa 1870 dokumentiert. Einige Texte sind bereits vor 1870 belegt und auch deshalb wird eine Entstehung angenommen, die sich auf 1866 bezieht. - Die Abdrucke in den wissenschaftlichen Sammlungen spiegeln die spätere Überlieferung, die Frühgeschichte des Liedes kann nur erschlossen werden. Gedruckt ist der Text u.a. bei Rösch (Sachsen 1887) und dort auf „Sedan“

bezogen. Im Standardwerk Erk-Böhme (1894) ist es ein Lied auf Sedan, und es wurde angeblich 1870 von einem Soldaten verfasst. Bei Köhler-Meier (Mosel und Saar 1896) wird das Lied auf „Gravelotte“ bezogen, aber es sei „ein Lied des Jahres 1866“. Marriage (Baden 1902) kennt es als Lied auf Sedan. Bei Amft (Schlesien 1911) steht es auf „Königgrätz“ bezogen und es sei „bereits 1866 bekannt“. Ebenso urteilt Schremmer (Schlesien 1912), der es auf Sedan und auf Königgrätz bezieht; es sei bereits „vor 1870 gesungen“ worden. Alle diese Hinweise sind erschlossene Annahmen, die unsicher bleiben.

[Die Sonne sank im Westen:] W.Schremmer (1912) meint, der Text sei „wichtig zur seelischen Aufschließung moderner Kriegslieder. Von der Schlacht wird nur nebenbei geredet, das allgemein Menschliche steht im Vordergrund.“ Schremmer umschreibt damit das Phänomen der intensiven, nachschöpfenden Aneignung eines Liedes. Das ist ein Prozess, dem der Text in mündlicher Überlieferung unterliegt. Er bewirkt, dass das Geschehen enthistorisiert und in den eigenen Erfahrungshorizont hinein umgedeutet wird. - Derart wurde es weiterhin gesungen und als beliebtes Soldatenlied überliefert bei u.a. Kutscher (1917) und Künzig (1927). Hartmann (1913) dagegen hat einen Beleg, der sich auf die Schlacht bei Custozza 1848 bezieht, auf den Krieg Österreichs gegen Italien; die Quelle dazu ist allerdings ebenfalls erst 1866 belegt. - Das Lied bleibt ein gängiges Soldatenlied und liegt sehr häufig in Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung um 1900 bis in die 1930er Jahre hinein aus praktisch allen Liedlandschaften vor. Die ganz unterschiedliche und wechselnde Lokalisierung dokumentiert, welch breiten Überlieferungsbereich der Text abdecken kann. Praktisch jeder kann individuell „seine Schlacht“ darin wiedererkennen: Wörth und Sedan aus dem 1870er Krieg, allgemein „...zu Frankreich“, Metz, Waterloo und Leipzig aus den Kriegen gegen Napoleon I., Skalitz = Königgrätz 1866 (Sieg der Preußen über Österreich), Weißenburg, oder gar Sempach (Sieg der Schweizer gegen ein Ritterheer im Jahre 1386), Mohatsch, Wotscha, Nachod, Verdun, Lemberg= Lviv, Bihatsch, Moskau und so weiter.

1. Die Sonne sank im Westen
und mit ihr schwand die Nacht,
sie hüllt in ihren Schleier
die dunkle kühle Nacht.

2. Und unter allen Toten
lag sterbend ein Soldat,
und neben ihm zu Seite
da kniet' sein Kamerad. [...] 11 Strophen.

Der Inhalt [Erk-Böhme Nr.1385] ist einfach: Ein Soldat liegt im Sterben. Der Kamerad nimmt von ihm Abschied. Er soll den Ring als Pfand der Treue in die Heimat zurückbringen. Wenn „sie“ einen anderen heiratet, soll sie an ihn denken. Der Sterbende bekommt vom Kameraden einen Abschiedskuss, Silberlicht leuchtet dem Soldaten ins blasse Angesicht. Der Text zu „Die Sonne sank im Westen...“ spricht von Liebe und Freundschaft, nicht von soldatischer Tugend. - Mit der jeweils neuen Lokalisierung wird ein solches Lied nicht nur aktualisiert, sondern man eignet es sich für den wechselnden Bezug jeweils neu an. Mündliche Überlieferung ist eine Verkettung von solchen Aktualisierungen. Aus dem zeitlosen Text wird selbst erfahrene bzw. erfahrbare Geschichte. Die Schlacht bei Sedan 1870 wird nicht als glorreicher Sieg erlebt, sondern als Sterbeort eines Freundes. Damit schließt der Text ideologisch an die Haltung von „Bei Sedan auf den Höhen...“ an, wo sogar der Feind als Opfer des Krieges bedauert wird. Das hat mit „Geschichte“ wenig zu tun und entsprechend sind die Ortsangaben nicht immer historisch exakt einzuordnen, zumindest nicht ohne nähere Analyse. Das Lied ist damit ein gutes Beispiel für den Umgang mündlicher Überlieferung mit der historischen „Wahrheit“.

Die Schlacht bei Sadowa oder Königgrätz, tschechisch Hradec Králové, 100 km östlich von Prag an der Elbe, war 1866 Ort einer entscheidenden Schlacht Preußens über die vereinigten Österreicher und Sachsen. - Die Grenzschlachten bei Weißenburg, Wörth (Elsass) und Spichern waren die ersten für die Deutschen erfolgreichen Schlachten im deutsch-französischen Krieg im August 1870. Wörth (französisch Woerth) ist ein Ort südlich der Stadt Weißenburg (Wissembourg) im nördlichen Elsass. Hier kommt es im deutsch-französischen Krieg 1870/71 und beim nahen Geisberg über Weißenburg vom 4. bis zum 6.August 1870 zur ersten verlustreichen Schlacht des Krieges. – Schematisch kann man die Schlachtorte wie folgt aneinanderreihen:

Die Sonne sank im Westen, mit ihr die heiße Schlacht... Königgrätz, <u>1866</u> ...Sempach [1386 ! nachträglich] ...Moskau/ Leipzig/ Waterloo [nachträglich] 1813 ...Custozza 1848 [belegt 1866] ...Skalitz= Königgrätz [1866] ...Weißenburg/ Wörth/ Gravelotte [Metz]/ <u>Sedan</u> / Verdun <u>1870/71</u>

...in Bosnien/ Mohatsch/ Wotscha/ Nachod/ Lemberg= Lviv/ Bihatsch
...[ohne Ortsangabe] „...heiße Schlacht“/ „zu Frankreich...“

1. Die Sonne sank im Westen
und mit ihr schwand die Nacht,
sie hüllt in ihren Schleier
die dunkle, kühle Nacht.

2. Und unter allen Toten
lag sterbend ein Soldat,
und neben ihm zur Seite
da kniet' sein Kamerad.

3. Er neigt sein Haupt zum andern,
der sterbend zu ihm spricht:
„Nimm hin, geliebter Bruder,
was mir am Herzen liegt!

4. Nimm diesen Ring vom Finger,
wenn ich gestorben bin,
und alle meine Briefe,
die im Tornister sind.

5. Und sollte dich einst führen
zur Heimat das Geschick,
so gebe meinem Liebchen
das teure Pfand zurück!

6. Sag ihm, dass ich gestorben
bei Sedan in der Schlacht
und in den letzten Zügen
der Treusten noch gedacht.

7. Und sollte sie nach Jahren
einst einen andern frei'n,
so soll sie oftmals denken
an den gefall'nen Freund.

8. Und bin ich auch geblieben
bei Sedan in der Schlacht,
werd' ich im Himmel beten
noch für ihr fernes Glück.

9. Komm her, geliebter Bruder
und nimm den Abschiedskuss:
Ich fühle, dass ich sterbe,
von ihr nun scheiden muss.“

10. Er legt sich ruhig nieder,
der teure, tapfre Held,
und streckt die matten Glieder
bei Sedan auf dem Feld.

11. Und Sonne, Mond und Sterne
mit ihrem Silberlicht,
die leuchten dem Soldaten
ins blasse Angesicht.

Erk-Böhme Nr.1385 [Rechtschreibung und Zeichensetzung modernisiert]; „Der sterbende Soldat in der Schlacht bei Sedan. Sept.1870“ [Liedtitel von F.M.Böhme]. Mit Melodie abgedruckt, „langsam“ und im typischen Charakter einer Leierkasten-Melodie. – Hauptquelle ist eine Aufzeichnung von Wolfram in Hessen, 1880 [Ernst H.Wolfram, Nassauische Volkslieder, Berlin 1894], „nach dem Gesange von Soldaten“. Varianten „in Sachsen von Soldaten gehört“. In Hessen auch „kürzer und abweichend“ auf die Schlacht bei Wörth bezogen. „Das Lied ist jedenfalls bald nach dem Kriege 1871 von Soldaten gemacht.“

Kurz-Interpretation: Das Lied ist mit 11 Strophen passend lang, um auswendig gesungen werden zu können. Die vierzeiligen Strophen haben Endreim in der zweiten und vierten Zeile in abgestufter Qualität (Str.1 Soldat/ Kamerad, Str.4 „bin/ sind, Str.8 Schlacht/ Glück). Diese gängige „Volksliedstrophe“ ist einfach

gebaut; der Fluss der Erzählung wird an mehreren Stellen durch ein die Strophe einleitendes „und“ (Str.2,5,7,8,11) fortgeführt. „Sedan“ wird in den Str.6, 8 und 10 angesprochen, könnte aber problemlos mit jedem anderen Schlachtort ersetzt werden. - Für die Darstellung verwendet der Text Liedformeln und stereotype Versatzstücke, die aus ähnlichen Liedsituationen bekannt sind und aus dem Repertoire allgemeiner Liedüberlieferung stammen. - „Ring“ (Verlobungs- oder Ehering) und gesammelte „Briefe“ (Str.4) soll der Freund dem Sterbenden abnehmen und seiner Liebsten in die Heimat bringen. Falls ihn das Geschick dorthin führt: Das Gefühl der Ungewissheit gehört zum Soldatenschicksal. – Seine Botschaft an die Liebste ist, dass sie einen anderen heiraten kann, nach angemessener Trauerzeit („nach Jahren“; Str.7). Sonst beschwören Liebeslieder aus „männlicher“ Sicht in der Regel die „ewige Treue“ der Frau, wenn er ihr den „Abschiedskuss“ gibt und „scheiden muss“ (vgl. Str.9) [und Wanderschaft geht, die Welt kennenlernt]. Hier aber will er als „Freund“ (Str.7) im Gedächtnis bleiben. Im Gefühl dieses harmonischen Empfindens kann er sich „ruhig“ (Str.10) zum Sterben legen. Er ist nicht der soldatische Held, dessen Mut und Opferbereitschaft für das Vaterland gerühmt werden, sondern der vom Schicksal tragisch Getroffene, dem „Sonne, Mond und Sterne“ (Str.11) leuchten. Nicht soldatische Tugend steht im Vordergrund, sondern Liebe und Freundschaft der gleichermaßen vom Schicksal Betroffenen.

Nur auf dem ersten Blick unterscheidet diesen Text wenig vom parallelen Text „Bei Sedan auf den Höhen...“ [siehe dort]. Hier bei „Die Sonne...“ gibt es kaum individuelle Merkmale, sondern eine Reihe von stereotypen Vorstellungen. Es sind Sprachformeln, die sich typischerweise manchmal inhaltlich widersprechen; eine „Formel“ überliefert man, man verändert sich nicht. So kann bereits in den ersten beiden Zeilen nicht gleichzeitig die Sonne „sinken“ und die „Nacht schwinden“. Andere Varianten haben hier ein sinnvolleres: „...mit ihr die heiße Schlacht“. - „Diesen Ring vom Finger...“ und das „teure Pfand“ kennen wir aus dem Liebeslied. Dazu passt, dass die zu Hause weilende Liebste „die Treueste“ ist. „Treue“ ist hier ein „männlich“ bestimmtes Ideal (siehe oben), und dieses taucht wieder im „Abschiedskuss“ auf. Allerdings sind alle diese Versatzstücke, und das scheint mir bemerkenswert, hier in einer anderen erzählerischen Funktion im Gebrauch. Diese unterstreicht nämlich die (vom Liebeslied abweichende) Botschaft des Liedes: Freundschaft ist eine soldatische Tugend und reicht über den Tod hinaus. – Wenn am Schluss wiederum in einer Formel „Sonne, Mond und Sterne“ und deren „Silberlicht“ auf das „blasse Angesicht“ leuchten, ist ein Bereich erreicht, den wir in der Hochliteratur dem Kitsch zuschreiben. „Kitsch“ ist allerdings eine Kategorie, die auf Volksdichtung nicht anwendbar ist.

Teil 5, S. 100 ff.

Herbstgedichte

Achtzehn Tage im Herbst: Ein poetisches Tagebuch als Weg zum Gedicht

Als Kontrast zu den hier versuchten Interpretationen von Volksliedtexten wird ein Abschnitt mit der Interpretation von hochliterarischen Texten vorgestellt, zu denen der Zugang völlig anders ist. Der ursprüngliche Text wurde erarbeitet für Germanistik-Studierende in Çannakale, Türkei, 2006.

Vorwort

Das Thema, der Gegenstand dieser Gedichte, ist der Herbst. Kaum eine andere Jahreszeit hat als Stoff für ein Gedicht die deutschsprachige Lyrik in so stimmiger (zum Thema passender) Weise beschäftigt. Zwar sind die Unterschiede in der Bearbeitung bei den einzelnen Gedichten deutlich, auch die Unterschiede der literarischen Epochen, aber die Texte entsprechen vielfach einer gemeinsamen Stimmung. Diese ist zumeist mit Ernte, mit dem späten Höhepunkt und dem Ende des Sommers verbunden und (im übertragenen Sinn) mit dem Abschied, aber auch mit dem nahenden Winter und (wiederum übertragen) mit dem Tod. Gedanklich werden die Eindrücke aus der Natur auf die Stimmung des Menschen übertragen. Und umgekehrt: Der Mensch lässt sich von der Naturstimmung in seinem eigenen seelischen Befinden beeinflussen. Aus diesem Wechselspiel ergeben sich viele Gemeinsamkeiten, wie es zum Beispiel beim Thema „Liebe“ nicht der Fall ist. Liebe wird in weitaus größerem Maß individuell erlebt und ganz unterschiedlich gedeutet. Hier, beim Thema Herbst, zeigt sich eine breite Front von großflächigen Gemeinsamkeiten, aber in Einzelheiten eine bunte Palette unterschiedlicher Farben. – Alle Fotos: Inge Holzapfel.

Dieses sprachliche und gedankliche Wechselspiel ist lehrreich und lässt viel Raum für eigene Interpretationen. Der Leser des Gedichts kann in zumeist unproblematischer Weise seine eigene Stimmung

in einem der Gedichte gespiegelt sehen, und zwar unabhängig von der augenblicklich herrschenden Jahreszeit. Als Leser bringen wir unsere Erfahrungen in das Gedicht ein, fühlen uns davon angesprochen und betroffen. In der Situation eines Lehrers versuche ich, Stimmung für dieses Betroffen-sein von einem bestimmten Gedicht zu wecken. Und ich versuche zu erläutern, wie ich den Text des Gedichts mit der eigenen Stimmung zusammenklingen lassen kann. Das ist eine Form der Interpretation, in der ich mich bemühe, ein vorgegebenes Gedicht für mich aktuell und bedeutsam zu machen (siehe auch am Schluss das lexikalische Stichwort „Interpretation“).

Das vorliegende Projekt entstand aus dem Unterricht, der zum Lesen und Verstehen von Lyrik anregen sollte. Es waren Studierende der türkischen Universität von Çanakkale, welche dazu die erste Anregung gaben. Ohne die Vorkenntnisse, die sich aus dem Gebrauch einer fremd- und fachwortgetränkten Sprache ergeben, sollten die Analysen (Untersuchungen formaler und inhaltlicher Gestaltung in der Lyrik) und die sich daraus ergebenden Interpretationen (Versuche, die Bedeutung des Textes zu verstehen und ihn für die eigene Person zu bewerten) leicht verständlich sein. Deshalb verzichtet der Autor bewusst auf eine hochgestochene, akademische Sprache und weitgehend auf den Gebrauch von Fremdwörtern. Die Analysen sollen einfach sein. Nicht die Gedichte selbst sind einfach, oft sind sie sogar sehr schwer zu verstehen. Aus diesem Grunde erlauben wir uns manchmal drastische Kürzungen (bezeichnet mit [...]) und bringen beispielsweise nur ein kurzes Zitat für eine bestimmte Richtung, die wir charakterisieren wollen. Diese verfolgen wir nicht weiter, möchten sie aber hier zumindest andeutungsweise vertreten haben.

Die Großschreibung am Zeilenanfang in älteren Gedichten halte ich für veraltet; ich ändere sie und gleiche sie dem heutigen Sprachempfinden an. Ebenfalls um Missverständnisse zu vermeiden, halte ich mich an die normale Schreibung auch moderner Lyrik. Für die meisten Wortformen wird die jetzt geltende Rechtschreibung bevorzugt, falls nicht besondere Gründe der Quellentreue dagegen sprechen. Ziel ist hier die Verständlichkeit des Textes, nicht seine historisch-kritische Edition. So wie die Analysen bewusst einfach gehalten sind, werden zu den Autoren und zu den literarischen Epochen nur die Angaben genannt, die für das Verständnis unbedingt notwendig sind und wichtig erscheinen. Nicht die Fülle der Information ist das Ziel sondern, dass der Weg und das Ergebnis der Interpretation übersichtlich und nachvollziehbar bleiben. Wir verzichten auf eine nähere Zuordnung in Themengruppen und zu literarischen Epochen und versuchen dagegen eine Reihung innerhalb der Abschnitte nach der zeitlichen Entstehung der Gedichte.

Wo wir nicht ausführliche Analysen vorlegen, begnügen wir uns mit „stichwortartigen Hinweisen“. Das ist vor allem bei den Beispielen der Fall, die wir aus verschiedenen Gründen nur kurz ansprechen, aber nicht näher besprechen. Der angestrebten Einfachheit der Analysen wurden ebenfalls schwierige metrische und rhythmische Untersuchungen geopfert. Wir versuchen in der Regel in nacheinander folgenden Schritten die Form zu beschreiben (ohne das Vorwissen schwieriger Metrik vorauszusetzen) und dann den Inhalt zu erläutern. Die Analyse mündet, wenn möglich, in eine Interpretation. Diese ist ein Angebot zum vertieften Verständnis und zielt in der Regel darauf, das Gedicht für den heutigen Leser bewertbar zu machen. Das Ziel ist nicht unbedingt in Einzelheiten herauszufinden, was der Dichter mit seinem Text gemeint hat, zumindest nicht dort, wo wir mit der Interpretation vielfach auf die Rückfrage an den Dichter verzichten müssen, sondern möglichst auszuloten, welche Bedeutung der Text für mich heute haben kann.

Einführung

Im deutschsprachigen Raum in Mitteleuropa lebte der Mensch (und lebt teilweise so noch heute) weitgehend im natürlichen Rhythmus der Jahreszeiten. Vier ausgeprägte Jahreszeiten schaffen Übergänge und mildern den krassen Wechsel, den wir aus anderen Klimazonen kennen. Wir haben keine „Regenzeit“ und keinen tropischen Sommer, wir haben nicht den markanten (deutlichen) Temperaturwechsel von Tag und Nacht, wie ihn etwa Wüstenregionen kennen. Zwar gibt es auch innerhalb Deutschlands unterschiedliche Klimazonen von der Nordsee bis zu den Alpen, aber die Menschen leben (lebten) hier traditionell in vier ziemlich ausgewogen aufeinanderfolgenden Jahreszeiten: Frühling, Sommer, Herbst und Winter.

Von diesen Jahreszeiten löst der Herbst einige Assoziationen (gedankliche Verbindungen) aus, die sich in der Lyrik spiegeln. Darauf kann sich der Dichter verlassen, dass mit dem Herbst eine weitgehend gemeinsame Erlebnisgrundlage vorausgesetzt werden kann. Das lässt sich aus den Gedichten herauslesen. Das Ergebnis, auch weil es nicht einfach in wenigen Worten wiederzugeben ist, soll nicht vorweg genommen werden. Die Lyrik lebt einerseits davon, dass man als Leser und Hörer den Text mitfühlend aus eigener Erfahrung erleben kann, andererseits davon, dass vor dem gemeinsam bekannten Hintergrund auch andere und neue dichterische Erfahrungen umso kontrastreicher (deutlich und stark in den Gegensätzen) hervorleuchten können. Den Assoziationen (siehe am Schluss das lexikalische Stichwort

dazu) dienen die „Leerstellen“, die der Dichter bewusst in seinen Text einbaut, damit wir sie mit eigenen gedanklichen Verbindungen füllen.

Leerstelle ist der wissenschaftliche Begriff für etwas, was in der Interpretation eines Gedichts von großer Wichtigkeit ist. Die Sprache ist eine Folge von Zeichen, deren Bedeutung wir gelernt haben. Aber Sprache ist mehr als nur bloße Mitteilung eindeutiger Begriffe. Schon beim Übersetzen merkt man, dass einzelne Wörter mehrdeutig sind. Wir sprechen davon, dass Wörter nicht einen Punkt, sondern ein ganzes Feld von Bedeutungsmöglichkeiten abdecken. Diese liegen eng beieinander und für den, der Deutsch als Fremdsprache lernt, sind die Unterschiede nur schwer auszumachen. In diesem Feld gibt es Bereiche, für die beim Übersetzen eigene Wörter verwendet werden. Andere Bereiche können überhaupt nicht übersetzt werden, weil der dazu gehörige Begriff in der anderen Sprache fehlt. Ähnlich geht es zu, wenn wir den Sinn eines Satzes verstehen wollen. Mit den einzelnen Wörtern, welche Eigenschaften, Dinge, Ideen oder Tätigkeiten beschreiben, schwingt eine ganze Reihe von Nebenbedeutungen mit, die einem dabei einfallen. Das ist in manchen Fällen individuell, also die Idee eines Einzelnen. In den meisten Fällen teilen wir das Verständnis der Nebenbedeutungen weitgehend mit fast allen anderen, die die gleiche Sprache sprechen.

Wenn nun der Dichter einen Begriff verwendet oder einen Satz formt, der bestimmte von ihm gewollte Nebenbedeutungen auslösen soll (Konnotationen, zum Beispiel „ein blutiges Spiel“ für „Krieg“), dann füllt er bestimmte Stellen des eindeutigen Verständnisses nicht aus, er lässt sie leer. Wenn ich seinen Begriff lese oder höre, weckt das in mir eine Assoziation, die nicht immer mit der des Dichters übereinstimmen muss. Obiges Beispiel: Nach unserer Vorstellung heute bedeutet es „der Krieg ist kein Spiel“. In älteren Texten wird „Spiel“ und sogar „Tanz“ allerdings als literarische Umschreibung für Krieg verwendet und löst positive Assoziationen aus (...so leicht ist es den Feind zu überwinden...). Ich fülle die Leerstelle, die der Dichter lässt, individuell (und zeitbedingt) aus. Aber auch in diesem Fall bleibe ich zumeist innerhalb eines Feldes von gleichen oder ähnlichen Wortbedeutungen. Der Übergang von der Konnotation zur Assoziation ist fließend; ich verwende den zweiten Begriff hier als übergeordnet. Wenn der Dichter sagt „es ist Herbst“ fallen mir verschiedene Eindrücke ein: Der Wind weht stärker; oder: Es ist still und ruhig; es gibt viel Obst im Garten oder: Das letzte Obst fällt herunter und verfault; ich freue mich über die Ernte oder: Ich ahne das Kommen des Winters; ich werde selbst still oder: Ich fürchte mich vor dem Tod; ich denke an eine Liebe im Sommer oder: Ich traure, weil mich die Liebste verlassen hat und so weiter. Wir sehen, dass viele dieser Assoziationen nicht nur parallel verlaufen, sondern sogar widersprüchlich sind.

Ein Meister der Lyrik, dessen Gedichte sich einem nur schwer erschließen, ist Paul Celan (1920-1970). Er ist hier gerade wegen seiner höchst anspruchsvollen Sprache nicht vertreten, obwohl er vom Herbst sagt: „wir sind Freunde“ (Corona, in: P. Celan, Mohn und Gedächtnis, 1952).

Aus der Hand frisst der Herbst mir sein Blatt:
wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen:
die Zeit kehrt zurück in die Schale. [...]

Bei Celan werden vielfach Bilder gebraucht, die den unvorbereiteten Leser überfordern. Seine Assoziationen könnten ‚Leerstellen‘ der Fassungs- und Verständnislosigkeit hinterlassen. Das wollen wir vermeiden. – Sonst sind die Leerstellen wichtig, weil wir mit ihnen ein fremdes Gedicht mit Erfahrungen und Gefühlen aus dem eigenen Leben füllen. Mit diesen Leerstellen wird der uns vorher fremde Text mit eigenen Gedanken verknüpft und uns dadurch vertraut. Das ist bereits ein Schritt der Interpretation, den wir von der Analyse von Form und Inhalt deutlich trennen sollten. Aber eine derartige Interpretation zielt darauf zu erläutern, warum ein bestimmtes Gedicht gerade jetzt und für mich wichtig und bedeutungsvoll ist. Sehen wir uns daraufhin einige Beispiele an. Ich benütze dabei eine Form, die ich ein „poetisches Tagebuch“ nennen möchte (die Einzelheiten dazu sind weitgehend erfunden bzw. nachempfunden).

* * *

21. September

Wir sprechen mit dem Kalender vom Herbstanfang. Aber den Temperaturen nach scheint es noch Hochsommer zu sein. Die Weintrauben hängen dick und reif; manche könnten bereits geerntet (gelesen) werden. Bald werden sich die Weinblätter rot färben, und auch der Ahorn wird rot zu glühen anfangen. Im Herbst fällt mir wieder auf, wie viele bunte Farben der Wald hat. - Es ist ein reiches Obstjahr; das war nach dem schönen Frühling mit herrlicher Blüte auch zu erhoffen. Es gibt so viele Äpfel und Birnen, dass manches bereits auf den Boden gefallen ist. Es ist als hätte die Natur einen Teil dieses Überflusses noch vor der Ernte als Dank wieder zurückgefordert.

Ich selbst bin in diesen Tagen ruhiger geworden. Es war ein hektischer Sommer. Ich suche jetzt eher die Stille und gehe allein hinaus auf die abgeernteten, stillen Felder. Es ist gut und beruhigend auch für die Seele, wieder in der Natur zu sehen, wie sich die Mühe der Feldarbeit lohnt. Ich selbst bin allerdings kein Bauer und ahne kaum, wie viel Arbeit wirklich dahinter steckt. Aber auch als Unbeteiligter bin ich verwundert, wie reich die Natur uns wieder beschenkt hat. Und du wirst dankbar denen (oder dem) gegenüber, die (der) das möglich machen (macht).

In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun,
geläutert ist die Traub, und der Hain ist rot
von Obst, wenn schon der holden Blüten
manche der Erde zum Danke fielen.

Und rings im Felde, wo ich den Pfad hinaus,
den stillen, wandle, ist der Zufriedenen
ihr Gut gereift, und viel der frohen
Mühe gewähret der Reichtum ihnen. [...]

Friedrich **Hölderlin** (1770-1843), „Mein Eigentum“ (hier nur die beiden ersten Strophen; der Text ist stark gekürzt). - Der Herbst bedeutet „Fülle“, das heißt Ernte. Nach der Ernte „ruht“ man. Die Traube („Traub“) wird geläutert, die Weintrauben werden ausgepresst und man muss sie „reinigen“ (läutern; heute nicht mehr gebräuchliches Wort dafür). Im „Hain“ (dichterisch geschönt für einen kleinen Wald) sind die Bäume voller roter Äpfel, obgleich („wenn schon“) nicht aus allen Blüten Früchte (Äpfel) wurden. Diese fielen bereits als „Dank“ auf die Erde. Ich „wandle“ (gehe geruhsam, feierlich) den „stillen Pfad“ und sehe, dass der „Zufriedene“ reife Frucht bekommt und dass „frohe Mühe“ [Arbeit] die Ursache ist, dass ich am Reichtum der Natur teilhaben darf. Diese Arbeit macht zwar Mühe, aber du bist danach zufrieden. Die Arbeit wird hier als glückliche Tätigkeit des Menschen in der Natur gesehen. Hölderlin kennt noch nicht das Leid der Industriearbeiter, über die Dichter vor allem nach 1848 (deutsche Revolution) berichten. „Zufriedenheit“ und „frohe Mühe“ sind Stichwörter aus der Epoche der Spätklassik und der beginnenden Biedermeierzeit.

Hölderlin sieht die Arbeit des Bauern auf dem Land nicht als beschwerlich an, sondern verklärt sie (stellt sie in ein anderes Licht) als angenehme Tätigkeit. Der Intellektuelle (gedanklich Arbeitende) genießt die Natur und lässt sich von ihr in seiner Stimmung beeinflussen. Eigentlich versetzt er seine eigene Stimmung (oder die Stimmung, die er beschreiben will) in die Natur hinein. Er bietet keine realistische (wirklichkeitsnahe) Beschreibung, sondern idealisiert (ordnet die Wirklichkeit seinen Ideen unter). - Hölderlin hat in Tübingen studiert, später war er Hauslehrer in Frankfurt am Main. Mit dem Pathos eines Friedrich Schiller ist er auf der Suche nach dem klassischen Menschheitsideal. Er gestaltet schwierige und formenstrenge Lyrik und steht im Gegensatz zur religiös orientierten Romantik. Seine Texte leben von der Griechenland-Sehnsucht nach der klassischen Antike, in der andere Götter herrschten. Ab 1802 ist er erkrankt; viele Jahre verbringt er „in stiller Umnachtung“ (geistig verwirrt) in Tübingen.



23. September

Das war ein ziemlich poetischer Anfang in meinem Tagebuch vorgestern. Wenn ich den Eintrag noch einmal lese, finde ich ihn doch etwas zu sehr von der Realität abgehoben. Ich glaube kaum, dass der Bauer (oder der Agrartechniker oder wie er sich sonst nennen mag) heute nur mit „glücklicher Zufriedenheit“ auf seine Ernte guckt. „Reich“ kann er damit sowieso nicht werden, und er muss froh sein, wenn es einigermaßen rund läuft.

Auch ich selbst bin etwas bedrückter als letzthin. Es ist mir vieles nicht geglückt. Ich merke, dass die Äpfel nicht nur „lustig an den Zweigen“ hängen, sondern dass viel Mühe erforderlich ist, bevor man ernten kann.

Früchte bringet das Leben dem Mann;
doch hängen sie selten
rot und lustig am Zweig,
wie uns ein Apfel begrüßt.

„Hängen“ ist veraltet für „hängen“. - So sieht Johann Wolfgang von **Goethe** (1749-1832) in einem Herbst-Gedicht die Verbindung von Mensch und Natur. Die Ergebnisse, welche die Arbeit eines Mannes im Alter bringen, sind wie die Früchte, die man im Herbst erntet. Aber sie sind mit Arbeit und Mühe erkaufte. Sie ergeben sich selten von selbst. Man kann sie nicht pflücken, wie man einen Apfel erntet, der „rot und lustig“ am Zweig hängt.

26. September

Michael hat heute Geburtstag. - Meine Stimmung hat sich wieder erheblich gebessert. Es ist doch ein wunderschöner Herbst. Gerade heute, so schön war es schon lange nicht mehr. Es regte sich kein Wind, und ich saß am See und blickte über das Wasser. Über mir hingen in den Bäumen die roten Äpfel, so dick und prall, als müsste ich befürchten, dass sie auf mich herabfallen könnten. Die Sonne stand tief und war mild, wie verschleiert. Weder die Probleme mit der Landwirtschaft noch die eigenen Probleme, die mich letzthin bedrückten, rücken mir nahe. Ich fühle mich allein mit und in der Natur und bin zufrieden. Vielleicht wäre es das Beste, wenn der Mensch da nicht zu viel hineinregieren würde und die Natur sich selbst überlassen könnte.

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als atmete man kaum,
und dennoch fallen raschelnd, fern und nah',
die schönsten Früchte ab von jedem Baum.

O stört sie nicht, die Feier der Natur!
Dies ist die Lese, die sie selber hält,
denn heute löst sich von den Zweigen nur,
was vor dem milden Strahl der Sonne fällt.

Friedrich **Hebbel** (1813-1863), „Herbstlied“. - Hebbel gestaltet zwei Strophen in der Form der Volksliedstrophe (mit Kreuzreimen a b a b = sah: nah und kaum: Baum). - Die „Feier der Natur“ ist ein Stichwort der Biedermeierzeit. Die „Lese“ ist die (Wein-)Ernte. Die Äpfel „lösen sich“ von den Zweigen. Der Dichter verwendet dazu ein zartes Bild. Bei anderen heißt es dagegen zum Beispiel: „Der Apfel fällt mit dumpfem Laut“ (C.F. Meyer). - Hebbel ist ein dramatischer Dichter und Prosa-Erzähler; er ist ein Vertreter der literarischen Epoche des Realismus. In dem Geschehen des Herbstes sieht der Dichter einen übergeordneten Sinn. Nur was durch die Natur wirklich zur Reife gelangt („der milde Strahl der Sonne“), hat die Qualität (Wert), die man erwarten darf. Vielleicht ist damit auch gemeint, dass der Mensch sich in dieses Geschehen nicht hineinmischen soll. Der Mensch soll die Natur sich selbst überlassen und ihren natürlichen Weg zur Vollendung bewundern.

30. September

Der Monat geht zu Ende mit einem Tag voll kühler Regenschauer. Es ist, als bekäme man nach den warmen Tagen der letzten Zeit noch eine kalte Dusche, um daran zu erinnern, dass es doch richtig Herbst wird. Fast als wollte sich der Winter bereits ankündigen. Der Wind tut gut, kühlt auch mein poetisches Gemüt. Mir fällt heute kein kunstvolles Gedicht ein, aber das populäre Lied von Salis-

Seewis summt bei mir immer im Kopf herum. „Bunt sind schon die Wälder...“ Er erlebt den Herbst vor allem als einen Rausch bunter Farben. Das assoziiert an sich nur Positives, gibt nur Gedanken an etwas Gutes. Mit dem Wechsel der Jahreszeit kündigt sich der kommende Winter jedoch mit Nebel und kaltem Wind an. Das ist gut, kühl und für Herz und Sinn erfrischend. Aber dunkle Gedanken tauchen ebenfalls dazu auf.

Bunt sind schon die Wälder,
gelb die Stoppelfelder,
und der Herbst beginnt.
Rote Blätter fallen,
graue Nebel wallen,
kühler weht der Wind. [...]

Die Natur wird idealisiert und verklärt in der bürgerlichen Dichtung von Johann Gaudenz von **Salis-Seewis** (1762-1834), dessen „Bunt sind schon die Wälder...“ (1782), vertont (mit einer Melodie versehen), zu einem sehr populären Lied wurde (der Text ist hier stark gekürzt). - Hier bekommt der „Herbst“ ein Gesicht, welches aus der Natur gewonnen ist. Es ist das traditionelle Bild, welches die deutsche Dichtung bis in die Gegenwart beschäftigt. Die Blätter der Bäume werden bunt - das assoziiert (verbindet sich mit den Gedanken von) Reichtum und Ernte. Aber diese Blätter fallen, Nebel und Kälte künden sich an. Damit assoziiert man in der Dichtung die Vergänglichkeit und den Tod. Der Herbst bekommt ein Gesicht, das auf den nahenden Winter ausgerichtet ist.



2. Oktober

Nach der poetischen Enthaltensamkeit zweier Tage suche ich wieder nach einen kräftigen Text. Der Oktober bricht golden herein, die Sonne wärmt wieder etwas, als wollte sie die letzten Regentage wieder gut machen. Fast ist man an den Sommer und seine Hitze erinnert. Und doch ist der Sommer vorbei. Was da glüht, ist ein abgebranntes Feuer. Was da droht und löschen will, ist die Herbstnässe. Was für ein herrlicher Gegensatz!

Ich ging wieder allein hinaus in die Natur und besuchte „meine“ Bäume im Wald. Schade, dass wir nicht miteinander sprechen können. Ich würde mich nicht mehr so einsam fühlen. Aber es tut gut, zum Beispiel so eine dicke, alte Buche zu umarmen und davon zu träumen.

Die Bäume
einsam und schlank, an der Erde
immer röter und gelber die Blätter
verwitternd in Nässe und Glut. [...]

Eine Dichterin der Moderne wie Friederike Roth beschreibt nur scheinbar den Herbst als Naturerlebnis. Für sie ist es die Jahreszeit, die an eigene Gefühle erinnert und der wachsenden Angst vor der Einsamkeit und dem Tod entspricht. Aber es ist ein Tod nach einem bunt und kräftig gelebten Dasein. Von diesem Leben, in dessen Beschreibung wir die poetische Leerstelle mit Assoziationen an „Feuer“ ausfüllen, an Wärme und Kraft. Davon ist jedoch nur noch die „Glut“ übrig.

Friederike **Roth** (1948-), „Herbstlied“ (gekürzt). - In der Moderne bleibt der Eindruck des Herbstes als Verkünder des nahenden Todes erhalten. Wer den Vergleich mit der eigenen Person zieht, erlebt den Herbst allerdings in ganz unterschiedlicher Weise, sozusagen als Stimmungsbild seiner selbst. Die Tendenz (Richtung) ist jedoch überwiegend einheitlich: Der Herbst verkündet den Übergang vom vollen, blühenden Leben des Sommers zu der Stille und Einsamkeit des Winters. „Ich“ (übertragen auf die Bäume im Wald) bin einsam. Meine Lebenskraft entfaltet sich noch einmal in starker Weise („Glut“), aber bereits mit den Zeichen der Vergänglichkeit („verwitternd in Nässe“). „Nässe und Glut“ sind widersprüchliche Begriffe. Etwas Feuchtes, Nasses brennt nicht, aber beides, Nässe (nicht mehr fließendes Wasser sondern nur Feuchtigkeit) und Glut (vergehendes Feuer), deuten auf etwas, was wir gedanklich mit „verwittern“ (vergehen) verbinden.

7. Oktober

Heute ist der Hochzeitstag von Kirsten und Thomas. Nicht nur deswegen geht es wieder aufwärts mit meiner Stimmung! Es ist mir auch einiges gelungen, und das freut mich. Es gibt doch noch eine schöne „Ernte“ nach diesem arbeitsreichen Sommer. Und ich fühle mich nicht mehr so einsam, seit ich meinen Platz gefunden habe, nicht nur im Wald, sondern im Alltag. Sagen wir uns also, dass wir doch (bis zu einem gewissen Grad) glücklich und zufrieden sein können. Die „Abendglocken“ läuten, während ich das schreibe. Wie schön! Ist es nur „schön“ oder mache ich mir etwas vor? Ist mein „Bild“ nicht realistisch, sondern nur ein kitschiges „Bildchen“? Ich mag jetzt nicht länger darüber nachdenken, aber eine Klärung brauche ich in der nächsten Zeit. Meine Probleme darf ich nicht „in Schweigen untergehen“ lassen. Gut: Genehmigen wir uns also ein Glas Wein in diesem „goldenen“ Oktober.

Gewaltig endet so das Jahr
mit goldnem Wein und Frucht der Gärten,
rund schweigen Wälder wunderbar
und sind des Einsamen Gefährten.

Da sagt der Landmann: Es ist gut.
Ihr Abendglocken lang und leise
gebt noch zum Ende frohen Mut.
Ein Vogelzug grüßt auf der Reise.

Es ist der Liebe milde Zeit,
im Kahn den blauen Fluss hinunter
wie schön sich Bild an Bildchen reiht –
das geht in Ruh und Schweigen unter.

Georg **Trakl** (1887-1914), „Verklärter Herbst“. - Drei Strophen mit Endreimen in der Form a b a b (Kreuzreim). Die einfache Form der Volksliedstrophe wird hier dadurch verfeinert, dass abwechselnd stumpfe (Jahr: -bar) und klingende (Gärten: -fährten) Endreime verwendet werden. Dieser Wechsel von einsilbigen und mehrsilbigen Reimen gibt der Strophe einen eigenen, melodischen Rhythmus.

Drei Strophen geben inhaltlich verschiedene Aspekte (Ansichten) des Themas Herbst, die nacheinander behandelt werden. In Strophe 1 ist dieser Herbst am Ende des Jahres „gewaltig“ mit goldenem Wein und mit dem Obst aus den Gärten. Die Wälder schweigen „wunderbar“. Diese einerseits realistisch beschreibende Ansicht (die Fülle der Ernte) wird verbunden mit einem romantischen Aspekt (wunderbar schweigende Wälder) und auf den eigenen Seelenzustand übertragen: Das Schweigen begleitet den Einsamen. Das heißt nicht nur, dass „ich einsam bin“, sondern auch, dass ich einen „Gefährten“, einen angenehmen Begleiter habe. Der Herbst löst positive Assoziationen aus.

In der zweiten Strophe wird an den Landmann, an den Bauern gedacht. Für ihn ist es „gut“. Und wieder meldet sich mit dem Bild von den „leisen Abendglocken“ ein Aspekt der Romantik. Von der mühevollen Arbeit des Bauern ist nicht die Rede, sondern die Glocken signalisieren „frohen Mut“. Der Vogelzug, die vor dem nahenden Winter in andere Länder abziehenden Vögel, signalisiert mit dem „Grüßen“

etwas durchaus Positives. - Hier löst der Herbst keinerlei Assoziationen aus, die ihn mit Gedanken vom Tod verbinden könnten. Auch in der dritten Strophe ist der Herbst eine „milde“ Zeit, sogar eine Zeit der Liebe (vergleiche dagegen Rilkes Herbstbild der Einsamkeit). Der „Kahn“ (Boot), der den Fluss hinuntergleitet, gibt ebenfalls ein friedliches, ruhiges Bild. Der „blaue“ Fluss lässt wiederum eine Assoziation an die Romantik wach werden (dort ist es die „blaue Blume“, die Sehnsucht und Fernweh symbolisiert). Nur in der vorletzten Zeile ergreift, so möchte man meinen, den Dichter ein Unbehagen. Er spricht davon, dass sich „Bild an Bildchen“ reiht, und damit denunziert er (benennt als falsch, verlogen) das Biedermeier-Gefühl. Die Epoche des Biedermeier (um 1820 bis um 1848) folgt der Romantik (um 1806 bis um 1830). Trakl selbst gehört um 1900 der Moderne an. Er scheint hier die Sehnsucht nach dem romantischen Gefühl zu wecken, gleichzeitig aber vor der Verniedlichung und Verfälschung durch das Biedermeier zu warnen. Wir verbinden diese Epoche mit Kitsch (nachgeahmte, „falsche“ Kunst) und mit kleinbürgerlicher Idylle. Also ist die Bilderreihe, die der Dichter entwirft, nicht nur mit „Ruhe“ verbunden, sondern „geht in Schweigen unter“. Hier geht etwas in Schweigen unter, was eigentlich laut hätte gesagt werden müssen.

Trakl ist ein Lyriker der literarischen Epoche des Expressionismus. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg (1914/1918) ist er geprägt von Schwermut und Lebensangst. Seine Gedichte entfalten eine traumhafte Sprache und eine reiche Bildsymbolik. Der „Herbst“ kann hier als Symbol für das Lebensalter verstanden werden. Dann ist das, was „in Schweigen untergeht“, nicht ein Bild der Ernte und der Fülle, sondern verweist auf Angst und auf einen tiefen Pessimismus (negative Haltung). Die Überschrift spricht vom „verklärten“ Herbst. Verklärung meint hier eine Überhöhung und Umwertung der Jahreszeit, die wir sonst mit Ernte, Fülle und Dankbarkeit verbinden (so klingt es in den Strophen 1 und 2 an). In dieses scheinbar (es scheint so, aber es ist anders) so schöne und stimmige Bild (negativ bewertet als „Bildchen“) schleichen sich Lebensangst und Resignation (Verzicht, Aufgabe) ein. Der Erste Weltkrieg war eine umfassende Katastrophe, an der die traditionelle Welt der Zeit bis um 1900 zerbrach. Vorher war alles von starrer Überlieferung geprägt, voller Ungleichheiten. Aber das bot eine gewisse Sicherheit, die mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts völlig verloren ging.

10. Oktober

Trakl hat mich letztthin ganz in seinen Bann genommen. Es ist ein starkes Gedicht, aber es lässt mich unsicher zurück. Kann ich nicht einfach wegwischen, was mich bedrückt? Es ist doch ein schöner Herbst, und ich kann zufrieden sein mit dem, was ich geschafft habe. Verscheuchen wir also drängende Gedanken mit einem nüchternen Text von C.F. Meyer. Der lässt keine Zweifel aufkommen und sagt geradeheraus, was Sache ist. – Wenn es doch so einfach wäre!

Genug ist nicht genug! Gepriesen werde
der Herbst! Kein Ast, der seiner Frucht entbehrte!
Tief beugt sich mancher allzu reich beschwerte,
der Apfel fällt mit dumpfem Laut zur Erde. [...]

Conrad Ferdinand **Meyer** (Zürich 1825-1898), „Fülle“ (Gedicht gekürzt.). - Es ist eigentlich eine Frechheit, ein Gedicht zu kürzen. Das Nächste wäre ihn zu ändern, weil mir vielleicht einige Wörter nicht gefallen. Ich setze mich dabei über den Willen des Dichters hinweg, aber auch über sein „Recht“ (juristisch Copyright, ein Urheberrecht), dass sein Text so wiedergegeben wird, wie er ihn schrieb: wörtlich und ungekürzt. Andererseits habe ich das Recht das für mich auszuwählen, was mir gefällt. Ich nehme mir das Recht zu wählen, fühle mich aber verpflichtet, das Ausgewählte nicht zu verfälschen. Hier nun ist es die erste Strophen von dreien. In der zweiten steht u.a. „Die Pfirs[i]che hat dem Munde zugewunken!“ und in der dritten Strophe „schlüpft Dichtergeist am Borne [Brunnen] des Genusses“. Damit kann ich wenig anfangen, und ich möchte vor allem nicht, dass diese „merkwürdigen“ Zeilen den Ton der ersten Strophe verfälschen, der mir gut gefällt, mich anspricht.

Mit „Genug ist nicht genug“ versucht der Dichter auszudrücken, dass die Menge des Obstes überreich ist (mehr als genug). An jedem Ast hängt eine Frucht; selbst an den dünnen Ästen, die den reifen Apfel nicht mehr halten können. „Der Apfel fällt mit dumpfem Laut“ / dagegen: „löst sich von den Zweigen“ (Hebbel). - Meyer ist ein Schweizer Dichter des Bürgertums und Verfasser von vor allem Novellen und streng gesetzmäßiger Lyrik. Dieser Text ist kaum sangbar (vergleiche dagegen Heines Gedichte, denen leicht eine Melodie unterlegt werden kann), aber sehr „bildhaft“. Wir sehen die Beschreibung im Gedicht wie ein deutliches Bild vor uns. Man könnte die Strophe in einer Zeichnung darstellen. Das ist eine Form des Realismus (Darstellung der Wirklichkeit).



14. Oktober

Es ist Samstag. Ich wollte mir für das Wochenende ein längeres Gedicht gönnen und griff zum doch für mich schwierigen Nietzsche. Nein, wie das die Stimmung drückt! Trotzdem ist es ein schönes Gedicht, aber ich breche vor dem Ende ab. Auch dieser verkürzte Text gibt mir einiges zum Nachdenken. – Der Herbst kommt, und die Gedanken, die ich damit verbinde, lassen mein Herz brechen. Kann ich dem entfliehen? Fliegen wie ein Vogel? – Die Sonne hat ihre sommerliche Kraft verloren, sie „schleicht“.

Nicht nur sind die Blätter welk, die ganze „Welt“ ist am Verwelken. Der Wind spielt mit den abgerissenen Spinnweben. Selbst die Hoffnung ist verfliegen, „geflohen“. – Werde ich selbst wie eine reife „Frucht“ fallen? Wohin falle ich? Nach Nietzsche hält mich kein Gott. Falle ich in die Nacht? Welches „Geheimnis“ birgt diese Finsternis?

Dies ist der Herbst: der – bricht dir noch das Herz!
Fliege fort! fliege fort!
Die Sonne schleicht zum Berg
und steigt und steigt
und ruht in jedem Schritt.

Was ward die Welt so welk!
Auf müd gespannten Fäden spielt
der Wind sein Lied.
Die Hoffnung floh –
er klagt ihr nach.

Dies ist der Herbst: der – bricht dir noch das Herz!
Fliege fort! fliege fort! –
O Frucht des Baums,
du zitterst, fällst?
Welch ein Geheimnis lehrte dich
die Nacht [...]

Friedrich **Nietzsche** (1844-1900), „Der Herbst“ (gekürzt). - Der Herbst „bricht dir das Herz“. Damit wird ein Bild der Verzweiflung angeboten. Das ist die menschliche Stimmung, die auf die Natur übertragen wird. Die Sonne „schleicht“, die Welt „welkt“. Man sieht einen „müde“ gespannten Faden (Reste von Spinnweben, die typisch für den Herbst sind), die Hoffnung „flieht“, die Frucht des Baumes „zittert“. Der Dichter verwendet Naturbilder für seinen seelischen Zustand. - Nietzsche ist Kulturphilosoph des Nihilismus (mit negativer Sicht der Welt, voller Pessimismus; einer, der nur die schlechten Seiten eines Zustandes sehen will) und Professor für klassische Philologie in Basel. Seit 1889 ist er seelisch schwer erkrankt.

Die Sonne spielt für ihn eine große Rolle; mit ihr leugnet er, dass es einen Gott gibt. „Du großes Gestirn! Was wäre dein Glück, wenn du nicht die hättest, welchen du leuchtest?“ (in: „Also sprach Zarathustra“, 1883/85). Für die Sonne ist es ein „Glück“, dass es die Menschen gibt, welche dieses Glück bewundern. In einem parallelen Bild würde Gott den Menschen „brauchen“, die ihn verehren wollen. - Nietzsche hat großen Einfluss auf unter anderen Rilke (der über die Ungeborgenheit des Menschen klagt und gegen Nietzsches „Gott ist tot“ ein anderes Bild vom Schöpfer entwirft), auf den französischen Dichter Camus (1913-1959; „Die Pest“; ein Vertreter des Surrealismus), auf den deutschen Dichter Stefan George (der frei von ethischer [sittlicher] Bindung sein will, doch neuromantisch ein „Neues Reich“ entwirft, 1928). Sie alle sind bewegt von dem „Geheimnis“, das „die Nacht lehrt“. Die Nacht steht für die dunkle, negative, mit Angst erfüllte Seite des Menschen und der Natur.

Was Nietzsche in große und schwerwiegende Worte fasst, nämlich die Angst, die sich mit dem Bild des Herbstes einstellt, fasst der Dichter Heinrich **Heine** (1797-1856; „Buch der Lieder“, 1827) auf einen einzigen Eindruck bezogen in die munteren Worte einer Erzählung. Was bei Nietzsche umfassend und schwer verstehbar ist, scheint bei Heine exemplarisch (auf ein einziges Beispiel bezogen) und leicht verständlich zu sein.

15. Oktober

Für diesen Sonntag brauche ich Aufmunterung mit Heinrich Heine, dessen Dichtung ich besonders liebe. Nicht ohne Humor erzählt er eine kleine Geschichte in Liedform, die jetzt für mich tröstlich ist.

Der Herbstwind rüttelt die Bäume,
die Nacht ist feucht und kalt;
gehüllt im grauen Mantel,
reite ich einsam im Wald.

Und wie ich reite, so reiten
mir die Gedanken voraus;
sie tragen mich leicht und luftig
nach meiner Liebsten Haus.

Die Hunde bellen, die Diener
erscheinen mit Kerzengeflirr;
die Wendeltreppe stürm ich
hinauf mit Sporengeklirr.

Im leuchtenden Teppichgemache,
da ist es so duftig und warm,
da harret meiner die Holde -
ich fliege in ihren Arm.

Es säuselt der Wind in den Blättern,
es spricht der Eichenbaum:
»Was willst du, törichter Reiter,
mit deinem törichtem Traum?«

Dem Dichter gelingt es, die menschliche Angst, die Liebste zu verlieren, in einer kleinen Geschichte sehr anschaulich zu erläutern. Heine benutzt dazu die einfache Form der „Volksliedstrophe“, das sind Vierzeiler mit Endreimen in Paaren (Paarreime) der jeweils zweiten und vierten Zeile (kalt: Wald usw.). Diese Strophenform passt zum Inhalt seines Gedichts, das wie ein kleines erzählendes Lied, wie eine Ballade in Kurzform ausgeführt ist. – „Herbst“ und „Nacht“ sind Unheil kündende Stichwörter. Dem entspricht, dass die Ich-Person in einen „grauen“ Mantel gehüllt ist und „einsam“ durch den „Wald“ reitet.

Die Gedanken eilen ihm voraus. Er denkt an seine „Liebste“, und seine Gedanken – das ist nicht gesagt, aber mit der ersten Strophe sehr deutlich gemacht – machen ihm Angst. Mit dem nicht näher angedeuteten Szenenwechsel hat er sein Haus erreicht. Ja es ist ein Schloss, wie wir aus den folgenden Begriffen schließen dürfen: seine „Hunde“, die ihn im Hof anbellern, die „Diener“, die ihm mit Kerzenhaltern leuchten; die „Wendeltreppe“ (eine gedrehte Treppe in das Obergeschoss), die ihn hinaufführt; die „Sporen“, die am Stiefel des Ritters klirren. Noch ist in dieser Strophe die Angst festgehalten. Kein einziger Begriff signalisiert Ruhe und Frieden. Zumindest bleibt das Gefühl der Angst offen, bis er das Zimmer (im Schloss hier ist es ein „Gemach“) der Liebsten betritt. Plötzlich werden Begriffe verwendet, die im Gegensatz zu den

vorigen Ausdrücken jetzt alle nur Positives signalisieren: Das Zimmer ist „leuchtend“ hell; es ist einladend mit einem „Teppich“ ausgelegt; es ist „duftig und warm“; die „Holde“ wartet auf ihn.

In der letzten Strophe mahnt die Natur und erzählt ihm etwas. Der „Wind säuselt in den Blättern“, d.h. das leise Rascheln der Herbstblätter wird als Sprache verstanden. Und die „Eiche“ spricht zu ihm. Die Eiche ist der alte, erfahrene Baum, der die Wahrheit kennt, wie aus dem Herbst nach dem Winter immer wieder ein Frühling wird. Der Reiter hat sich von der Herbststimmung verführen lassen. Der Eiche erscheint er „dumm“, denn der Reiter müsste doch wissen, dass seine Angst nur in dummen Angstträumen begründet ist. – Heine steht als Dichter der Epoche des 19. Jahrhunderts zwischen Romantik (mit der er vom Ton her verbunden ist) und Moderne. Seine Themen spiegeln bereits den Realismus und nehmen diese Epoche der Moderne voraus. Dazu behandelt er seine Gedichtinhalte mit feiner Ironie, die sich auch hier ausbreitet. Die Ballade endet nicht wie sonst üblich tragisch, sondern hat einen liebenswerten positiven Schluss.

Aber Heine kennt auch das andere Gefühl, und er kann es vermitteln („Neue Gedichte“ 1844):



19. Oktober

Ich bleibe bei Heinrich Heine; das tut mir gut. – In all dem kalten Nebel, den der November bald bringen wird, fühle ich mich noch immer „sommergrün“, wenn ich an die vergangenen, warmen Monate denke. Aber für Heine ist das auch eine Rückschau in trauriger Stimmung, denn offenbar ist die „vielgeliebte, schöne Frau“ nicht mehr die seine.

Spätherbstnebel, kalte Träume,
überflogen Berg und Tal,
Sturm entblättert schon die Bäume,
und sie schau'n gespenstisch kahl.

Nur ein einz'ger, traurig schweigsam
einz'ger Baum steht unentlaubt,
feucht von Wehmutstränen gleichsam,
schüttelt er sein grünes Haupt.

Ach, mein Herz gleicht dieser Wildnis,
und der Baum, den ich dort schau
Sommergrün, das ist dein Bildnis,
vielgeliebte, schöne Frau!

Hier ist es der Spätherbst, unmittelbar vor dem Winter. Die Träume machen nicht nur Angst, sie sind „kalt“. Sie überziehen alles, „Berg[e] und Tal [Täler]“, wie mit einem Schleier (ein „Flor“). Nicht mehr der Wind erzählt etwas in den säuselnden Blättern, sondern der „Sturm“ reißt die Blätter von den Bäumen. Die Bäume

werden kahl wie „Gespenster“. Nur ein einziger Baum steht noch „grün“, auch wenn er bereits voller „Tränen der Wehmut“, der angstvollen Sehnsucht ist. Grün ist auch als Farbe ein Symbol für die Hoffnung. Doch es ist ein „einziger Baum“ in der sonst herrschenden „Wildnis“ von kahlen Bäumen. Das Herz des Dichters ist wie diese „Wildnis“: Überall sind kahle Bäume ohne Grün. Aber der Gedanke an die „vielgeliebte“ Frau ist wie ein „Sommergrün“ im Herbst, wie eine Erinnerung an die Liebe im Sommer.

26. Oktober

Thomas hat Geburtstag. Er wird hoffentlich nicht ungehalten sein, wenn ich an ihn bei „Hälfte des Lebens“ denke. Ich erinnere mich nämlich an ein anderes Gedicht von Hölderlin aus der Zeit um 1800/1804, das allerdings nicht den Herbst zum Thema hat, sondern das menschliche Altern.

Hälfte des Lebens

Mit gelben Birnen hängst
und voll mit wilden Rosen
das Land in den See,
ihr holden Schwäne,
und trunken von Küssen
tunkt ihr das Haupt
ins heilignüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm ich, wenn
es Winter ist, die Blumen, und wo
den Sonnenschein,
und Schatten der Erde?
Die Mauern stehn
sprachlos und kalt, im Winde
klirren die Fahnen.

Hier verknüpft der Dichter das Lebensalter mit Eindrücken, die er vom Herbst her kennt. Mit der Lebenshälfte ist sozusagen der „Sommer“ vorbei und die volle Ernte, die wir aus dem vorigen Gedicht kennen, besteht aus Birnen und Rosen. Die Hitze des Sommers ist jedoch der Nüchternheit des Alters gewichen. Dafür verwendet der Dichter das Bild des vornehm zurückhaltenden Schwans. Und wie im Herbst vor dem Winter bewegt ihn im Alter die Angst, dass die wärmende Sonne fehlt. Ob das etwa eine geliebte Frau ist, wird nicht gesagt. Aber auch die Gefühle erkalten. Die Mauern (die schützen sollten) werden sprachlos, die Fahnen (die munter flattern sollten) erstarren im klirrenden Frost. Hölderlin sieht sein eigenes Leben derart in der Natur gespiegelt.

28. Oktober

Ich gönne mir wieder ein Gedicht-Wochenende. Gestern war ein hektischer Arbeitstag. Ein typischer Freitag: Alles musste noch schnell fertig werden. Heute Morgen bleibe ich deshalb im Bett; ich fühle mich „wie tot“, wie wir (dummerweise) sagen. Mein Arbeitsmut (sonst fast eine Arbeitswut) scheint gebrochen; mit dem Herbst fühle ich mich alt. Und doch wird der Winter all mein „Weh“ (und meine Wehwehchen) zudecken. Der Schnee erinnert mich an ein Leichentuch, aber auch an eine wärmende Bettdecke. Das Gedicht fängt diese Spannung wunderbar ein: Ich bin herbst(tod)müde, aber im Winterschlaf werde ich mich trotz Kälte und Altersstarre erholen.

So still in den Feldern allen,
der Garten ist lange verblüht,
man hört nur flüsternd die Blätter fallen,
die Erde schläfert - ich bin so müd.

Es schüttelt die welken Blätter der Wald,
mich friert, ich bin schon alt,
bald kommt der Winter und fällt der Schnee,
bedeckt den Garten und mich und alles, alles Weh.

Joseph von **Eichendorff**, „Herbstweh“, Gedichte [Ausgabe 1841]. – In nur zwei Strophen beschreibt der Dichter den Herbst und seine eigene Stimmung dazu. Verwendet wird die Volksliedstrophe: vier Zeilen mit gekreuzten Endreimen (a b a b = allen: fallen und –blüht: müd). In der zweiten Strophe verwendet er Paarreim (a a b b = Wald: alt und Schnee: weh). Diese beiden Endreimformen sind die allgemein am

häufigsten verwendeten. - Jede Strophe enthält einen vollständigen Satz, der in sich mit Kommata (Mehrzahl von Komma) gegliedert ist. Das Komma schließt die Zeilen ab. Der Gedanke ist jeweils auf eine Zeile beschränkt. Mit dem Komma am Zeilenende wird auch inhaltlich eine Pause bezeichnet. 1,1: Auf den Feldern ist es still. Die bäuerliche Arbeit der Ernte ist beendet. 1,2: Auch der Garten hat keine Blumen mehr, die blühen. 1,3: Wie ein Atemholen vor dem Winter scheint sich die Natur eine Pause zu gönnen. Alles wird still („flüsternd“) und ist nahe daran einzuschlafen („schläfert“: 1,4). - Diese Stimmung der Natur wird auf die eigene Person übertragen: „ich bin müde“ (1,4). Es ist allerdings keine Naturstimmung, die wirklichkeitsnah beschrieben wird, sondern es sind die Eindrücke, die sich der Dichter aussucht, um für sein eigenes Gefühl ein Bild zu finden.

In der Strophe 2 gerät die Natur in Bewegung. Der Wind schüttelt die Blätter von den Bäumen. Da er daran denkt, fühlt sich der Dichter bereits „alt“ (2,2). Die Person des „Ich“ schließt den Dichter, aber auch den Leser des Gedichts mit ein. Der Leser des Gedichts soll sich von der gleichen Stimmung getroffen fühlen. Der kommende Winter lässt mich zwar frieren, aber der Schnee bedeckt auch alle Erfahrungen, die ich mit dem Sommer gemacht habe, und er lässt diese vergessen. Es sind offenbar nicht nur schöne Erinnerungen. Zur Romantik gehört auch das Gefühl für den Schmerz (vielleicht ein Abschied von der Liebsten). Alles „Weh“, allen Schmerz lässt der Winter gnädig vergessen. Subjektive (auf die eigene Person bezogen) Stimmungsbilder zeigen die romantische Verbundenheit mit der Natur. „Welke Blätter“ werden verbunden mit „mich friert“, mit „alt“ und mit der Vorstellung „alles, alles Weh“.

Eichendorff, 1788 bei Ratibor in Oberschlesien geboren (heute Polen), findet in den Wäldern seiner Poesie (Dichtung) die Erinnerungen eines Kindes an die Heimat in Schlesien. Er studiert 1807/1808 in Heidelberg. Er ist ein wichtiger Vertreter der „Heidelberger Romantik“ und steht in Verbindung mit Achim von Arnim und Clemens Brentano. Deren Lyrik-Sammlung (angeblicher) Volkslieder „Des Knaben Wunderhorn“ (1806/1808) ist eine der frühen und wichtigen Sammlungen der Romantik. Die Romantik entdeckt die Volkslieder, diese (angeblich) „alten Lieder“ (siehe folgendes Gedicht), und ahmt sie nach.

29. Oktober

Auch der Sonntagmorgen verströmt Ruhe. „Öde“ (einsam, verlassen) und „still“ ist es. Die (Morgen-) Glocken läuten: Die Romantik liebt die Abendglocken und den Wald. Die Glocken klingen wie ein Lockruf. Mich sollten sie eigentlich zum Gottesdienst führen; den Romantiker erinnern sie an die längst vergangene Kindheit. Wie etwas, das ich liebe, das aber „weit weg“ ist. Noch einmal will ich die schönen Lieder hören, die mich an meine glückliche Kindheit erinnern, an den Frühling meines Lebens. Jetzt ist es Herbst, ich bin alt. Ich bin näher am Grab. Dieser Tod droht jedoch mit keinem Schrecken; die „Wehmut“ ist fast wie eine Sehnsucht nach Ruhe und Frieden.

Der Wald wird falb, die Blätter fallen,
wie öd und still der Raum!
Die Bächlein nur gehn durch die Buchenhallen
lind rauschend wie im Traum,
und Abendglocken schallen
fern von des Waldes Saum.

Was wollt ihr mich so wild verlocken
in dieser Einsamkeit?
Wie in der Heimat klingen diese Glocken
aus stiller Kinderzeit -

Ich wende mich erschrocken
ach, was mich liebt, ist weit!

So brecht hervor nur, alte Lieder,
und brecht das Herz mir ab!
Noch einmal grüß ich aus der Ferne wieder,
was ich nur Liebes hab,
mich aber zieht es nieder
vor Wehmut wie ins Grab.

Joseph von **Eichendorff**, „Im Herbst“, Gedichte [Ausgabe 1841]. – Eichendorff verwendet hier eine offene Versform mit metrisch unterschiedlich geformten Strophen. Die Gedanken sind nicht auf jeweils eine Zeile beschränkt. Dieses Gedicht ist deutlich weniger formstreng als das andere oben zitierte von Eichendorff. - Stichwortartige Hinweise: „falb“ bedeutet gelblich, etwa als Farbe für ein Pferd. Die Assoziationen gehen in

Richtung von blass, ohne die kräftige Farbe des Lebens, absterbend. „Öd und still“ bedeutet verlassen und einsam. „Abendglocken“ und „fern vom Wald“ schaffen die Stimmung der „Einsamkeit“. Die „Heimat“ und die Liebste sind „weit“ weg, auch zeitlich; erinnert wird an die „Kinderzeit“. „Alte“ Lieder („Volkslieder“) sollen „hervorbrechen“. Das ist die romantische Sehnsucht verbunden mit einer Verklärung der glücklichen Kindheit. „Noch einmal“ soll es so sein. Aber der Blick wird schließlich auf das „Grab“ gelenkt. Die Sehnsucht der Romantik ist auch eine Sehnsucht nach dem Tod, eine „Sehnsucht zum Tod“. - Siehe ebenfalls zum vorstehenden Gedicht.



3. November

Heute ist ein Feiertag. Der steht zwar nicht im Kalender, aber ich mache ihn mir einfach. Ich möchte den Tag mit einem Gedicht von Rainer Maria Rilke feiern. Rilkes „Herbsttag“ ist für mich eines der schönsten und aussagekräftigsten Herbstgedichte in der deutschsprachigen Literatur überhaupt.

Herr: es ist Zeit. Der Sommer war sehr groß.
Leg deinen Schatten auf die Sonnenuhren,
und auf den Fluren lass die Winde los.

Befiehl den letzten Früchten voll zu sein;
gib ihnen noch zwei südlichere Tage,
dränge sie zur Vollendung hin und jage
die letzte Süße in den schweren Wein.

Wer jetzt kein Haus hat, baut sich keines mehr.
Wer jetzt allein ist, wird es lange bleiben,
wird wachen, lesen, lange Briefe schreiben
und wird in den Alleen hin und her
unruhig wandern, wenn die Blätter treiben.

Rainer Maria **Rilke** (Prag 1875-1926), „Herbsttag“ (Das Buch der Bilder, 1902/1906). - Rilke steht als Dichter an der Schwelle zur Gegenwart, zur Moderne unserer Zeit. Er hält formal an strengen Regeln für seine Lyrik fest. Hier steht sein Gedicht in der überlieferten Tradition des kunstvollen Dichtens: drei Strophen mit jeweils 3, 4 und 5 Zeilen. Das gibt dem Verlauf des Gedichts ein wachsendes Gewicht, und inhaltlich ruht der Kern der Aussage in der Strophe 3. Traditionell ist auch die Regel, dass der Gedanke auf eine Zeile beschränkt bleibt. Punkt, Komma und Semikolon (Strichpunkt) markieren Pausen. Aber an entscheidenden Stelle geht der Gedanke wie von einem an diesen Punkten schnelleren Rhythmus getrieben in die nächste Zeile über: „jage / die letzte Süße“ (Strophe 2) und „hin und her / unruhig“ (Strophe 3).

Rilke ist ein unglaublich feinsinniger Sprachkünstler. Aber nicht in dem Sinne, in dem etwa in der Zeit des Barock in hochkomplizierter Weise, auf sehr schwierige Art eine gekünstelte Sprache geschaffen

wurde. Ganz im Gegenteil findet Rilke zum „einfachen“ Ausdruck zurück und gibt seinen Wörtern ein besonderes Gewicht. Es ist ein neuer Ton in der Dichtung, der einen aufhorchen lässt und der Sprache einen überraschend neuen Klang verleiht. Sein „Der Sommer war sehr groß“ ist ein strenges, scheinbar naives (naiv: nur mit einfachsten Gedanken beschäftigt) Bild. Im Sprachrhythmus der ersten Zeile macht dieses „sehr groß“ jedoch einen besonderen, sehr starken Eindruck. Gott soll die Winde loslassen; es herrscht bei Rilke keine spätsommerliche Stille wie bei anderen Dichtern. Der Herr (Gott) „befiehlt“ den Früchten reif zu werden. Er soll ihnen noch einige „südlichere Tage“ gönnen, also sonniges Mittelmeerklima, wie Rilke es liebte. Damit wird die „Süße“ in den Wein „hineingejagt“. Der süße Wein ist ein schwerer Wein und ebenfalls eher zum Bild vom Mittelmeer gehörig.

Und dann folgt die dritte mit ihren fünf Zeilen zugleich formal schwere und aussagegewichtige Strophe. Hier zielt die Stimmung, die mit dem Bild vom Herbst geschaffen werden soll, deutlich auf den kommenden Winter. Im Herbst „sind die Gärten am Ziel“ (so der Dichter Gottfried Benn), aber wer dieses Ziel nicht erreicht hat, versagt. Er müsste verzweifeln, denn nun es ist zu spät, ein „Haus zu bauen“, das heißt eine Familie oder (zumindest für diesen Winter) einen Freundeskreis zu gründen. Wer das versäumt hat, muss „allein“ bleiben. Rilke tat sich selbst sehr schwer, den richtigen Ort zu finden, wo er dichten konnte. So kann er nachfühlen, was es heißt, im kommenden Winter nun allein bleiben zu müssen. Man schläft schlecht, man „wacht“; man liest zur Ablenkung vielleicht viele Bücher und man schreibt „lange Briefe“ (Rilke schrieb selbst gerne solche Briefe). Und er verwendet das Bild von der Baumallee, von der schattigen Reihe von Bäumen wie vielleicht auf den Alleen in Paris. Dort fallen im Herbst die Blätter, und so wie diese vom Wind getrieben werden, ruhelos, wird man selbst „unruhig“ hin und her wandern.

Ruhe finden, in der Ruhe zu sich selbst finden, in der Erkenntnis seiner Selbst den Sinn des Lebens finden und schließlich hinter und über dem Sinn des Lebens hoffentlich Gott als Schöpfer und Lenker des Geschicks zu finden, das war Rilkes Wunsch, der sich auch in diesem Gedicht spiegelt. So ist der Wunsch „Herr: es ist Zeit“ nicht nur für den Herbst und für die Natur ausgesprochen, sondern für den Menschen, der ein Ziel, sein Ziel sucht und finden möchte.

Rilke litt als junger Mensch unter dem Trauma einer vormilitärischen Ausbildung. Diese gewalttätige, männliche Welt war nicht die seine. Nach einem Jura-Studium war er 1899/1900 in Russland, um dort die großen russischen Dichter kennenzulernen. 1903 war er Sekretär des Bildhauers Rodin in Paris, später lebte er vor allem in der Schweiz und in Norditalien. Noch in jungen Jahren ist er schwer erkrankt und mit 51 Jahren gestorben. - Rilke war auf der Suche nach Gott. „...ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise jahrtausendlang“. In der Gedichtsammlung „Stundenbuch“ (1926) stellt er die Frage, wie, da „Gott tot ist“ [so Nietzsche], es dennoch ein menschlich erfülltes Leben geben kann. Und er fragt nach der Person, nach der Gestalt Gottes und nach dessen Beziehung zum Menschen. Ist Gott in seinem Sein davon abhängig, dass der Mensch ihn verehrt? „Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?/ Ich bin der Krug...“ (was wirst du tun, wenn ich zerscherbe?)

Mit dem Bild, mit dem Rilke seinen eigenen Gottesbegriff klären will (oder einen besonderen Teil davon), mit dem Bild vom Tongefäß, können wir zurückerinnern an einen wichtigen Teil unserer Art und Weise, Gedichte zu interpretieren. Rilkes „Krug“ assoziiert, dass ihn ein Schöpfer geschaffen hat, wie ein Töpfer einen Krug aus Ton (Lehm) auf der Töpferscheibe dreht. Wird der Krug gebrannt, wird das Material hart und lässt Wasser nicht mehr durch. Erst dadurch wird der Krug gebrauchsfähig. Andererseits wird durch das Brennen bei hohen Temperaturen der Ton hart und der Krug kann leicht zerbrechen, er geht in Scherben, zerschirbt. - Der chinesische Philosoph Lao-tse hat ein Bild verwendet, das für uns eine Brücke bildet von der Idee Rilkes zu unserem Verständnis für die Art und Weise einer Interpretation. Lao-tse sagt: „Der Ton dient zur Formung der Gefäße, doch nur das leere Innere gestattet ihren Gebrauch.“ Das Material, aus dem der Krug gemacht ist, kann man mit der Sprache vergleichen, aus der ein Gedicht entsteht. Wie ein Gefäß wird diese Sprache vom Dichter geformt und bekommt ihre Gestalt. Um aber als Gedicht wirken zu können, muss die sprachlich nur grob gestaltete, mit vielen Leerstellen versehene Form mit unserer Phantasie gefüllt werden.

Wie ein Gedicht gebaut und geformt wurde, hat sich in den verschiedenen literarischen Epochen entwickelt und ist ganz unterschiedlich verstanden worden. Bis hin zur Moderne aber hat man der Form immer großes Gewicht beigemessen. Eine Idee (der Inhalt des Gedichts) musste mehr oder weniger strengen Regeln (Metrik, Rhythmus) unterworfen werden, um als „Gedicht“ (verdichtete Sprache) gelten zu können. Erst die literarische Moderne hat viele dieser Regeln abgeschüttelt. Aber der Weg dorthin war mühsam. Generation auf Generation von Dichtern haben mit der Sprache gekämpft, gerungen, ganz wie der Töpfer auf der Scheibe versucht, aus dem Klumpen Ton einen Krug zu formen und zu drehen.



7. November

Rilke erklärt sein Gottvertrauen in einem anderen Gedicht, das ebenfalls den Herbst zum Thema hat („Das Buch der Bilder“, 1902/1906):

Herbst

Die Blätter fallen, fallen wie von weit,
als welkten in den Himmeln ferne Gärten;
sie fallen mit verneinender Gebärde.

Und in den Nächten fällt die schwere Erde
aus allen Sternen in die Einsamkeit.

Wir alle fallen. Diese Hand da fällt.
Und sieh dir andre an: es ist in allen.

Und doch ist Einer, welcher dieses Fallen
unendlich sanft in seinen Händen hält.

Mit dem Herbst verbindet sich das Bild vom Tod. „Die Blätter fallen“, ja im Fallen „verneinen“ sie, sagen nein zum Leben. Aber sie wecken auch Hoffnung, denn ihr Fallen erinnert an „ferne Gärten“, an den Himmel, an „die Himmel“. Dazu kommt die „Nacht“, und die Erde erscheint „schwer“. Ein starkes Bild der Natur wird dichterisch aufgebaut und mündet in eine starke dichterische Gebärde. Rilke lässt die „schwere Erde“ aus der Einsamkeit (oder in die Einsamkeit) des kalten Weltalls fallen. - Der Blick wendet sich zum Menschen. „Wir alle“ fallen, sterben. Es stirbt dir „die Hand“, die sonst kräftig ist. „In allen“ [in allem] ist das Sterben. – Hier wendet sich der Blick wiederum und fasst überraschend feste Zuversicht: „und doch...“ Es ist „Einer“ (groß geschrieben) da, der dich und mich und all „dieses Fallen“ hält, und zwar „unendlich sanft“. Das ist ein wunderschönes Bild für Gott.

14. November

Anette hat Geburtstag. – Ich wünsche ihr, dass sie auch weiterhin, trotz des grimmigen Novembers, in dem jetzt „die gelben Blätter fliegen“, Geborgenheit findet. Und die Gedanken nicht aufkommen lässt, die der Dichter Theodor Storm, so wunderschön in seinem Text festhält. Da streift etwas vom Vergänglichen vorbei und berührt dich kühl. An den Sommer erinnern die fliegenden Spinnweben. Diesen Fäden, jetzt losgerissen vom Wind und wie heimatlos durch die Luft schwebend, begegnen wir öfter im Gedicht. Sie sind auch ein schönes Bild für den Herbst, wie wir ihn erleben. Doch Storm versucht trotzig dagegen zu stellen: „Was geht denn uns der Sommer an!“ Natürlich ging er uns

etwas an. Und er geht uns weiter viel an, denn wir hoffen selbstverständlich im Herbst bereits auf den nächsten Sommer.

Es rauscht, die gelben Blätter fliegen,
am Himmel steht ein falber Schein;
du schauerst leis und drückst dich fester
in deines Mannes Arm hinein.

Was nun von Halm zu Halme wandelt,
was nach den letzten Blumen greift,
hat heimlich im Vorübergehen
auch dein geliebtes Haupt gestreift.

Doch reißen auch die zarten Fäden,
die warme Nacht auf Wiesen spann -
es ist der Sommer nur, der scheidet;
was geht denn uns der Sommer an!

Du legst die Hand an meine Stirne
und schaust mir prüfend ins Gesicht;
aus deinen milden Frauenaugen
bricht gar zu melancholisch Licht.

Erlösch auch hier ein Duft, ein Schimmer,
ein Rätsel, das dich einst bewegt,
dass du in meine Hand gefangen
die freie Mädchenhand gelegt?

O schaudre nicht! Ob auch unmerklich
der schönste Sonnenschein verrann -
es ist der Sommer nur, der scheidet;
was geht denn uns der Sommer an!

Theodor **Storm**, „Im Herbst“, Gedichte [Ausgabe 1885]. - Der Dichter beschreibt den Herbst mit deutlichen, aber stichwortartigen Hinweisen: die „Blätter fliegen“. Sein Ziel ist jedoch nicht die Naturbeschreibung. Schon der folgende Hinweis, „falber [fahl, blass, gelblich, unheimlich...] Schein“ signalisiert Angst und Ahnung des Todes, zumindest Ahnung der möglichen Trennung von dem Geliebten. Das Gedicht ist aus dem Blickwinkel des Mannes geschrieben, der aber seine Frau beobachtet. Und das Gedicht beschreibt ihre Ängste und Ahnungen. Das wird jedoch bewusst heruntergespielt, in seinem Gewicht verharmlost, um die aufkommende Angst zu vertreiben. Es ist „doch“ und es ist „nur“ der Sommer, der Abschied nimmt. Und die „zarten Fäden“ sind nur gelöste Spinnweben, die im Wind fliegen.

Begleitet wird das von der Veränderung der Erfahrungen: Aus dem Mädchen des Sommers wurde eine Frau. Es wächst die bange Frage: Ist die Liebe erloschen? Fast grob wird dem entgegengehalten: „Was geht denn uns der Sommer an“. Das heißt: Was kümmert uns die (vergangene) Sommerliebe, die Liebe von gestern. Offen bleibt, wie es mit der Liebe heute, also im Herbst steht.

Theodor Storm (1817-1888) liebte und beschrieb seine norddeutsche Heimat in und um Husum an der Nordsee. Ein anderes Gedicht von ihm besingt diese Stadt am „grauen Strand, am grauen Meer...“, wo der Nebel „die Dächer schwer“ deckt, wo kein Wald rauscht, wo die Zugvögel „in Herbstesnacht“ und „mit hartem Schrei“ vorbeifliegen. Doch liebt er sie, „die graue Stadt am Meer“, die er sich offenbar nur schwer im Frühling vorstellen kann: „es schlägt im Mai kein Vogel ohn' Unterlass“. Es deutet sich auch hier an, dass der Frühling für den Dichter ein poetisch breit gefächertes Programm mit vielen Farben und schrillen Reizen anzubieten hat, während der Herbst eher Gefühle für Grautöne und Nebel wach ruft. Dass das weiche Licht im Herbst seine eigenen Reize hat, wird seltener besungen.



20. November

Die Zeit unserer Gedichte nähert sich langsam dem Ende. So spät im Jahr denken wir an den nahen Winter und an Rilkes Erinnerung: Wer jetzt nicht vorgesorgt hat, wird im Winter Probleme bekommen. Wie tröstlich ist es, dass man auch sozusagen poetisch vorsorgen kann, indem man die Erinnerungen an den Sommer sammelt. Eva Strittmatter hat das in wunderschöner Weise ausgedrückt.

Vor einem Winter

Ich mach ein Lied aus Stille
und aus Septemberlicht.
Das Schweigen einer Grille
geht ein in mein Gedicht.

Der See und die Libelle.
Das Vogelbeerenrot.
Die Arbeit einer Quelle.
Der Herbstgeruch von Brot.

Der Bäume Tod und Träne.
Der schwarze Rabenschrei.
Der Orgelflug der Schwäne.
Was es auch immer sei,

das über uns die Räume
aufreißt und riesig macht
und fällt in unsre Träume
in einer finstern Nacht.

Ich mach ein Lied aus Stille.
Ich mach ein Lied aus Licht.
So geh ich in den Winter.
Und so vergeh ich nicht.

Eva **Strittmatter** (1930-2011). - Das Gedicht bündelt Stichwörter wie Stille, Licht und Schweigen. Kann man damit ein Gedicht machen? - Ja, wenn man die vielfältigen Assoziationen mitbedenkt, die im Text ausgelöst werden. Der „schwarze Rabenschrei“ begleitet den Tod. Der Flug der Schwäne weckt die Sehnsucht nach der Ferne. Wenn sie als Zugvögel im jahreszeitlichen Wechsel aufbrechen, fliegen sie in einer Formation, die an eine Folge von Orgelpfeifen erinnert: ein „Orgelflug“. Es ist ein gewohntes Bild aus der norddeutschen Heimat der Dichterin, die in Neuruppin geboren wurde und in Berlin starb. Die Sehnsucht nach der Ferne „reißt über uns Räume auf“. Diese (gedanklichen) Räume werden mit Phantasie, mit

eigenen Gedanken und Assoziationen gefüllt. Und selbst wenn die Nacht „finster“ und bedrohlich ist, sind die traumhaften Erinnerungen an den Sommer tröstend. Das kann den ganzen Winter halten und Licht in der (gedanklichen) Finsternis geben.

Die Ausdrücke und die damit verbundenen Eindrücke sind vielfältig. Die Dichterin beschreibt, was man sieht, was man hört, was man riecht, und - daraus folgend - was man fühlt: den drohenden „Tod“ und den „schwarzen Schrei“. Es ist bemerkenswert, dass der Schrei, ein Geräusch, hier eine Farbe bekommt. Damit verknüpft die Dichterin Assoziationsketten: Gedankenketten, die sich in uns entwickeln und weiterwirken. - Wie wird hier für den Winter vorgesorgt? Ich erinnere mich an eine Kindergeschichte von der Feldmaus „Frédéric“ (von Leo Lionni, übersetzt von Günter B. Fuchs, „Frederick“), in der die Mäuse den ganzen Sommer sammeln, um im Winter Vorräte zu haben. Nur Frédéric liegt in der Sonne und ist anscheinend faul. Als die Mäuse dann aber in der Höhle und halb im Winterschlaf neben ihren Vorräten dahindämmern, fängt Frédéric an vom Sommer zu erzählen. All die Eindrücke, die er gesammelt hat, gibt er nun den lauschenden Mäusen weiter. Sie sind glücklich und verstehen, dass das Leben nicht nur daraus besteht, Vorräte zu sammeln. „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein“, heißt es. Wie Frédéric also vom Sommer erzählt, begeistern sich die anderen Mäuse und bewundern anerkennend: „Frédéric, du bist ja ein Dichter!“



23. November

Heute hätte Klemens Geburtstag. – Mit den letzten Novembertagen ist der Herbst vorbei. Der erste Kälteeinbruch bringt bereits etwas Schnee und leichten Frost. Aber das wird nur wenige Tage dauern, denn erfahrungsgemäß wird es im Dezember wieder milder. Es ist als ob uns das Wetter nun schonend auf den Winter aufmerksam machen will. Wir kennen das: Im Advent freut man sich über jede Schneeflocke und rechnet sich aus, dass es dieses Jahr „bestimmt“ weiße Weihnachten geben wird. Und dann kommen Tauwetter und Regen.

Am Spätnachmittag ist es jetzt bereits dunkel; der Weg ist nicht mehr hell. Auch die letzten Strahlen der Sonne wärmen kaum mehr. Aber es ist wieder still. Merkwürdig wie abwechslungsreich und vielleicht widersprüchlich ich den Herbst als Zeit der Stille, aber auch als Zeit des laut lärmenden Sturms erlebe. Jetzt ist es aber still draußen, und wenn man noch einen Vogel hören sollte, ist sein Zwitschern tatsächlich „dünn“ und in der Stille trotzdem fast grob. Mit dem Nebel verschluckt das schwindende Tageslicht die Umrisse anderer Menschen, auch wenn sie nur wenige Schritte entfernt sind. Es ist so still, dass selbst die welken Blätter, die noch auf den Weg flattern, ungewöhnlich laut zu rascheln scheinen. Diese Stille ist schön; ich liebe sie. Und wenn irgendwo noch ein unscheinbares Veilchen blühen sollte: Wenn ich mich ganz hinunterbeuge, würde ich es sicherlich wachsen hören.

Es ist schön sich vorzustellen, dass dieses langsame Absterben der Natur in sich bereits den Keim zu einem neuen Leben enthält. Das weckt die Hoffnung und tröstet. Wenn denn in dieser Zeit schwieriger politischer Verhältnisse an vielen Stellen in der Welt überhaupt ein poetischer „Trost“ angesagt ist. Als das folgende Gedicht entstand, war die Lage für die junge Dichterin ziemlich trost- und aussichtslos. Umso mehr bewundere ich ihren Mut und ihre Kraft, angesichts tödlicher Bedrohung sich in Gedichtform ausdrücken zu wollen.

Spätnachmittag

Lange Schatten fallen auf den hellen Weg
und die Sonne schickt noch letzte Abschiedswärme
und das dünne Zwitschern eines Vogels ist, als ob es lärmte
und als steh' es etwas von der Stille weg.
Menschen auf zehn Schritt Entfernung
sind wie aus ganz andern Welten
und fast möchte man die welken Blätter schelten,
dass sie rascheln und die letzten Sonnenstrahlen stören.
Und man möchte nur die Veilchen wachsen hören.

Selma **Meerbaum-Eisinger**, „Spätnachmittag“ (1940). - Selma Meerbaum-Eisinger ist sechzehn Jahre alt, als sie dieses Gedicht schreibt. Sie wird in Czernowitz in der Ukraine als Tochter jüdischer Eltern geboren; 1942 stirbt sie in einem deutschen Arbeitslager. Mitten im Zweiten Weltkrieg schreibt sie dieses Gedicht (neben 56 anderen Gedichten, die erhalten geblieben sind), und sie erleidet das Schicksal, welches Millionen jüdischer Mitbürger trifft: von den Deutschen ermordet. Man muss versuchen, sich davon möglichst freizuhalten, um das Gedicht nur von seiner eigenen Qualität her zu beurteilen.

Längere Zeilen tragen einen Gedanken ruhig weiter. Jede Zeile schließt mit einem Endreim, der zumeist zweisilbig klingend ist (-wärme: lärmte). Der erste Teil, vier Zeilen, zeigt umschließenden Reim (a b b a), der zweite, nach einer nichtreimenden Einzelzeile, Paarreim (Welten: schelten). Diese Form ist ungezwungen und entspricht dem ruhigen Ton, der im Gedicht vorherrscht. Es heißt zwar „Spätnachmittag“, aber die Stimmung ist herbstlich; man könnte vom „Herbst“ eines späten Sommertages sprechen. „Stille“ ist ein wichtiges Stichwort. Der Abstand zu anderen Menschen („wie aus ganz andern Welten“) unterstützt die Vereinsamung. Von „welken Blättern“ (Herbst!) ist die Rede. Und von der Hoffnung auf die Veilchen. Diese kleine unscheinbare, tiefblaue Blume weckt viele Assoziationen von Goethes berühmtem Veilchen-Gedicht bis zum Hoffnungsbild, doch einen anderen geliebten Menschen zu finden. So spricht aus dem Gedicht dieser Sechzehnjährigen mit unglaublicher Reife die Sehnsucht wie aus Rilkes Herbst-Gedicht. Ein schönes Gedicht, das auch gerade in seiner unvollendeten Form (etwa die Häufung des „und“) mir sehr sympathisch ist, meine Sympathie (Mitgefühl) hat, mein Gefühl zum Mitschwingen bringt.

* * *



Didaktische Fragen

Wie erlebe ich den Herbst? Als Spätsommer oder als Vorbote des Winters? Welche Stimmungsbilder fallen mir beim Stichwort „Herbst“ ein? Welches der obigen Gedichte entspricht am ehesten meiner eigenen Anschauung? Welches gefällt mir am wenigsten? Kann ich das auch begründen? - Von solchen Fragen würde ich ausgehen, um den Weg zur Interpretation zu zeigen. Nachdem der Inhalt sprachlich geklärt ist (manche ungewöhnlichen Wörter muss man erklären) und die metrisch-strophische Form erläutert worden ist, kann man versuchen in einem ersten Schritt zu beschreiben, was der Text aussagt, was der Dichter uns für eine deutlich erkennbare „Botschaft“ schicken will. Sein Gedicht handelt vom Herbst, aber diesen kann man ganz unterschiedlich auffassen, wie wir gesehen haben. Wenn dieser Teil der Analyse abgeschlossen ist, kommt der entscheidende nächste Schritt, den wir davon gedanklich trennen müssen (wobei der Übergang allerdings fließend ist). Wir kommen an einen Punkt, an dem wir nicht mehr beim Dichter zurückfragen können, was er mit seinem Text aussagen will. Das geht zumeist weit über das hinaus, was wir als erste Botschaft klar erkennen können. Hier werden nun die Leerstellen wichtig, die ich mit eigener Phantasie fülle. Erst damit gebe ich dem Gedicht einen tieferen Sinn. Es ist ein Sinn, der für mich wichtig wird. Dieser Sinn macht das Gedicht für mich gerade hier und jetzt wichtig.

Brauche ich zu unterschiedlichen Zeiten ebenfalls verschiedene Gedichte, die mich im Augenblick ansprechen? Kann ich mich von meiner eigenen Befangenheit derart frei machen, dass ich solche Gedichte unabhängig von meiner eigenen Stimmung lesen und werten kann? - Das scheint die Voraussetzung dafür zu sein, anderen solche Gedichte zu vermitteln. Ich kann Schülern und Studierenden ein Gedicht weitgehend erklären, nämlich Form und Inhalt. Zu dem nächsten Schritt der eigentlichen Interpretation kann ich anleiten; den Weg muss jeder, der ein Gedicht liest, allerdings selbst gehen. Warum spricht mich dieses Gedicht im Augenblick besonders an? Welche Aussage darin ist für mich wichtig? Wie gelingt es mir, diese individuelle Aussage mit der Aussage des Gedichts in Übereinstimmung zu bringen? Meiner eigenen Phantasie muss ich Grenzen setzen. Meiner Fähigkeit, die sprachlichen Leerstellen zu füllen, muss ich Regeln geben. Sonst rede ich nur über mich selbst, nicht über das Gedicht.

Wie weit darf und will ich mit meiner Interpretation gehen? Die Analyse von Form und Inhalt kann ich anderen (Schülern, Studierenden) vermitteln. Wenn ich aber nach weitergehenden Eindrücken frage, verlasse ich den sicheren Boden des vorliegenden Textes und fange an, meine eigene Befindlichkeit in den Vordergrund zu drängen. Darf eine literarische Analyse das einschließen? - Ich meine: unbedingt ja. Ein Gedicht ist wesentlich „jetzt“ und „für mich“ wichtig. Ich muss das allerdings so offen vermitteln können, dass ich andere und die Gedanken anderer miteinbeziehe, sie nicht abschrecke. Es ist hilfreich, sich darauf zu beschränken, was das einzelne Gedicht für mich aussagt. Also zu fragen: Welches Gedicht gefällt mir besonders und warum? Es ist nicht günstig, andere Gedichte abzuwerten, in dem ich Urteile wie „das gefällt mir nicht“ fälle. Solches geschieht zumeist vorschnell und schließt eine Änderung meiner Haltung zu einer anderen Zeit überhastet aus. Das ist wohl eine der wichtigsten Voraussetzungen, um Gedichte zu interpretieren: Ich muss mir Zeit lassen. Ich muss die Geduld haben, nachzuspüren, was hier in Sprache geformt wurde. Und ich muss mit mir selbst Geduld haben, zu horchen, was diese Sprache in mir weckt und was diese Worte in mir zum Klingen bringen. Wenn ich ein Gedicht für mich verstehen gelernt habe, kann ich mich mit dem Dichter und mit seiner literarischen Epoche im Einklang fühlen.

„Klingen“ und „zum Einklang“ bringen: Das Ziel der Analyse und Interpretation ist es, verständlich zu machen, was Sprache will und kann. Eine Botschaft wird vermittelt. Ihr wird mit der Sprache eine Form gegeben, die mit dieser Sprache zum Kunstwerk wird. Das Thema „Herbst“ kann man auch zeichnerisch und vor allem mit Farben darstellen. Das kann helfen, die eigenen Gefühle zu erkennen. Aber ein Bild in Farbe und zeichnerischer Gestaltung ist eine völlig andere Form einer Botschaft. Ein Bild sagt vielleicht mehr über Gefühle aus, aber die Botschaft schwimmt. Ähnlich ist es mit der Musik, die eine größere Weite der Interpretation und des mitklingenden Erlebens eröffnet. Der Vergleich mit der Musik und dem Bild kann helfen zu verstehen, dass Sprache ebenfalls ein starkes Mittel ist, ein Kunstwerk zu formen. Man kann lernen, solche Kunst zu erkennen und zu verstehen.

Stichwörter

Assoziation: Die Assoziation wird durch Erinnerung ausgelöst. Informationen dazu sind im narrativen (erzählerischen) Gedächtnis gespeichert. Jeder hat eine große Anzahl von Erfahrungen. Die meisten davon teilt man mit anderen der gleichen Kultur, viele sind gemeinsam angelernt oder unbewusst angeeignet wie etwa die Muttersprache. Bei der Assoziation werden aktuell nicht aktivierte, un- und teilweise unterbewusste, gedankliche Verbindungen geweckt. Es sind bestimmte Erinnerungen, die aus akutem („jetzt“) Anlass unwillkürlich in das Bewusstsein drängen. Assoziation ist eine wichtige Erscheinung als

Folge und als Motor gedächtnismäßiger Weitergabe. Der Mensch hat die Sprache entwickelt, um diesem weitgehend ungeformten Eindruck eine Form zu geben. Ein Gedicht ist die im höchsten Maß sprachlich verdichtete Form eines Eindrucks. Das weckt in mir ein Echo, lässt eine Antwort klingen. Die Suche nach einem im Gedächtnis aufbewahrten Eindruck wird dadurch begünstigt, dass man sich etwas ins Gedächtnis ruft, was zu dem Gesuchten im Verhältnis der Ähnlichkeit steht. Ich erkenne etwas wieder, was mir der Dichter sagt. Ich verstehe nicht nur seine Sprache, ich lerne die Form zu verstehen, die er benützt. Und ich erkenne seine Ideen und Erfahrungen, die er vermitteln will.

Obwohl ein Text solches nicht deutlich ausspricht, lässt er manche Gedanken assoziativ offen. Der Dichter baut bewusst „Leerstellen“ in seinen Text ein. Vieles lesen wir ebenfalls „zwischen den Zeilen“. Logisch und kritisch nachprüfbar sind solche Bezüge zwischen Text und Realität beziehungsweise dichterischer Wirklichkeit nicht immer. Aber man kann davon ausgehen, dass die Auswahl der Ideen nicht zufällig stattfindet, sondern eine Betroffenheit spiegelt, die wir allerdings erst herausarbeiten und verstehen müssen. Auch das ist ein Ziel der Interpretation (siehe ebenfalls dieses Stichwort). Wir wissen wenig darüber, welche unausgesprochenen Gedanken und Nebenbedeutungen ein Dichter mit seinem Text verband. Die Assoziation wirkt auf einer weitgehend unbewussten Ebene, während die Literaturwissenschaft den bewussten und als solchen zumeist klar erkennbaren Verweis auf gewollte Nebenbedeutungen als Konnotation bezeichnet. Eine nicht konkretisierte, inhaltlich unausgefüllte „Leerstelle“ wird mit einem naheliegenden „Sinn“ gefüllt. Die Begleitvorstellungen, die die Brücke bilden, nennen wir assoziative Gedankenschritte, Assoziation.

Für Hölderlin geht die Assoziation beim Stichwort „Herbst“ in folgende Richtung: „In seiner Fülle ruhet der Herbsttag nun...“, Weinlese, Obst, gereifte Frucht und (menschliche) Zufriedenheit. Für Eichendorff dagegen bedeutet „Herbst“: „So still in den Feldern allen, / der Garten ist lange verblüht, / man hört nur flüsternd die Blätter fallen...“, (menschlich) müde sein, im Winter frieren, alt werden (und sterben).

Interpretation: Die Sprache gilt als „Zeichen“, dessen System entschlüsselt werden muss. Wenn man auf einen (mittelalterlichen) metaphysischen Bezug (Bezug zu Gott) verzichtet, stellt sich (seit der Aufklärung, seit dem 18. Jahrhundert) für uns das Problem der „Wahrheit“ auch literarischer Texte. Literatur ist grundsätzlich das Konstrukt (die Konstruktion, die Gestaltung) einer Welt, eine eigens konstruierte, künstlich gebaute Welt. Die Dichtung erschafft eine solche Welt. Ein allzu enger Realitätsbezug (enge Beziehung zur Wirklichkeit) ist nicht zwingend, ja vielfach sogar hinderlich. Gedichte wollen die Phantasie wecken, nicht einschränken.

Die Ästhetik-Konvention (die Vorstellung davon, was literarisch „schön“ ist) und der Erwartungshorizont für Dichtung entbinden geradezu von der sozialen Verpflichtung zur Wahrheit. In dem Auseinanderklaffen zwischen Wirklichkeit und Fiktion (dichterische Erfindung) entsteht Literatur. Gleichzeitig ist die Literatur allerdings ein Modeartikel, der sich mit dem wechselnden Geschmack erheblich verändert. Wie weit sind obige Gedichte erkennbar von den literarischen Epochen abhängig, in denen sie entstanden sind? Das ist eine schwierige Frage, zu der wir oben nur gelegentlich Hinweise gegeben haben. Werkimmanente Interpretation (nur vom gegebenen Text ausgehend) und text-nahe Analyse (über den vorgegebenen Text nicht hinausgehend), die den Kontext (an den Text herangetragenenes Wissen über den Dichter und die Epoche) völlig ausschließen, haben ihre Grenzen.

Teil 6, S.121 ff.

Interpretationsansatz „Kontext“: Alt-katholische Gesangbuch-Geschichte und Geschichte der alt-katholischen Kirche

Können wir an einigen wenigen alt-kathol. Gesangbüchern, an ihrer Entstehung und ihrem Aussehen, an dem Repertoire und an weiteren Kontext-Informationen die Entwicklung der alt-kathol. Kirche ablesen? Sind diese Gesangbücher ein Spiegelbild ihrer Kirche?

Vorbemerkung: Mit einer Konfession zu leben – als amtlich bestätigter Kirchensteuerzahler „ak“ oder (wie ich) als häufiger (evangel.) Gast -, in einer überschaubaren Gemeinde mit zu leben, sich dort heimisch zu fühlen und Gottesdienste mit zu feiern - dafür entscheidet man sich wahrscheinlich vor allem in der aktuellen, persönlichen Situation und in Beziehung zu dem Pfarrer vor Ort. Die historische Vergangenheit einer bestimmten Kirche spielt wohl eine sekundäre Rolle. Sie interessiert mich aber mit meiner beruflichen Herkunft in der Liedforschung (auch nach der Pensionierung), und zwar gerade unter dem Aspekt, ob und wie unterschiedliche Phasen der Kirchengeschichte an der Entwicklung des jeweiligen Gesangbuchs

abzulesen sind. Es bleibt allerdings eine unvollständige Skizze, da mir wichtige alt-kathol. [ak] Gesangbücher fehlen [1924] bzw. von mir noch nicht eingesehen worden sind.

Es ist ein Versuch, nicht nur über die Lieder im Einzelnen, die mich sonst interessieren, hier im gesamten Repertoire eines Gesangbuchs [GB] und in seinem Konzept, soweit es am Vorwort, an der Gliederung oder an anderen Hinweisen, die wir allgemein als **Kontext** bezeichnen, ablesbar ist, so etwas wie eine **Interpretation** der kirchlichen Entwicklung zu leisten. Interpretation ist immer weitgehend subjektiv und muss vielseitig abgesichert werden. Natürlich fließen Erfahrungen ein, aber es unterbleibt vorerst der Blick auf parallele Gesangbücher anderer Konfessionen (vgl. aber entspr. Stichwörter in den Lexikon-Dateien, auch zu den hier genannten GB).

Katholisches Gesang- und Gebetbuch, 1881 [1875]

Zur Diskussion stelle ich eine Kurzcharakteristik von: **Katholisches Gesang- und Gebetbuch** zum Gebrauche bei dem (alt)katholischen Gottesdienste. Zweite sehr vermehrte Auflage. Erster Theil, Mannheim: Tobias Loeffler, **1881**. VI, 86 Seiten; [zusammengebunden mit:] ...Zweiter Theil ...1881. IV, 102 S. [zusammengebunden mit:] Meß-Andacht, Gebete..., Erstkommunion, 101 S. [die Gebete usw. werden hier von mir nicht behandelt]; hinten eingebunden ein Inhaltsverzeichnis der Gebete, 1 Seite [diese ist bezeichnet mit Seite 103-104]. [Die Bezeichnung „katholisch“ ist an sich nicht auffällig; sie hat sich aus kirchenhistorischen Gründen bis heute erhalten in dem ak Selbstverständnis als „katholisches Bistum der Alt-Katholiken“.]

Das vorliegende Exemplar gehört der ak Gemeinde in Freiburg i.Br. Es ist durch die Bindung beschnitten, der Text teilweise abgeschnitten, im ganzen Block eng beschnitten, aber ohne Textverlust. So hat man früher [wohl eher vor 1850] Bücher vom Verlag ungebunden gekauft und vom Buchbinder individuell binden lassen. Daher konnten verschiedene Teile mit jeweils eigener Seitenzählung zusammengebunden werden. Im vorliegenden Exemplar ist ein Besitzervermerk datiert 1884; das GB ist in schwarzes Leder eingebunden und hat Prägung und Goldschnitt.

Vorrede in Stichworten: „auf leicht singbare und bekannte, ältere Melodien [wird] Rücksicht genommen“... Ergänzungen und Verbesserungen (sind) „gefälligst dem Geistlichen der altkatholischen Gemeinde in Heidelberg mittheilen zu wollen“... Im Vorwort des zweiten Teils wird das GB entsprechend **Heidelberger Gesangbuch** genannt. Es versuchte „möglichst rasch einem... schmerzlich empfundenen Mangel abzuhelpen“... und sollte „dem [röm.-kathol.] Ultramontanismus [Vorherrschaft des Vatikans in Rom, „jenseits der Berge“] entgegenarbeiten, indem dieses Gebetbuch auch den Irrgeführten belehrt, daß der wahre Katholizismus“... (weiterbesteht). Es ist „eine Verleumdung, wenn die Römischen uns Altkatholiken die Katholizität absprechen“... Diese Vorrede ist datiert **1875**. Das ist offenbar das Erscheinungsjahr des ersten ak GB.

Das GB sammelt hier die Gemeinden und versucht, eigene Identität zu schaffen bzw. zu wahren, indem man sich mit den Liedtexten von anderen abgrenzt. Es ist für mich auffallend, dass hier **eigene Textvarianten** zu auch sonst verbreiteten Liedern stehen. Aber das GB zeigt noch nicht den von anderen Kirchen bekannten, üblichen Zwang bei der Einführung eines neuen GB. Diese Stufe einer etablierten Amtskirche zeigt dann (wie ebenfalls die in dieser Zeit verbreiteten evangelischen GB) das spätere ak **Gesang- und Gebetbuch** von **1909**. Dieses ist das Nachfolge-GB und damit hat sich die ak Kirche (soweit ich das am GB abzulesen versuche) fest etabliert und in ihrer Vorstellung von „Ordnung“ den anderen Konfessionen angepasst. – Es gibt [nach dem Internet] Exemplare der ersten Auflage **1875** [die ich bisher nicht eingesehen habe] und dieser zweiten Ausgabe von 1881 u.a. in der Staatsbibl. Berlin und in der UB Köln.

Das GB hat 1881 einen Teil I. Gesänge, und ist praktisch durchgehend mit Melodien bzw. in einigen Fällen mit Melodieverweisen versehen. Hier stehen liturgische „Meßgesänge“ und jeweils eingefügt „Festlieder“; das sind die allgemeinen Kirchenlieder. Beispiele: Thauet Himmel den Gerechten... Nr.6; O du fröhliche... Nr.20; Seht die Mutter voller Schmerzen, wie sie mit zerriss'nem Herzen an dem Kreuz des Sohnes steht... Nr.44; O du fröhliche... zur Osterzeit Nr.62; Befiehl du deine Wege... Nr.65; Großer Gott wir loben dich... Nr.113; Nun danket alle Gott mit Herzen, Mund und Händen... Nr.114. - Das Lied Nr.62 „O du fröhliche...“ steht hier ohne Melodie mit Verweis auf Nr.20= O du fröhliche... Weihnachten. Bis um 1920 taucht in den konservativen GB aller Konfessionen das Feiertagslied in dieser Fassung auf Weihnachten, Ostern und Pfingsten auf. Es ist sozusagen ein Gradmesser für die Modernität eines GB. Seit Mitte des 19.Jh. existiert die Weihnachts-Fassung, die sich zunehmend als alleiniger Text durchsetzt. Das ak GB bildet hier keine Ausnahme.

Der Teil II hat praktisch durchgehend **mehrstimmigen Melodiensatz**. Die Lieder Nr.119 ff. haben Doppel-Nr. mit Verweisen; man fängt wieder bei Nr.1 an. Vorwort: (dieses GB ist die) ...zweite Auflage [Ausgabe] des sog. Heidelberger Gesangbuchs in wesentlich erweiterter Gestalt... (mit dem) Schwerpunkt Gemeindegesang. „Die Gesänge sollen durchweg einstimmig, und mit sicherer, fließender Orgelbegleitung gesungen werden.“ Unterschrieben: Mannheim 1880, Pfarrer Bauer. – Im zweiten Teil S.14 f. sind im vorliegenden Exemplar Textteile mit Bleistift durchgestrichen. Die (Freiburger) Gemeinde einigt sich also auf bestimmte Formen der Liturgie. Hier durchgestrichen ist „Herr, Gott, himmlischer König...“ Hat dieses Lied vor Ort eine besondere Bedeutung? Ist es der Pfarrer oder die Gemeinde, die Singen oder Nicht-Singen eines Liedes bestimmen?

Das Repertoire erscheint mir weitgehend selbst gestaltet und vielleicht bewusst neu-gestaltet mit eigenen Textvarianten, die Identität stiften sollen. Der melodische Schwerpunkt ist die (modernisierte) **Gregorianik**. Identische Überschneidungen mit den sonst üblichen Kirchenliedern bzw. deren Fassungen in den GB anderer Konfessionen sind (für mich) auffallend gering. Der Schwerpunkt sind **Messgesänge**. Allgemeine Kirchenlieder stehen dann ab Nr.153 unter Kirchliche Zeiten. Es sind u.a.: Macht hoch das Thor, die Thüren weit, es kommt der Herr der Herrlichkeit... Nr.154 (sonst üblich: Macht hoch die Tür...); Wie soll ich dich empfangen... [ohne Mel., Verweis auf das davorstehende Maria saß alleine...] Nr.157; Fröhlich soll mein Herze springen... Nr.159; Es ist ein Reis entsprungen, aus einer Wurzel zart... Nr.160 (sonst üblich: Es ist ein Ros' entsprungen...); Das ist der Tag den Gott gemacht... Nr.161; Es weht das königlich Panier... Nr.167; Schaut die Mutter voller Schmerzen, wie sie mit zerrissnem Herzen... [Stabat Mater] Nr.172; O Haupt voll Blut und Wunden... Nr.175; Ihr Felsen hart und Marmorstein... Nr.176; Befiehl du deine Wege... Nr.199.

Im Freiburger Exemplar sind handschriftliche Notizen eingelegt: Glaubensfragen und Lied-Nummern. Der Gebetsteil wurde offenbar wenig verwendet, außer S.95 ff. für die Erstkommunion (mit Anstreichungen und Notizen, dort ebenfalls eingelegt Notizen, u.a. eine Predigt, datiert 1966. Das heißt [?], dass dieses GB so lange bei diesem Pfarrer im Gebrauch war (vielleicht jedoch nur der Erstkommunionsteil).

Liturgisches Gebetbuch, 1885/87

Der Gesangbuchteil liegt zeitlich zwischen dem GB von 1881 und dem von 1909. Es ist ein liturgisches Gebetbuch „nebst einem Liederbuche als Anhang“. Gedruckt wurde es 1885 in Mannheim bei Löffler [bzw. Weber, später Baden-Baden], dem Drucker des GB von 1881; es erschien in zwei, jeweils umfangreichen Teilen (272 und 245 S.), der dritte Teil (36 S.) erschien 1885. Heidelberg und Mannheim sind frühe ak Zentren; das GB von 1909 erscheint dann in Bonn. Der Ton ist, so meine ich es herauszuhören, offizieller als 1881, aber gegenüber 1909 doch abgemildert. Im Vorwort, datiert 1884, heißt es u.a., das Buch erscheine auf „Beschluss der altkatholischen Synodal-Repräsentanz“ und ist „für den Gebrauch der Gemeinden gestattet und empfohlen... das von Pfarrer Dr.Thürlings gemachte Gesangbuch wird ohne amtlichen Charakter als zum Gebrauche dienlich empfohlen“. (vgl. Matthias Ring, „Katholisch und deutsch“. Die alt-katholische Kirche Deutschlands und der Nationalsozialismus, Bonn 2008 [Diss. Bern 2005].

Pfarrer Adolf **Thürlings** (1844-1915) ist bei Ring nicht im Personenregister, aber im Literaturverzeichnis, S.849, wird ein Artikel von Sigisbert Kraft über Thürlings von 1985 genannt [nicht eingesehen; siehe unten]. Thürlings sei „ein Wegbereiter der Liturgiewissenschaft und der Erneuerung des Gemeindegottesdienstes“ gewesen.) Unterschrieben hat „Joseph Hubert Reinkens, katholischer Bischof“. Reinkens (1821-1896) wurde 1873 zum Bischof der Alt-Katholiken in Köln gewählt (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.6). – Vgl. Edgar Nickel, „Liturgie im Werden“, in: K.Owens-A.Paasen, Hrsg., Liturgieerneuerung in der Oud-Katholieke Kerk, Amersfoort 1999, S.21-42, hier S.23 (Thürlings, seit 1887 Prof. in Bern; mit Verweis auf Sigisbert Kraft, „Adolf Thürlings- ein Wegbereiter der Liturgiewissenschaft und Erneuerung des Gemeindegottesdienstes“, in: Internationale Kirchliche Zeitschrift 1985, Heft 4, S.229.). Thürlings hat für sein Liturgiebuch von 1885, das bis 1959 im Gebrauch war, eine ‚vorsichtige Übersetzung‘ des Missale Romanum vorgenommen (vgl. Nickel, a.a.O., S.24). Die Gemeinde sang „ein um evangelische Choräle erweitertes Liedgut“ (Nickel, S.25).

Der Liturgieteil soll hier nicht im Einzelnen besprochen werden. Er enthält viele bekannte Lieder im liturgischen Gebrauch, u.a. „Mitten wir im Leben sind...“ am letzten Tag des Jahres, „Des Königs Fahne schwebt empor...“ am Passionssonntag abends (S.69; hier jedoch ein anderer Text als den, den die anderen ak GB bevorzugen). - S.137 f. steht eine „Anmerkung über den **Chorgesang**“: Die liturgischen Teile sind einstimmig notiert. Falls mehrstimmig und mit Vorsänger gesungen wird, „ist Sorge zu tragen“,

dass sich die Teile für Vorsänger und Gemeinde „unmittelbar und ungezwungen anreihen lassen“. Die damalige römisch-kathol. Neigung zu einer gemeindefernen, allein auf den Priester konzentrierten Liturgie wird damit offenbar abgelehnt. Die meisten liturgischen Teile tragen zwar lateinische Bezeichnungen, aber durchgehend deutsche Texte. Ich schliesse daraus, dass die lateinische Messe in Gedanken noch nicht allzu weit entfernt ist. Vgl. „Als letzte Gemeinde stellte um die Jahrhundertwende [1900] Bonn die liturgische Sprache von Latein auf Deutsch um, weil Bischof Weber sich standhaft weigerte deutsch zu zelebrieren“ (Nickel, a.a.O., S.25 Anm.5).

Der liturgische Teil wird durch den Hymnus „Te deum laudamus“, deutsch „Dich, o Gott, loben wir. Dich, o Herr, bedenken wir...“, abgeschlossen (S.267-272). Angefügt ist mit eigener Seitenzählung ein „Liederbuch vom Reiche Gottes. Anhang zum Liturgischen Gebetbuch“. Auch hier versucht der außenstehende Beobachter wie ich, der Alt-Katholische näher kennenlernen möchte, aus dem Lied-Repertoire Schlüsse zu ziehen. Auf den 245 S. stehen viele Lieder, die wir aus der allgemeinen GB-Tradition der großen Konfessionen kennen, sowohl aus röm.-kathol. Überlieferung als auch vor allem aus **evangel. Tradition** (in der Nachfolge Luthers hat dort das Kirchenlied ein besonderes Gewicht bekommen): „Großer Gott, wir loben dich...“, „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren...“, „Mit Ernst, o Menschenkinder...“ usw. Bei „O Haupt voll Blut und Wunden...“ sind einige Strophen nach (dem evangel.) Paul Gerhardt, andere nicht; das Lied wird verändert wiederholt im zweiten Anhang.

Dem Zeitgeist entsprechend singt man auch „Segne den Kaiser [Anmerkung: König, Fürst], deinen Gesalbten...“ Es erklingt „Ein feste Burg ist unser Gott...“ als „Psalm 46“ mit Martin Luthers Text, aber Luther wird nicht genannt (Nr.176). Und dann steht dort „Verzage nicht, **du Häuflein klein**, obschon die Feinde willens sein...“ (Nr.177). Es ist für mich auffällig, dass diese beiden Lieder hintereinander stehen: der [protestantische] Protest gegen die röm. Kirche und der Trost für die „kleine“ Kirche. Das zweite Lied hat ebenfalls starke protestant. Tradition aus dem 30jährigen Krieg und steht noch im neuen Evangel. GB von 1995, dort mit anderer Melodie. Der Text stammt von J.Fabricius, 1632, damals Feldprediger im schwedischen Heer. Überhaupt stehen hier (für mich) auffällig viele evangel. Lieder. Andere bekannte Lieder wie „Stille Nacht...“, aber auch „O du fröhliche...“ fehlen und stehen auch nicht in den Anhängen. Ganz am Ende stehen auffällig wenige Marienlieder, Nr.206-208.

Dem folgt wieder mit eigener Seitenzählung ein „Liederbuch. Zweiter Anhang zum Liturgischen Gebetbuch“, Baden-Baden: Weber, **1887**, mit 36 S. Hrsg. wurde der Anhang ebenfalls vom oben genannten Fr.Bauer, Pfarrer der ak Gemeinde in Mannheim. Grundsätzlich müsste ein weiterer **Anhang**, der nach so kurzer Zeit (2 Jahre später) erscheint, interessant sein, weil hier all die Lieder auftauchen müssten, die das Vorgänger-GB „vergessen“ hat (oder bewusst übergang). Hier sind Nr.213-246 deutsche Messgesänge zu fünf versch. Messen; das ist offenbar ein Schwerpunkt, **deutschsprachige** Messen zu feiern. Bei den Liedern zu den kirchlichen Zeiten, Nr.247-294, stehen u.a.: „Macht hoch das Tor, die Türen weit, es kommt der Herr der Herrlichkeit...“ (Nr.248). Das ist der ältere, etwas veränderte Text, der ebenfalls im ak GB 1881 (Nr.154) steht und später (1909) vom heute auch in den GB anderer Konfessionen geläufigen Text „Macht hoch die Tür...“ ersetzt wurde. Das „Vexilla regis“ steht hier wiederholt in einer anderen Verdeutschung: „Es weht das königlich Panier, am Himmel glänzt des Kreuzes Zier...“ (Nr.262). Das ist der Text, den auch die anderen ak GB bevorzugen; ich kenne dazu keine ältere Dokumentation. „O Haupt voll Blut und Wunden...“ (Nr.270) hat einen etwas anderen Text als im Stammteil oben Nr.43; die 4 Strophen sind nur teilweise nach Paul Gerhardt. „Befiehl du deine Wege...“ steht mit Nr.294 als letztes Lied.

Ohne ergänzende Hinweise lässt sich daraus zwar kein zutreffendes Bild der kirchenorganisatorischen Entwicklung aufzeigen, aber es lassen sich (mit Fragezeichen) einige Auffälligkeiten, wie oben angemerkt, notieren, die (mich) aufhorchen lassen. Gesangbuchdokumentation dieser Art kann damit helfen, die Gesamtentwicklung darzustellen.

Gesang- und Gebetbuch [...] alt-katholische Kirche, 1909

Ich knüpfe an das Vorgänger-GB an, das Kathol. Gesang- und Gebetbuch (2.Auflage, 1881; die 1.Auflage 1875 habe ich bisher nicht eingesehen). Das **Gesang- und Gebetbuch** für die Angehörigen **der alt-katholischen Kirche** des deutschen Reiches. Hrsg. i.A. der Synodal-Repräsentanz, Bonn: Verlag der Bischöflichen Kanzlei, **1909** [Druck Wiesbaden: Carl Ritter]. VI, 392 S., [angeklebt] Anhang mit 12 S. [Exemplar der ak Gemeinde Freiburg i.Br.].

Die Vorrede, datiert Bonn 1909, ist unterschrieben von Joseph Demmel, „katholischer Bischof“. Darin heißt es u.a.: „...Bei allen Gottesdiensten und Andachten sollen die Gesänge und Gebete ausschließlich aus diesem Gesang- und Gebetbuch genommen und der Anweisung dieses Buches gemäß

gehalten werden. Wenn ganz ausnahmsweise in einzelnen Kirchen bei besonderen Anlässen Gesänge und Gebete, welche in diesem Buch nicht enthalten sind, zur Anwendung kommen sollen, so ist hierzu vorher Unsere oder der Synodal-Repräsentanz Genehmigung einzuholen“. Wie in anderen Amtskirchen garantiert dieser Zwang die schnelle Einführung eines neuen GB. Vor allem im evangel. Bereich haben wir Beispiele dafür, dass das im 19.Jh. unter **amtlichen Zwang**, ja sogar unter Polizeiaufsicht und manchmal unter gewalttätiger Gegenwehr einer Gemeinde geschah. Nach der deutlich liberalen Haltung von 1881 hat sich hier auch in der ak Kirche „hierarchisches Denken“ durchgesetzt (was auch nicht anders zu erwarten ist).

Die Geschichte der ak Kirche zeigt, dass es sich bei diesem Prozess nicht unbedingt um die an sich vorstellbare Entwicklung von einer kleinen informellen und durch enge persönliche Bindung charakterisierte Glaubensgemeinschaft zu einer zahlenmäßig großen Amtskirche handelt, die offenbar notwendigerweise verwaltungsstützende Strukturen schaffen muss: ein Weg von der Empfehlung zur Verordnung. Ganz im Gegenteil war die ak Kirche ja in ihren ersten Jahren durch die große Resonanz der anti-römischen und auf deutschsprachige [später auch betont auf nationale] Eigenständigkeit pochenden Bewegung eine zahlenmäßig fest etablierte Kirche, wenn auch mit einem relativ schwachen eigenen Profil, das sich nach dem Ersten Vatikan. Konzil ab 1871 in der Abkehr von Rom definierte. An manchen Orten hatte man sogar das größere röm.-kathol. Kirchengebäude übernommen und erst Jahre später wieder „getauscht“. Es scheint sich hier um einen grundsätzlich parallelen Prozess zu handeln, der mit einem Aufbruch in idealistischen Vorstellungen beginnt und schließlich in einer Ordnung landet, die von **Vorschriften** geprägt ist. Man kann sich vorstellen, dass dem bis in die Gegenwart wieder eine Phase folgt, in der man weniger auf Abgrenzung pochen muss, sondern auf den liberalen Geist einer theologisch zwar gefestigten, aber – so erscheint es mir z.B. mit der auffallenden Gastfreundschaft anderen Konfessionen gegenüber - ausgesprochen toleranten Gemeinschaft vertrauen kann (sicherlich wie in allen Glaubensgemeinschaften nicht ohne Einschränkungen). Mit ähnlichen Schlagworten wie „los von Rom“ und „Predigt auf Deutsch“ hatten ab 1845 etwa freireligiöse Gemeinden ihren eigenen Weg gesucht, blieben aber von vornherein zahlenmäßig klein und sind heute von ihrer Mitgliederzahl her eher völlig zu übersehen (Freie Religionsgemeinschaft Rheinland, Mainz, und Frei-Religiöse Gemeinde Offenbach am Main. Die letztere versteht sich heute als dogmenfreie Religionsgemeinschaft ohne verbindlichem Glaubensbekenntnis; weitere Parallelen wird es sicherlich geben).

Gegliedert ist das ak GB von 1909 in einen „Allgemeinen Teil“ mit den (deutschsprachigen) **Singmessen** [Lied-Nr.1-32, durchgehend mit Melodien], den Messgesängen [Lied-Nr.33-39, eingeklebt ein Blatt mit Lied-Nr.39 a bis 39 d; Nr.40-42, Nr.42= „Gott sei mein Hort, und auf sein Wort...“ mit Bleistift-Sternchen versehen, offenbar oft verwendet], **Lieder während des Jahres** [bis Nr.87 „Ich bete an die Macht der Liebe...“; eingeklebt Nr.87 a bis 87 g] und **Lieder zu besonderen Anlässen** [eingeklebt wieder Nr.99 a bis 99 d]. Die eingeklebten **Ergänzungen** weisen wahrscheinlich auf langjährigen Gebrauch dieser GB-Ausgabe hin. Das Repertoire musste vor der nächsten Auflage ergänzt und erweitert werden. Aber es war offenbar auch Bedarf dafür, das Liedrepertoire im Laufe des Gebrauchs dieses GB zu ändern und zu ergänzen. - Es folgt ein „Besonderer Teil“ ab Lied-Nr.100 ff. (Jahresfeste: Advent usw. bis Lieder für Verstorbene). Als zweite Abteilung folgt ein Gebetbuch [ab S.158, das wird hier nicht beschrieben].

Das GB ist durchgehend ohne Quellenangaben. Diese finden sich ebenfalls nicht in älteren röm.-kathol. GB, sind aber ein wesentlicher Bestandteil des evangel. GB seit der Mitte des 19.Jh. Dort spielen Liedtexte auch als historische Glaubensdokumente eine Rolle, und man will wissen, wann und von wem Text und Melodie geschaffen wurden. Die meisten evangel. GB haben zusätzlich umfangreiche Abschnitte mit biographischen Daten von Dichtern und Komponisten. - Ab Lied Nr.100 sind hier immer wieder eingeklebte Ergänzungen, so z.B. Nr.103 a „Macht hoch die Tür...“ (jetzt die sonst gängige Fassung) und Nr.103 d [ohne Melodie] „O du fröhliche...“ (mit 3 Str. in der „modernen“ Weihnachtsfassung; im Vorgänger-GB stand noch die ältere Fassung, die sich auf Weihnachten, Ostern und Pfingsten bezieht). Nr.107 „Es kam die gnadenvolle Nacht, die uns den hellsten Tag gebracht...“ hat eine überklebte Melodie. Auch das weist auf einen **Gebrauch** über längere Zeit hin. Gleiches gilt für Nr.124 „Stand die Mutter voller Schmerzen...“ [mit überklebter Melodie]. Dem folgen eingeklebt Nr.130 a= „Es weht das königlich Panier...“ bis Nr.130 e „Ihr Felsen hart und Marmorstein...“ An solchen Stellen sieht man, dass das Repertoire gezielt geändert und ergänzt wird.

Mit Lied Nr.163 ff. folgen die **Marienlieder**. Für ein ak GB sind das charakteristischerweise nur wenige und theologisch erheblich eingegrenzte Marienlieder. Die übersteigerte Marienverehrung der röm.-kathol. Kirche war ja mit ein Grund zur Trennung. Die beiden Mariendogmen von 1854 (unbefleckte Empfängnis) und 1950 (leibliche Himmelfahrt) wurden aus ak-theologischer Sicht verworfen. Für die ältere Zeit (Utrechter Erklärung 1889) wird das heute gesehen als die „Ablehnung ultramontaner Frömmigkeitsformen“. Neuere Stellungnahmen (Bischofskonferenz der Utrechter Union 1950 und Gemischte Orthodox-Alt-katholische Dialogkommission 1977) bekräftigen dieses. Mit der heute [2008]

„festgestellten Offenheit für die Gestalt Marias [...] scheint es nicht ausgeschlossen zu sein“, dass die Verwerfung beider Dogmen „neu bedacht“ wird. So eine Erklärung zur 40. Internationalen ak Theologenkonferenz, 2008 (vgl. Christen heute 52 [2008], S.240). Ein solcher Wandel müsste sich dann in der nächsten GB-Generation spiegeln.

[Exkurs:] Allerdings hat die **Marienverehrung** der ak Kirche im deutschsprachigen Raum heute kaum eine Grundlage (z.B. in Polen ist das anders; die Erklärung spricht auch davon, dass „theologische Reflexion und praktizierte Andachtsformen nicht immer übereinstimmen“). So bleibt das ‚Angebot‘, etwas in dieser Hinsicht ‚neu zu bedenken‘ wohl weitgehend theoretisch. Zudem steht in der oben genannten Erklärung, dass man dafür „bei neuen *verbindlichen* römisch-katholischen *Interpretationen* der beiden Dogmen“ [kursiv von mir] offen sei. Aber es ist kaum anzunehmen, dass der gegenwärtige Papst Benedikt XVI. solche ‚verbindlichen Interpretationen‘ anbietet, die jene Dogmen praktisch aufheben. Ganz im Gegenteil ‚weht aus Rom seit vielen Jahren ein rauer Wind‘, der manches Liberale aus dem 2.Vatikan. Konzil zu revidieren scheint. Und mir scheint deshalb wenig vorstellbar, dass solche ak ‚Diplomatie‘ im Augenblick Aussicht auf Erfolg hat; sie spiegelt offenbar auch nicht die ak Mehrheit, wie man mir versichert. Der Ansatz belegt jedoch ein breites Meinungsspektrum innerhalb der ak Kirche. Man könnte solches z.B. durch ein entsprechendes GB-Repertoire mit neuen Marienliedern ‚steuern‘. Im Augenblick scheinen dafür theoretische Grundlagen denkbar, die vielleicht typischerweise von einer jungen ak Pfarrerin vorgebracht werden, aber die Praxis (der meist männlichen) Kollegen sieht anders aus. „...eine eigene Form des Marienlobs, der Marienverehrung gibt es in den alt-katholischen Gemeinden Deutschlands nicht“ (vgl. Christen heute 52 [2008], S.277).

Hinten eingeklebt ist ein „*Anhang* zum Gesangbuch“ mit Lied-Nr.178 bis 204, wieder durchgehend ohne Melodien, z.T. aber mit Melodie-Verweisen. Dazu gehören auch Lieder wie Nr.182 „O du fröhliche, o du selige...“ (Weihnachtsfassung), die später oben eingeklebt wurden. Wie auch evangel. und röm.-kathol. GB bekannt „wandert“ ein neu aufgenommenes Lied über den Anhang in den Stammteil des GB. Das zeigt insgesamt drei Entstehungsstufen dieses GB: Stammteil 1909 bis Lied Nr.177, Text-Ergänzungen ohne Melodien mit den Liedern Nr.178-204 und als dritte Stufe die eingeklebten Ergänzungen in den Stammteil.

Über den tatsächlichen Gebrauch gibt das Exemplar keine datierbaren Hinweise, aber manche Lieder haben Bleistiftvermerke, die auf einen intensiven Umgang mit dem GB hindeuten. Es ist äußerlich stark abgegriffen; eingetragen sind zwei Besitzervermerke (mit unterschiedlichen Familiennamen).

Katholisches Gesang- und Gebetbuch, 1924

Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Alt-Katholiken des Deutschen Reiches. Im Auftrag der Synode hrsg. von Dr.Otto **Steinwachs**, Pfarrer in Mannheim, Freiburg i.Br.: Willibrordbuchhandlung, **1924** [372 S.; bisher nicht eingesehen; M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.211 ff. und S.213 Anm.16, GB dort nachgewiesen]. Mit „Heinrich Hütwohls Werbearbeit als Pfarrer der Gemeinde Essen (1925-1932)“ beginnt für M.Ring ein wichtiges, neues Kapitel in der Entwicklungsgeschichte der ak Kirche, die [nachträglich gesehen] gleichzeitig ein dunkles, leidvolles Kapitel dieser Kirche darstellt (**Hütwohl** wurde 1933 NSDAP-Mitglied; 1943 trat er wieder aus). Pfarrer Hütwohl legte 1925 „großen Wert... auf die Feier des Gottesdienstes. Er führte das neue Gesangbuch... ein“, das 1924 erschienen ist. Durch eine gezielte und effektive Öffentlichkeitsarbeit, vor allem mit Vorträgen, die den zeitgeschichtlichen Nerv trafen, welcher das „Los von Rom“ der Alt-Katholiken mit dem wachsenden nationalen Selbstgefühl der Nazis zu verbinden suchte, erreichte Hütwohl einen Anstieg der Mitgliederzahl seiner neuen Gemeinde.

Bei Ring (2008) ist von GB kaum die Rede (das ist auch nicht sein Thema), hier aber verweist er (Selbstaussage der Gemeinde in Essen:) auf „die neu erweckte Kirchenfreudigkeit“ der Gemeinde, die sich „an unserer herrlichen deutschen Messe erbauen lässt“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.223 und Anm.64). Diese **deutschsprachige** Messe, die offenbar auch ein wichtiger Bestandteil des GB von 1924 ist (wie auch vorher; siehe oben zum GB 1885) hob sich von der lateinischen der röm.-kathol. Kirche deutlich ab. Die ak Kirche hat, wie eine Bezirkssynode 1933 feststellt, „die altchristliche Liturgie in ein deutsches Gewand gekleidet“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.275). Auch andere weisen auf die besondere deutsche [deutschsprachige] Messe hin, z.B. Theo Lechner in München, 1933. Wichtig, so Lechner, sei die sachliche Aufklärung über „unseren deutschen Gottesdienst“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.278). Wir wollen, so Pfarrer Hütwohl in Bottrop 1932, „das Gutvölkische im Kultus und in der Muttersprache geben“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.235). Im Sinne der Gesamtkirche war das nicht immer, denn Bischof Moog mahnte, trotz der Freude über den Erfolg von Hütwohl, parteipolitische Neutralität an (vgl. M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.239). Wie das Problem konkret aussah, kann man ebenfalls an Liedern ablesen: 1933 wird eine Hauptversammlung des

Verbandes der ak Frauen „mit zwei Strophen des Liedes «Großer Gott, wir loben dich» beendet... woran sich spontan das Deutschlandlied [Deutschland, Deutschland über alles...] angeschlossen habe“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.276).

Otto **Steinwachs**, der für das GB 1924 verantwortlich zeichnet, ist 1882 in Offenbach/Main geboren und 1977 in Mannheim gestorben; beide Orte haben wichtige ak Gemeinden. Er wurde 1911 ak Pfarrer in Mannheim und Ludwigshafen und war 1936 bis 1964 Dekan für Baden. 1947 wurde er in Utrecht zum ak Bischof geweiht (vgl. M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.176, Anm.110).

Die Nachkriegsgeschichte der ak Kirche ist nicht das Thema für M.Ring (2008), aber es skizziert die schwierige Aufarbeitung und Umorientierung nach 1945 am Schluss seiner m.E. glänzenden Arbeit. Nur zum Teil konnten die alten Positionen gehalten werden und Ring meint: „Natürlich war der Alt-Katholizismus weiterhin antirömisch ausgerichtet“, aber das Polemische und Völkische hatte „ausgedient“. Ring spricht von einem Paradigmenwechsel (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.820). Bis 1969, als die Vorarbeit zum folgenden GB begann, hat sicherlich noch einmal auch ein Generationenwechsel stattgefunden; auf jeden Fall ist (nach der **Notausgabe** eines GB **1947**, das auf 1924 zurückgreift [unten besprochen]) mit dem neuen GB von 1986 eine große ökumenische Hoffnung in der Zusammenarbeit mit der röm.-kathol. Kirche verbunden gewesen- und offensichtlich enttäuscht worden.

Die Situation um 1938/1940

Einen interessanten Hinweis finde ich im Zusammenhang mit dem Versuch der evangel. „Deutschen Christen“ und der Alt-Katholiken (neben anderen Gemeinschaften), einen Schulterchluss mit den Nazis fertig zu bringen, und zwar nicht immer mit deren Einverständnis. Funktionsträger in der Partei wurden eher zum Kirchenaustritt gedrängt, und 1936 wurde dazu die Bezeichnung „gottgläubig“ eingeführt. Die NSDAP suchte ebenfalls Distanz auf der Ebene der verwendeten Symbole. „Der Gebrauch von Melodien aus dem NS-Liedgut für die Vertonung religiöser Lieder wurde ebenso verboten wie das Singen der Nationallieder (Horst-Wessel- und Deutschlandlied) im Gottesdienst...“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.369).

Was bei dem Text von „Wir treten zum Beten vor Gott den Gerechten...“ nicht gelang, nämlich diesen Text als „jüdisch“ zu diffamieren (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.304), wurde sonst im [in diesem Fall:] ak Kirchenlied amtlich verordnet, nämlich „die Tilgung der Hebraismen in der Liturgie“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.692). Manche Alt-Katholiken begrüßten deshalb auch das neue evangelische Gesangbuch, die „**Lieder der Kommenden Kirche**“ (M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.693); es war „frei von Judaismen“. Mit bischöflicher Verordnung 1940 wurde die „Vermeidung alttestamentlicher Ausdrücke“ verfügt, und dazu gab es einen Änderungsbogen mit den empfohlenen Überklebestellen für das bestehende ak GB. Bestimmte Textstellen sollten verschwinden und ersetzt werden. Statt „Gott Sabaoth“ hieß es jetzt „Du gnäd'ger Gott“, statt dreifachem „Jehova“ nun „Gott Vater, Erlöser, Du Tröster“ usw. (vgl. M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.692-697). – Das oben genannte GB der **Deutschen Christen** erschien als „Lieder der Kommenden Kirche“, Bremen o.J. [1938], und als „Gesangbuch der Kommenden Kirche“, Bremen o.J. [1939; beide nicht eingesehen; Nachweise im Internet 2008 und in bibl. Beständen, z.B. im Gesangbucharchiv der Uni Mainz].

Katholisches Gesang- und Gebetbuch... Notausgabe 1947

Katholisches Gesang- und Gebetbuch für die Alt-Katholiken des Deutschen Reiches. 2.Auflage (Notausgabe), o.O. [Bonn: Bischöfliche Kanzlei], 1947, 228 S.: Dieses schmale, einfache (ohne Melodien), kleinformatige GB ist inhaltlich ein Nachdruck der Ausgabe von 1924, „Im Auftrage der Synode herausgegeben von Dr.Otto Steinwachs Weihbischof“, das sogenannte **Steinwachsche GB**. Abgedruckt ist dieses Hrsg.-Impressum und das Vorwort der Ausgabe von 1924. Die Seiten 5-22 enthalten die Messordnung, S.23 ff. die Liedtexte. Nr.71-70 sind Lieder zur Ordnung der Messe, Nr.71-73 Morgenlieder, Nr.74-78 Abendlieder usw. Es folgen Kategorien wie „Für Volk und Vaterland“ (ein Lied Nr.79= Ein feste Burg ist unser Gott..., ohne Verf.- oder Quellenangabe, auch keine Datierungen usw. – wie bei allen Liedern in diesem GB), „Für Kirche und Haus“ (Nr.81-86), „Gemeinschaft mit Heiligen“ (Nr.87-90), „Lob und Dank“ (Nr.91-95; Nr.93 Nun danket alle Gott..., Nr.94 Großer Gott, wir loben dich..., Nr.95 Lobe den Herren, den mächtigen...). Mit Lied-Nr.96 ff. beginnt das Kirchenjahr: Weihnachten (Nr.102 Stille Nacht..., Nr.103 O du fröhliche... [Fassung für Weihnachten], Nr.111 Vom Himmel hoch...), Fasten- und Passionszeit (Nr.117 ff.; Nr.123 O Haupt voll Blut und Wunden...; Nr.129 Es weht das königlich Panier...) usw. Es folgen

Anlasstermine: Abendmahl (Nr.170 ff.), Erstkommunion (Nr.178 ff.) usw., zuletzt Lieder über Sterben und Tod.

Ab Lied-Nr.204 folgen gesungene Psalm-Texte (bis Nr.217); ab S.119 der liturgische Teil mit Gebeten usw. (bis S.218); Inhaltsverzeichnis und Register (bis S.227). S.228 enthält die (französische) Druckerlaubnis (Satz, Druck und Bindung in Trossingen und Heitersheim in Baden, damals französ. Besatzungszone). Diese **Notausgabe** wurde mir freundlicherweise von Matthias Ring in Regensburg ausgeliehen; ich habe sie nicht für meine *Lieddateien* bearbeitet, da nähere Quellenangaben fehlen und die Identität mit der Ausgabe von 1924 für mich nicht nachprüfbar ist. Vom allgemeinen Eindruck her ist es ein auf die Praxis ausgerichtetes GB, für den Gebrauch im Gottesdienst (und in der privaten Frömmigkeit), aber ohne jegliche Hinweise, aus welcher Glaubens- oder Konfessionstradition die abgedruckten Liedtexte stammen. Melodien sind keine angegeben, auch keine Tonangaben.

Katholisches Gebet- und Gesangbuch für die Alt-Katholiken in Deutschland, Bonn 1965

Dieses **Kathol. Gebet- und GB** für die Alt-Katholiken in Deutschland (2.Auflage **1965** [das Jahr der ersten Auflage konnte bisher nicht ermittelt werden; die 1965-Auflage ist in versch. Bibl. nachgewiesen]) erschien, weil die erste Auflage vergriffen war. Das GB war offenbar im Gebrauch, vielleicht über längere Zeit. In der Neuauflage ist der Liedbestand im wesentlichen trotzdem unverändert geblieben (das ist auch eine Kostenfrage); neu ist eine zweite Messordnung und sind neue Liturgieteile [beides wird hier nicht näher betrachtet, darunter u.a. ein Kyrie von A.Thürlings der gregorianischen Messe nachgebildet]. Das Buch wurde vom ak Bischof **Johannes Josef Demmel** herausgegeben und fällt bereits äußerlich, trotz der 434 Seiten, durch ein handliches Format (10 x 14 cm) und durch relativ bescheidenes Äußere auf. Auch das vorliegende Exemplar [das ich dankenswerterweise vom ak Dekan i.R. Edgar Nickel, Freiburg i.Br., zur Einsicht bekommen habe] im rötlichen Ledereinband [daneben gibt es im gleichen Format die Ausgabe mit schwarzem Pappband] bestätigt diesen ersten Eindruck. Der Liedteil ist durchgehend mit Melodien und kurzen Quellenhinweisen (zwei wichtige Ausnahmen siehe unten).

Das Buch enthält die Messordnungen, Gebete, einen liturgischen Teil für besondere Feiertage und ab S.174 den eigentlichen Gesangbuchteil (Messe S.174 ff.; Kirchenjahr S.200 ff.; „Die Kirche und ihre Heilmittel“ S.280 ff.; „Das Leben des Christen“ S.313 ff.; „Die letzten Dinge“, S.367 ff.; Anhang mit Psalmen S.386 ff. und Choralmissen S.407 ff.). Nur dieser Kirchenlied-Teil (ohne Psalmen und Choralmissen) mit 274 Lied-Nummern wurde hier durchgesehen [und in einer Auswahl bearbeitet].

Johannes Josef **Demmel** (auch: Hans-Josef) wurde 1890 in Steinweg/Regensburg geboren und starb 1972 in Bonn. 1915 erhielt er die Priesterweihe in Bonn und bekleidete verschiedene Vikariats- und Pfarrstellen in Offenbach, Hessloch, Furtwangen, in Köln/ Aachen und 1942 in München. Dort wird er Dekan und 1951 „Bischöfskoadjutor mit dem Recht der Nachfolge“ (die bischöfliche Leitung in Bonn übernahm er dann 1953). 1966 tritt Demmel in den Ruhestand. Er war NSDAP-Mitglied von 1933 bis 1939, was für die hier betrachtete GB-Geschichte nicht relevant ist (bzw. mir dazu nichts auffällt). Vgl. [geht in der Regel nicht auf GB ein] M.Ring, „Katholisch und deutsch“, Bonn 2008, S.109, Anm.168 [und viele weitere Hinweise in diesem Buch].

Das Lied-Repertoire enthält (für mich) auffällig viele Texte von prominenten **evangelischen** Dichtern und viele ‚klassische‘ protestantische Lieder. U.a. habe ich notiert: Credo „Wir glauben all an einen Gott...“ in Text und Melodie von Martin **Luther** 1524 (Nr.15); „Nun komm der Heiden Heiland...“ von Luther (Nr.48); „Wie soll ich dich empfangen...“ nach Gerhardt/ Crüger (Nr.52). „Nach...“ [auch an anderen Stellen] könnte auf eigene Textredaktionen deuten, die für mich aber nicht auffällig sind [bzw. nicht näher nachgeprüft wurden; auch die Strophenzahl wurde nicht verglichen]. Z.B. steht „Macht hoch die Tür, die Tor macht weit...“ in der gängigen Fassung nach Weissel/ GB Halle 1704 (Nr.56) im Gegensatz zu Abdrucken in älteren ak GB mit „Macht hoch das Tor...“ Auch andere Lieder evangel. Dichter (u.a. Schmolck, Tersteegen) fallen auf, vor allem auch prägnante Luther-Lieder wie „Vom Himmel hoch...“ (Nr.67) und „Aus tiefer Not...“ (Nr.171). Großes Gewicht haben gleichfalls die klassischen protestantischen Lieder von Paul **Gerhardt** („O Haupt voll Blut und Wunden...“ Nr.94; „Befiehl du deine Wege...“ Nr.208; „Nun ruhen alle Wälder...“ Nr.232), aber auch „Ich bin getauft auf deinen Namen...“ von Rambach (Nr.166), „Lobe den Herren...“ von Neander (Nr.192) und „Wer nur den lieben Gott lässt walten...“ von Neumark (Nr.214), also Lieder, die ebenfalls das protestantische GB prägen, hätte ich hier nicht erwartet. – Das gedruckte Buch sagt allerdings nichts über die tatsächliche Singpraxis in den verschiedenen Gemeinden aus.

Mir scheint, dass ältere katholische Lieder daneben [für mich] relativ „unauffällig“ sind: „Maria sei begrüßet, du schöner Morgenstern...“ nach dem GB Corner 1631 (Nr.51), „Tauet, Himmel, den Gerechten...“

nach dem GB Landshut 1777/ Denis (Nr.57), und einige wenige Marienlieder (Nr.136, 137), die ich nicht beurteilen kann. - „Der Mond ist aufgegangen...“ von Claudius (Nr.238) hat zwar auch eine evangelische Tradition, gehört aber wohl doch zu den verbreitet bekannten Liedern, die inzwischen konfessionsübergreifend sind. Dem Zeitgeschmack der 1930er [?] Jahre könnte „Wach auf, wach auf, du deutsches Land...“ entsprechen; es ist auch das ein reformatorisches Lied von Walther (Nr.244). Hier steht ebenfalls „Schirme, wir flehen, unsere Heimat...“ von „Dr.Otto Steinwachs 1922/ Melodie nach Fr.Bauer 1880“ (Nr.245).

Ein Sonderfall ist interessant und betrifft das bekannte Liedpaar „**Stille Nacht...**“ (Nr.69) und „**O du fröhliche...**“ (Nr.70), hier nebeneinander. Beide Texte sind ohne Melodie und ohne Quellenangabe abgedruckt. Die fehlende Notierung könnte auch heißen, dass beide Melodien als bekannt vorausgesetzt werden. Dass die Quellen dazu verschwiegen werden (bei der Durchsicht sind das die einzigen Beispiele sowohl für fehlende Melodien als auch für fehlende Quellenangaben), deutet allerdings darauf hin, dass der Status dieser Lieder bewusst „niedrig“ gehalten werden soll. Man könnte überspitzt von Diskriminierung sprechen, und ich kenne das Problem aus evangelischer Erfahrung: Da ist die alljährliche Diskussion des Pfarrers mit dem Organisten, ob diese beiden Lieder im Weihnachtsgottesdienst gespielt werden sollen, um die Zuhörer (und die Kinder!) zu erfreuen, die nun mal nur zu Weihnachten in die Kirche kommen, oder lieber nicht, weil man sie sowieso ständig an anderen Stellen hört und sie einem deswegen leid geworden sind. – Auch hier lese ich aus kleinen Hinweisen, die man sonst leicht übersehen könnte, etwas heraus, was ich „Interpretation“ nennen möchte und sich hoffentlich nicht als subjektive Fehleinschätzung herausstellt.

Lobt Gott, ihr Christen, 1986

Lobt Gott, ihr Christen: Gesangbuch des Katholischen Bistums der Alt-Katholiken für Christen heute, o.O.u.J. [Bonn 1986]; hellgrüner Plastikeinband [damals erschien der so praktisch], 555 S. (= 555 Lied-Nummern); durchgehend mit Noten [Exemplar der ak Gemeinde Freiburg i.Br.]. – Aus dem Geleitwort: Das GB wurde seit 1969 erarbeitet; viele gemeinsame Lieder mit dem [röm.-kathol. GB] „**Gotteslob**“... sind ein „weiteres Zeichen wachsender ökumenischer Gemeinschaft“. Unterschrieben haben die Bischöfe Josef Brinkhues und Dr.Sigisbert Kraft.

Sigisbert **Kraft** hatte 1979 die ak Dozentur für Liturgiewissenschaft in Bonn übernommen und damit den Vorsitz in der Liturg. Kommission. Sein Ziel war die Erstellung eines neuen Gebetbuches und eines GB, ein neues Altarbuches, das, in Abkehr vom römischen Ritus zu Formen und zum Glaubensbewusstsein der „Alten Kirche“ zurückkehrte (E.Nickel, a.a.O., 1999, S.26). – Aus dem Vorwort der liturgischen Kommission: ...zunächst (bestand) begründete Hoffnung, eine erweiterte Ausgabe der „Gemeinsamen Kirchenlieder“ mit allen ökumen. Gesängen als Stammteil (herauszubringen). Dann (war das) „doch nicht zu verwirklichen“. Also blieb man beim Stammteil des „Gotteslobs“ und ergänzte eigene Lieder. Ein Dank gilt dem [röm.-kathol.] Bischof Nordhues, Paderborn, „der den Weg zur Übernahme des Gotteslobs-Teils öffnete“. Sogar ein ak Vertreter war in der Gotteslob-Kommission. Aber zusätzlich gibt es daneben eine Reihe von Liedern, „auf die manche Gemeinde nicht verzichten will“. Und „anderes Eigengut der Gemeinden kann... leicht zugefügt werden“. Das heißt, dass eigene Anhänge empfohlen werden. Und „ein Heft mit neueren Liedern soll folgen“. Unterschrieben wird mit fünf Namen der Kommission, darunter der spätere ak Bischof Joachim Vobbe.

Das GB basiert u.a. auf Vorschlagslisten aus den Gemeinden. Überlegt wurde, ob es ein kombiniertes Liturgie- [erschieden 1985] und GB geben sollte. Die Vorläufer, das Buch von Otto Steinwachs (1924) und das von Johannes Josef Demmel (1952) waren derart integrierte Sammlungen, mit denen die Gemeinde „in ihrem jeweiligen Zeitempfinden gut bedient waren“ (E.Nickel, a.a.O, S.36). - Zum Inhalt fallen im GB 1986 u.a. auf: „Lieder für die Eucharistiefeier, für den Gemeindegottesdienst ohne Priester“ [!], Lieder im Kirchenjahr und (S.498 ff.) vor allem ein „Alt-Katholischer Anhang“ = Lied-Nr.505-551, d.h. „Lieder aus dem Katholischen Gebet- und Gesangbuch für die Alt-Katholiken in Deutschland 1952/1965, die nicht im Stammteil enthalten sind“ (S.498). Das GB hat Register und ein Quellenverzeichnis. In diesem Verzeichnis stehen viele Hinweise auf den (röm.-kathol. orientierten) Christopherus-Verlag in Freiburg und auf andere röm.-kathol. Quellen. Dagegen fallen mir evangel. Quellen nicht auf.

Man kann aus diesen **Rahmen-Angaben** – das ist auch Kontext - zu einem GB einiges herauslesen, meine ich, selbst wenn man kein Insider-Wissen hat (aber entsprechend vorsichtig müssten die Aussagen sein). Nach dem ak GB von 1952/1965 [bisher nicht eingesehen; das ist eine wichtige Lücke] ist das hier die nächste GB-Generation, deren Arbeit 1969 beginnt. Davor gab es die oben genannte Notausgabe von 1947, die das ak GB von 1924 übernahm. Etwa 20 Jahre später, 1986, kommt das vorliegende GB, und wieder etwa 20 Jahre später kommt das ak GB „Eingestimmt“, 2003. 2003 übernimmt

man vor allem die lebendige Tradition aus dem ökumenisch orientierten Taizé und eine Reihe von geläufigen Kirchenliedern aus evangel. Überlieferung [siehe unten zu diesem GB]. Das röm.-kathol. **Gotteslob** erschien **1975**, und man hat offenbar lange gewartet und gehofft und gearbeitet, ein gemeinsames GB zu bekommen, „ökumenisch“ mit der röm.-kathol. Kirche. Das scheint mit großem Engagement und ebenso viel Enttäuschung dann nicht gelungen zu sein (trotz des Danks an den röm.-kathol. Bischof in Paderborn).

Wenn man die Randbemerkungen mitliest, nämlich ak Lieder, die nicht im Stammteil stehen, die Empfehlung, eigene Anhänge zu benützen, und schließlich der Hinweis, dass „ein Heft mit neueren Liedern folgen soll“, dann ahnt man, dass dieses GB gewissermaßen auch eine Notausgabe ist. Ich nehme an, dass es sogleich 1986 eine neue GB-Kommission gab, die sich völlig neu orientiert und das neue „Eingestimmt“ von 2003 vorbereitet hat – welches wieder nach etwa 20 Jahren erschien. Evangelische Parallelen zeigen ebenfalls diese **Generationsfolge** von GB-Kommissionen, von denen man allerdings sagt, sie würden das jeweils neue GB herausbringen, damit sie noch selbst mit ihren Liedern darin vertreten sind. Das ist also ein Problem der hierarchischen Struktur einer Amtskirche mit zahlreichen Kirchenmusikdirektoren und Oberkirchenräten. Hier jedoch sind der Wechsel und die Neuorientierung offenbar aus der Not geboren und müssten auch einen kirchenpolitischen Wechsel spiegeln (den zu skizzieren ich allerdings nicht vermag).

Dem Freiburger Exemplar liegt ein Gottesdienstblatt vom Dezember 2002 bei, in dem Anfangs- und Schlusslied aus diesem GB von 1986 sind, die sechs anderen Liedtitel „finden Sie im blauen Ordner“. Man behalf sich demnach tatsächlich mit solchen eigenen Anhängen, weil das vorliegende GB zu mager erschien. Um die ak Liedüberlieferung um 1986 bis um 2003 gültig zu skizzieren, reicht dieses GB also nicht aus. Edgar Nickel weist 1999, nachdem das neue GB weit über 10 Jahre im Gebrauch war, darauf hin, dass manche Gemeinde über die Nähe zum röm.-kathol. „Gotteslob“ (auch im Namen des ak GB) nicht erfreut waren (E.Nickel, a.a.O, 1999, S.36). Lieder und Psalmengesänge wurde als „zu modern“ empfunden, in ihrer Melodik als nicht singbar, weibliches Sprachempfinden werde nicht respektiert, und es gibt „auch Ausrutscher süßer barocker oder romantischer Art, die nur in einigen Gemeinden noch gesungen werden“ (Nickel, S.37).

In der Bearbeitung für meine *Lieddateien* beschränke ich mich auf den ak Anhang, Lied-Nr.505 bis 551. Hier stehen die (für mich) auffallenden Lieder, auffällig viele aus klassisch **protestantischer** Überlieferung: Wie soll ich dich empfangen... Nr.506 (Gerhardt/Crüger); Tauet, Himmel, den Gerechten... Nr.507 (nach Denis, „regionale Fassung 1974“); Kommt und lasst uns Christum ehren... Nr.508 (Gerhardt); O du fröhliche... Nr.510 (Weihnachten; ohne Melodie); Fröhlich soll mein Herze springen... Nr.511 (Gerhardt/Crüger); Ihr Hirten erwacht! Erhellet ist die Nacht... Nr.515; Christ lag in Todesbanden... Nr.522 (Ostersequenz, Melodie nach Luther 1524); O komm, Du Geist der Wahrheit... Nr.528 (Spitta); Gott ist gegenwärtig... Nr.530 (Tersteegen/Neander); Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut... Nr.532 (Schütz/Crüger); Ach bleib mit deiner Gnade... Nr.545 (Stegmann/Vulpus); Nun ruhen alle Wälder... Nr.551 (Gerhardt). – Alle genannten Lieder sind wieder in das ak GB „Eingestimmt“ (2003) übernommen worden.

Das 1986 angekündigte „neue Heft“ wurde nicht von der obigen GB-Kommission verwirklicht; die Gemeinden behalfen sich mit „Anhängen“. Zum einen war das ein Anhang der Randen- und Wutachgemeinden im südbadischen Raum um Blumberg. Unter der Redaktion von Pfarrer Harald **Klein** (Blumberg) wurden 123 Lieder zusammengestellt und darunter aus alten GB 30 Lieder entnommen, die „in jenen recht konservativen Gemeinden“ vertraut waren, aber „begründet“ im ak GB keine Aufnahme finden konnten (Nickel, S.38; „**Anhang zu Lobt Gott, ihr Christen**, erarbeitet von Randen- und Wutachgemeinden“). Darunter sind Liedtexte bekannter Dichter, die in eigener Weise umgedichtet und ergänzt wurden; das ist „höchst bedenklich“ (Nickel, S.38). Wir haben einige dieser Texte vielleicht in dem oben genannten ersten ak GB 1875/1881, das ebenfalls durch solche Um- und Zudichtungen charakterisiert ist.

In **Freiburg** i.Br. ist ein Anhang von anfangs 30 bis 40, später 140 Liedern entstanden, „das **Blaue Buch**“ als Ringbuch. Es enthält u.a. Lieder unserer Zeit, Liedrufe (Taizé), Lieder aus dem Konziliaren Prozess (nach dem 2.Vaticanum) und Texte aus Frauenliturgien (vgl. Nickel, a.a.O., S.39). Diese Sammlung war bis zur Einführung des neuen GB von 2003 im Gebrauch.

Eingestimmt, 2003

Eingestimmt: Gesangbuch des Katholischen Bistums der Alt-Katholiken in Deutschland, Bonn **2003**. Dieses GB hat u.a. einen Liturgieteil mit den Liedern Nr.1-50, mit den Gesängen zur Eucharistiefeier Nr.51-299, mit den Liedern im Kirchenjahr Nr.300-461, mit der Abteilung Glaube- Liebe- Hoffnung, Morgen, Abend

u.a. als Lied-Nr.491-835. Die **Psalmen** sind ein offensichtlicher Schwerpunkt mit den Lied-Nr.836-950. Ökumenische Fassungen sind mit „ö“ gekennzeichnet. Die alt-kathol. Kirche setzt sich bes. für die **Ökumene** ein. Sie ist, wie wir wissen, aus einer Protestbewegung gegen das erste vatikanische Konzil 1869/70 entstanden (u.a. Dogma von der Unfehlbarkeit des Papstes) und versteht sich als Fortsetzung der ‚alten katholischen Kirche‘ (vgl. z.B. Chr.Halama, Altkatholiken in Österreich, Wien 2004). Dass sie eine schwierige und wechselhafte Geschichte hatte, kann man ausführlich, auch in Verbindung zur allgemeinen historischen Entwicklung nachlesen bei Matthias **Ring**, „Katholisch und deutsch“ (2008). Dieses spannende Buch konnte ich wiederholt zu Rate ziehen, da ich sonst kaum Kenntnisse der ak Kirchengeschichte habe.

Das Repertoire im „Eingestimmt“ (2003) geht bis in die Moderne (u.a. evangelische Lieder von Kurt Rommel, 1967, und Peter Janssens, 1973); es hat mit auffallend vielen **Taizé**-Gesängen (Komp.: Jacques Berthier) ein starkes Gegengewicht zum röm.-kathol. „Gotteslob“, wo diese fehlen (und allgemein in der röm.-kathol. Kirchen nur langsam Raum gewinnen). Ein Schwerpunkt hier sind Melodien von Heinrich **Rohr** (1952 u.ö.). Heinrich Rohr (geb. 1902), ist [röm.-]kathol. Kirchenmusikdirektor in Mainz und hat ebenfalls zum Evangel. Gesangbuch (EG) von 1996 mit einigen Melodien beigetragen. Von ihm stammt z.B. die Komposition zum beliebten „Wir sagen euch an den lieben Advent...“ (Gotteslob Nr.115; EG Nr.17). – Nach all den Bewegungen, die man m.E. an den oben genannten GB ablesen kann, ist das jetzt geltende GB vor allem musikalisch bestimmt. Vielleicht ist das schließlich eine gute Wahl gewesen.

Teil 7, Vermischte Lied- und Gedichtinterpretationen, S.131 ff.

Christa Peikert-Flaspöhler, „Füße hast du und Flügel“ und Interpretation

Füße hast du und Flügel
Erde trägt dich und Wind
Absturz droht dir und Turmbau
Wolke birgt dich und Kuss

Herzschlaf in unseren Schritten
sucht die Enteigneten heim
aus den Spuren im Ödland
keimt das Senfkorn zum Baum

Lähmt der Riss dein Ich-Komme
schneiden Fesseln den Weg
folge dem Lichte der Taube
Füße hast du und Flügel

(Christa Peikert-Flaspöhler)

Drei Strophen zu je vier Zeilen: die einfache Bauform der Liedstrophe (man könnte sich den Text durchaus gesungen vorstellen. Ohne Endreime (siehe jedoch zu Strophe zwei), aber mit Ansätzen zum Stabreim: Füße / Flügel. Die Form signalisiert leicht durchschaubaren, deutlich gefügten und soliden Strophenbau. Mit drei natürlichen Betonungen ist die Zeile dreihebzig: **E**rde **t**rägt dich und **W**ind. Die ruhige, ausgeglichene Rhythmik wird unterstützt durch die Übereinstimmung von Zeile und syntaktischer Einheit. Der Gedanke endet mit der Zeile, es gibt keinen Zeilensprung. Auf eine Zeichensetzung kann ein solcher Text verzichten, Pausen und Satzeinteilung stimmen überein. In der ersten Strophe bildet jede Zeile einen Satz mit jeweils zwei inhaltlichen Elementen, die durch ein „und“ verbunden sind. Sie zeigen jeweils identische Syntax: Substantiv, Verbum, Identifikation mit dem Angesprochenen (du, dich, dir). Wie ein Scharnier erscheint die kurze Bindung „und“ zum knappen zweiten Teil, der inhaltlich einen Gegensatz zum ersten ergibt: Füße und Flügel, unten und oben, Erdnähe und Himmelsflug; Erde und Wind in der zweiten Zeile. Die Folgen dieser Verortung des direkt angesprochenen „Du“ zeigen die Zeilen drei und vier: du drohst abzustürzen. Wie Ikarus, der mit seinem mit Wachs befestigtem Gefieder der Sonne zu nahe kommt und abstürzt. Du hast die Neigung zum gefährlichen Hochmut, wie beim Turmbau zu Babel. Davon halten dich jedoch zwei Bindungen ab, die dich beschützen und lenken: die himmlische Wolke - das dürfen wir Gott nennen - und die Liebe, der Kuss. Es sind in sich selbst aussagekräftige Sprachbilder, die archaisch wirken und auf ausschmückende Adjektive verzichten können. Dem einfachen Strophenbau entspricht eine ungekünstelte Sprache.

In der zweiten Strophe bilden je zwei Zeilen einen Satz, doch trotz der semantischen Länge verbleibt die Aussage knapp und statisch. Die weiterhin ruhige Satzrhythmik wird gestützt von tönenden Wörtern am Zeilenschluss, die an Assonanzen erinnern und klanglich Endreimen nahekomen: zweihebig klingend in den Zeilen eins und drei (Schrit-ten, Öd-land); stumpf und einsilbig (aber gerundet mit den doppelautenden Vokalen ei und au) in den Zeilen zwei und vier: heim, Baum (eine prägende Ausnahme in der letzten Zeile der dritten Strophe; siehe unten). Der Herzschlaf, ein aus dem Rahmen gewöhnlichen Sprachgebrauchs herausragendes Wort, lässt das Herz, mein Gefühl für Solidarität mit dem Nächsten, nicht aufmerksam wachen. Unsere Schritte werden nicht von der Liebe gelenkt. Mit dem „uns“ sind wir ausnahmslos alle angesprochen; es ist nicht ein Problem des oben genannten, einzelnen „du“, das nur diesem als Vorwurf gelten kann. Wir alle werden davon heimgesucht. Das Wort „heimsuchen“ verändert den Klang merklich in negativer Richtung. Gestützt und bestätigt wird das vom Substantiv „die Enteigneten“. Ihnen, uns ist etwas geraubt worden, nämlich die Aufmerksamkeit der Nächstenliebe. Sie, wir sind nicht mehr in der Fassung der ihnen, uns „eigenen“ Persönlichkeit, nicht mit festen Schritten auf dem fruchtbaren Land, sondern unsere Spuren führen ins öde Land. Doch auch dort keimt aus dem winzigsten aller Keime, dem Senfkorn, eine Hoffnung, die so stark werden kann wie ein Baum.

Noch einmal wird in der dritten Strophe die Enteignung verdeutlicht: es ist ein Riss, der lähmt. Etwas ist nicht miteinander verbunden und verhindert die Bewegung zum Ziel, nämlich zum befreienden und mächtigen „Ich komme“, ich bin bereit zur Handlung, ich will handeln. Doch selbst wenn diese Fesseln „dich“ daran hindern, den Weg zu gehen, so sollst du aufbrechen. Hier wird das direkte „du“ der ersten Strophe aufgegriffen, die Allgemeinheit des „uns“ der zweiten Strophe wieder prägnant zugespitzt. Du sollst dem Licht der Taube folgen, dem Licht, das aus der Dämmerung führt, aus dem lähmenden, schlafähnlichen Dämmerzustand des Herzens. Die Taube weckt Assoziationen mit dem Symbol des Friedens, auch vielleicht mit dem Symbol des Geistes Gottes, der dich zum Handeln aufruft. Wenn du dem folgst, wird dein Herz nicht mehr schlafen. Es wird dich der Weg aus dem unfruchtbaren, öden Land dorthin führen, wo dein Nächster deine Liebe braucht. Und du diesen brauchst, um dich deiner Bestimmung entsprechend voll entfalten zu können. Entfalten wie mit der Kraft der Flügel des Engels. Denn du hast solche, die dich machtvoll auffliegen lassen können. Du weißt auch, dass du Füße hast, die dich standfest mit der Erde verbinden. Und hier schließlich, am Ende der letzten Zeile, bekommt auch die Satzrhythmik eine neue Bewegung. Diese Zeile schließt nicht wie bei den übrigen stumpf (Wind / Kuss, heim / Baum, Weg), sondern klingend. Zweisilbig wird das Satzende nach oben gehoben: Flügel haben vom Wortklang und vom semantischen Inhalt her eine deutliche Aufwärtsbewegung. So schließt das Gedicht nach all den Einschränkungen der vorangehenden Zeilen mit einer starken, positiv besetzten Betonung, mit der Aufforderung Füße und Flügel zu gebrauchen. Die vierte Zeile wiederholt die Eingangszeile als Mahnung an die angesprochene Person und in der Satzrhythmik nicht stumpf auslautend (wie sonst oben Kuss und Baum), sondern geöffnet, ausschwingend, zweizeilig und gleichsam als tragende Aufforderung an das Du: Flügel hast du und du musst dich aufschwingen. Fliege jetzt, gebrauche deine Flügel, aber verliere nicht die Bodenhaftung deiner Füße.

Es ist meiner Ansicht nach ein gutes Gedicht. Es hat eine klare Botschaft, die so weitherzig formuliert ist, dass sie für eigene Assoziationen Raum lässt. Es kommt ungekünstelt daher und gibt nichts vor, was es nicht einhalten kann. Klar formulierter Inhalt und nüchterne Formgebung entsprechen einander. – Die Interpretation, gedacht für Deutsch-Studierende in der Türkei, ist bewusst einfach formuliert und verzichtet auf den Ballast wissenschaftlich-definitiver Begrifflichkeit.

Christa Peikert-Flaspöhler, geboren 1927 in Schlesien, lebt seit 1947 als Schriftstellerin in Deutschland. Sie studierte Pädagogik und war bis 1977 als Lehrerin tätig. Seit 1979 publiziert sie vorwiegend Lyrik, daneben geistliche und sozialkritische Liedtexte, Meditationstexte u.ä.; sie ist bekannt für ihre feministische Position und ihr Engagement in der evangelischen Kirche. Ein Lyrik-Band mit dem Titel des obigen Gedichts erscheint 1982. (Der Titel erinnert an die Biographie über eine indische Ärztin, die bei einem Verkehrsunfall ihre Füße verliert: Um Füße bat ich und er gab mir Flügel. Und von der mexikanischen Malerin Frida Kahlo, die ebenfalls Opfer eines Unfalls wurde, stammt der Satz „Wozu brauche ich Füße, wenn ich Flügel habe zum Fliegen“.)

Ingeborg Bachmann, „Sieben Jahre später“ – die Kraft der Konnotation. Erläuterungen dazu

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später
in einem Totenhaus
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

Die kurze Lyrik der österreichischen Dichterin Ingeborg Bachmann, geboren 1926 in Klagenfurt, gestorben 1973 in Rom, kommt auffallend ungekünstelt daher. Die Verfasserin gilt als eine der bedeutendsten deutschsprachigen Lyrikerinnen und Prosaschriftstellerinnen des 20. Jahrhunderts, und doch begrenzt sie hier bewusst ihren „poetischen Aufwand“. Gerade das macht wohl die Stärke des kleinen Textes aus. Die beiden dreizehnbigen Fünfzeiler setzen klingende Endreime in die Zeilen 2 und 4; beiden Strophenanfänge wiederholen den Wortlaut der ersten Zeile, und sie variieren den der fünften Zeile. Diese zwei Strophen stehen wie sich „Frage“ und „Antwort“ gegenüber. Worüber das angesprochene „Du“ sich in der ersten Strophe noch verwundert, «die Augen gehen dir über», darüber muss es (der Leser und der gedachte Dialogpartner der Dichterin) sich am Ende des Gedichts offenbar schämen: du lässt die Augen «sinken».

Zum Hintergrund des Textes, der in Bachmanns erster Gedichtsammlung „Die gestundete Zeit“ 1953 erschien (als Teil des längeren Textes „Früher Mittag“), kann man erläutern, dass Ingeborg Bachmann als Kind den Einmarsch der Nazis in ihre Heimatstadt Klagenfurt 1938 als tödliche Bedrohung erlebt hat. Als sie 1945 das Abitur machte, waren die „sieben Jahre“ nationalsozialistischer Herrschaft zwar beendet, aber die lokalen Verantwortlichen wurden nicht zur Rechenschaft gezogen. Bachmann „flüchtet“ aus der Enge „der Stadt im Tal“ zum Studium der Philosophie in die große Welt nach Wien. «Sieben Jahre später» kehrt sie nach Klagenfurt zurück. Sie erlebt, dass sich nichts verändert hat, dass die bösen politischen Kräfte von gestern weiterhin lebendig sind, und dafür «schämt» sie sich.

Das einfach gebaute und sprachlich durchsichtige Gedicht lebt neben der klaren Aussage, die nichts verschweigt oder verdunkelt, auch von drei kräftigen Konnotationen, von assoziativen Begleitvorstellungen, also im Leser ausgelöste Gedankenverbindungen, die ebenfalls jedem literarisch einigermaßen Gebildeten klar und verständlich sind. In dieser „Einfachheit“ insgesamt liegt m.E. die große Stärke dieses Gedichts. Entsprechend sind auch die drei angesprochenen Gedankenverweise nicht versteckt, sondern offensichtlich. Die eine, vor der wir hier nicht weiter zu sprechen brauchen, bezieht sich auf die „Aufzeichnungen aus einem Totenhaus“, einer Prosa von Dostojewski (1860), in der er aus eigener Erfahrung Szenen aus einem sibirischen Gefängnislager festhält. Was Bachmann «sieben Jahre» nach Kriegsende und dem Ende der Nazi-Herrschaft in Klagenfurt erlebt, empfindet sie als kriminelle Welt, in der «die Henker von gestern», die Nazis, unangefochten im Wohlstand leben, aus dem «goldenen Becher» trinken.

Abgesehen von der Zahl «sieben», der man zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Märchen eine magische Funktion unterstellen kann, nämlich als Bild für eine bestimmte, subjektiv als lang empfundene Zeitspanne – sieben Jahre dauerte die Nazi-Herrschaft, auch sieben Jahre später ist sie offenbar unverändert lebendig, und gerade deshalb erlebt die Dichterin ihre Heimatstadt als «Totenhaus» – abgesehen von dieser magischen Zahl, stößt die erste Strophe eine starke Gedankenverbindung an: «am Brunnen vor dem Tore».

„Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum...“ ist ein Gedicht von Wilhelm Müller (1794-1827). Es entstand 1821/22 und wurde zuerst 1823 gedruckt. Der Komponist Franz Schubert (1797-1828) hat dazu 1827 (gedruckt 1828, Opus 89 „Winterreise“, Nr.5) eine klassisch gewordene Melodie geschrieben. Text und Melodie sind ein mit dieser Bezeichnung auch im Englischen und im Französischen als typisch geltendes Beispiel des „Liedes“, „German Lied“ / „le Lied“, nämlich des durchkomponierten Kunstliedes, als dessen prominenter Vertreter Schubert gilt. Mit der von Friedrich Silcher bearbeiteten Melodie ist es für viele der Inbegriff eines populären Liedes. Der Text signalisiert romantische Sehnsucht:

Am Brunnen vor dem Tore
da steht ein Lindenbaum.
Ich träumt in seinem Schatten
so manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
so manches liebe Wort,
es zog in Freud und Leide
zu ihm mich immer fort. [...]

Gerade dieses Gefühl ist Bachmann verdächtig; man soll in den «Brunnen» «nicht zu tief hinein»-blicken, sonst gehen einem «die Augen... über». Die scheinbare Idylle der Stadt Klagenfurt, von anderen als Tourismusziel geschätzt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass dort noch 1952 (nach Meinung von Ingeborg Bachmann) Nazi lauern.

Es folgt in der zweiten Strophe neben dem Verweis auf das «Totenhaus» die andere starke Konnotation, die sich über drei Zeilen hinzieht: «(die Henker von gestern) trinken den goldenen Becher aus. Die Augen täten (dir) sinken.» Hier werden wir auf Johann Wolfgang von Goethes (1749-1832) Kunstballade „Es war ein König in Thule, gar treu bis an sein Grab...“ verwiesen, die bereits in Goethes „Urfaust“, um 1773/75, eingebaut ist. Sie gehört zu den eindrucksvollsten Kunstballaden überhaupt. Mit dem Entstehungsjahr 1774 entstand der Text in die Frühzeit der Volksliedbegeisterung des jungen Goethe, die wir mit seiner ersten Niederschrift einiger Volksballaden im Elsass im Jahre 1771 beginnen sehen. Goethes Lied ist heute in über fünfzig Vertonungen bekannt. Eine Melodie von Zelter, ein Zeitgenosse Goethes, an Kirchentönen angelehnt, fand große Verbreitung. Hierin spiegeln sich Einfachheit des Textes und Einfachheit einer Volksliedmelodie; es ist diese „volksliedhafte“ Schlichtheit, die wir bei Bachmann als bestimmendes Erbe wieder erkennen.

Seinen charakteristischen Platz behält „Es war ein König in Thule“ als wirkungsvolle Aussage Gretchens im „Faust“. Dort gibt der Text dieser bedrückenden Szene, als Gretchen zum ersten Mal von Mephisto hintergangen und getäuscht wird, eine großartige Stimmung von dramatischer und unerklärbarer Tragik. Das hatte Goethe drei Jahre zuvor aus dem Ton der elsässischen Volksballaden herausgehört, und dieses ahmte er bewusst nach.

Es war ein König in Thule
gar treu bis an das Grab,
dem sterbend seine Buhle
einen *goldnen Becher* gab.

Es ging ihm nichts darüber,
er leert' ihn jeden Schmaus;
die Augen gingen ihm über,
sooft er trank daraus. [...]

Schließlich wirft der König den Becher ins Meer. So wie das Glück endlich ist und jäh abgebrochen werden kann, so soll keiner mehr aus diesem Becher seines Glücks trinken. Mit dem Sturz des Bechers ins Meer – das Meer, das der Becher im Sinken selbst «trinkt» - wird dem König die Brüchigkeit seines Glücks bewusst. Er besinnt sich, schämt sich vielleicht und „trinkt keinen Tropfen mehr“.

Er sah ihn sinken und trinken
und stürzen tief ins Meer;
die Augen täten ihm sinken,
trank keinen Tropfen mehr.

Balladen, Volksballaden und oft auch Kunstballaden, sind in der Regel „böse“ Geschichten, die unerklärlich tragisch enden. Auch Ingeborg Bachmann kann für das offenbar unangefochtene Weiterleben nationalsozialistischer Gesinnung in ihrer Heimatstadt offenbar keine Erklärung finden; ihre Scham darüber ist hilflos. Aus dieser Hilflosigkeit erwächst der (ungesagte, aber ebenfalls konnotativ mitgedachte) Aufruf der Dichterin, endlich dagegen etwas zu tun. Auch deswegen spricht sie in ihrem Gedicht ein „Du“ an.

Man braucht, um solche Gedichte zu verstehen und für andere verstehbar zu machen, nicht das gesamte Vokabular wissenschaftlicher Interpretation und analytischen Denkens zu aktivieren. Manchmal sagen einfache Worte mehr: wie im Gedicht so auch in der Erläuterung dazu. Als zusätzliche Information ist es hilfreich (aber nicht notwendig) zu wissen, dass Ingeborg Bachmann in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen 1959/60 u.a. ausführte, dass ihre Lyrik, die Literatur, die sie verfasst, „sich zum Leben bekennt“. Die „persönliche Erfahrung“ bilden Hintergrund und Quelle der Dichtung. Aus einer moralischen Verantwortung heraus versteht die Dichterin ihr Schaffen als „verändernde Kraft“ in der politisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Hier geht es nicht um „neue, innovative Denkfiguren“. „Was Bachmann ihrem Publikum mitzuteilen weiß, steht auf dem festen Boden der Tradition“ (so Stefanie Golisch in ihrem anregenden Büchlein „Ingeborg Bachmann“, Wiesbaden o.J., aus dem auch das Gedicht selbst stammt). Das obige Gedicht ist ein guter Beleg dafür.

[Ergänzung, Juli 2014:] Aus dem wunderbaren Buch von **Ingeborg Gleichauf**, *Ingeborg Bachmann und Max Frisch*, München – Zürich 2013, entnehme ich viele anregende Hinweise, auch wenn sie nicht

unbedingt direkt zum obigen Text passen, ihm aber auch nicht widersprechen. So stellt Ingeborg Gleichauf u.a. fest, dass Ingeborg Bachmann als Verfasserin und als Mensch von und mit dem Widerspruch lebt. „Das Widersprechen und vor allem das sich selbst Widersprechen gehört zu Ingeborg Bachmann, zu ihrer Art der Kommunikation mit den Menschen, vor allem mit den Männern. Es ist zudem ein Charakteristikum ihres gesamten Werks.“ (S.42) – „Und wie ist es, wenn man später, als Erwachsener, zurückkommt nach Klagenfurt? (S.103) [...]... sie hat sich in ihrer Jugend nicht zu Hause gefühlt in Klagenfurt, später noch weniger; sie besucht ihre Heimatstadt „und ist doch auf der Durchreise“ (S.104). Dazu ihr Gedicht „Entfremdung“ 1948: „In den Bäumen kann ich keine Bäume mehr sehen...“ (S.104). Nach Ingeborg Gleichauf war Klagenfurt keine „Heimat“ für sie, schon gar kein „Sehnsuchtsort“ (S.105); es folgen Hinweise auf die Kriegsjahre, auf Hitler... aber nicht auf unser obiges Gedicht.

Gedichte von Anastasius Grün [1837]. Zwölfte Auflage, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1857. VIII, 375 S.; 16 x 11 cm [Format 16°]; grüner Pappereinband mit Goldprägung. [für [Wikipedia.de](#): „Anastasius Grün“ auf der Diskussionsseite; 3.April 2013]

Eine Lanze für die Lyrik (und eine Spitze gegen Wikipedia): *Wikipedia wünscht Beiträge mit ausführlichen Literaturangaben. Sind sie zu mager, droht die Löschung. Das ist korrekt und sichert den an wissenschaftlichen Maßstäben gemessenen, gewollten Standard. Das gilt m. E. vor allem für naturwissenschaftliche Darstellungen (in denen die Formulierung „meines Erachtens“ bereits verpönt ist); für geisteswissenschaftliche Themen kann das manchmal hinderlich sein. Gerade Lyrik ist nicht nur ein Objekt trockener Fakten und bedingt Einleben in die Zeit und die Welt des Dichters, sondern erlaubt und fordert geradezu subjektives Erleben und einfühlende Aneignung im Rahmen des eigenen Erfahrungshorizonts. Was macht man mit Dichtern, deren Lyrik nur sehr begrenzt Gegenstand moderner Forschung geworden ist. Muss man überalterte Literatur zitieren? Muss man ganz auf einen Beitrag verzichten? Anastasius Grün ist dafür ein geeignetes Beispiel. Und das subjektive Erlebnis fängt bereits mit der Quelle an. In den Regalen stapeln sich seit Jahrzehnten die Bücher; manches kann man leichten Herzens weggeben, einiges landet in einem wissenschaftlichen Institut, einzelne Bücher entdeckte ich beim Durchsehen neu. So ging es mit dem hübschen kleinen Lyrikband, den ich nach dem ersten Eindruck wieder weglegen und abgeben wollte. Da fiel mein Blick auf ein kleines Stückchen Papier, das offenbar als Buchzeichen verwendet worden war und auf dem „-und“, „-tor“ und „-gler.“ zu lesen ist. Das Letztere kann ich entschlüsseln als „Spängler“, die Salzburg-Kremser Familie meiner Urgroßmutter väterlicherseits. Zusammen mit dem Druckdatum 1857 ergibt das ein Bild: Es ist offensichtlich eines der Literaturbändchen, über die das Ehepaar Franz Xaver „Spängler“, geboren 1839 in Salzburg, gestorben 1912 in Krems an der Donau, Dr. jur. und Richter in Krems, zuletzt k. k. Oberlandesgerichtsrat, und seine Frau Fanni, 1848 geborene Schlegel in Salzburg, gestorben 1905 in Krems, miteinander sprachen und darüber in vielen Briefen korrespondierten. = Artikel „F. X. Spängler“ bei [Salzburgwiki.at](#). Das hat mit „Grün“ nichts zu tun, bewegt mich aber dazu, das Bändchen näher anzusehen (auch wenn „persönliche Betrachtungen nicht hierher gehören“). Es bleibt dann hoffentlich nicht das einzige Werk von Grün, das bei [Wikipedia.de](#) näher betrachtet wird.“*

Es ist eine Gedichtsammlung gemischten Inhalts und sie umfasst Werke aus unterschiedlichen Epochen. Nach einem „Prolog“ (S. 3 bis 6), der das „junge Laub der Eichen“ besingt (S. 3), Lieder nennt, die im „Dichtersaal Gehör fordern“ (S. 3) und „im Haine deutschen Sangs ein Sprosse“ (S. 5; reimt sich auf „Genosse“) sein wollen, folgen Texte als **„Blätter der Liebe“** aus den Jahren 1825 bis 1829 (S. 9 bis 42). 1825 ist Grün 19 Jahre alt und Student in Graz und Wien. Seine erste Gedichtsammlung erscheint in Stuttgart **1830** eben unter dem Titel „Blätter der Liebe“, und offenbar ist hier vom Dichter selbst (der sich 1830 zu ersten Mal mit dem Pseudonym „Anastasius Grün“ zu Wort meldet) eine Auswahl daraus getroffen worden. Metrisch orientiert sich Grün an den traditionellen Regeln der vierzeiligen Strophe („einfache Liedstrophe aus vier Versen“ heißt es bei Wikipedia) mit jeweils vier Hebungen und Endreimen a b a b:

Frühling ist's in allen Räumen!
Blüth' und Blume taucht empor,
Und aus Stauden und aus Bäumen
Sprießen Blätter grün hervor. (S. 9)

Natürlich verwendet Grün auch andere metrische Systeme, aber der gängige Vierzeiler ist vorherrschend. - Der junge Dichter lässt den Herrn die Rose erschaffen, die Lerche und das Weib. Und der Herr sprach „sei geliebt und liebe! ...Rosen blühen, Lerchen steigen, und geliebt sein und – nicht lieben?“ (S. 11) ist die rhetorische Frage, mit der er zu seiner eigenen, jugendlichen Liebe „ja“ sagt. „Dir allein“ (S. 12) möchte er sein Herz zeigen, wo es „schwer verwundet“ ist. „...denn du allein hast den Dolch, der mich vermag zu morden“ (S. 12). Es sind Worte eines Jugendlichen, der offenbar bereits Liebe und Leid erfahren hat bzw. diesen Gefühlen poetischen Ausdruck zu verleihen mag, zwar jugendlich entbrannt, wenn man an den

„mordenden Dolch“ denkt, aber doch nicht so fern und fremd, dass man sich nicht vorstellen kann, dass manche und mancher sich um 1850 darin wieder erkennt. – Wir sind mitten in der Epoche des **Biedermeier** und ein Gedicht wie das „Familiengemälde“ (S. 14 f.) ist nicht ironisch gemeint, sondern spiegelt jene Zeit:

Großvater und Großmutter,
Die saßen im Gartenhag,
Es lächelte still ihr Antlitz
wie sonniger Wintertag. (S. 14)

Im „Liebesgarten“ (S. 21 bis 23) „blühet manch lieblicher Strauß“ (S. 21), flattert ein „Küßchen als farbiger Schmetterling“ (S. 22), doch wieder erlebt der Jüngling, dass „die seligen Plätzchen verschwunden, die Blumen versengt und verblüht“ (S. 22) sind. Die Schwingungen der Gefühle halten sich die Waage, denn im folgenden Gedicht hat Liebe „gebaut die Brücke, hat aus Rosen sie gebaut!“ (S. 24). Er schwelgt, er „könnt’... die Welle sein“, welche die Geliebte im Bade umwogt, ich „wogte mit stillem Gruß rasch um den lieben Fuß“ (S. 28). *„Bei uns mögen solche Bilder heute keinen Jubel hervorrufen; ich denke aber, es ist kein ‚falscher Ton‘ dabei, und ich kann solche Bilder umso mehr akzeptieren, wenn ich daran denke, dass meine Urgroßmutter (sie war beim Erscheinen des Buches erst elf Jahre alt, und wann der Band erworben wurde, weiß ich natürlich nicht) als junge Frau sie ‚in aller Unschuld‘ vielleicht geschätzt hat. (Anführungsstriche signalisieren, dass das Gesagte relativiert werden soll, wobei Assoziationen des Lesers helfen müssen, dass Unbeschreibliche nachfühlbar werden zu lassen.)“* Die Fachwelt urteilte damals folgendermaßen: Es „wirken die hohe volkstümliche Einfachheit, die reiche bildliche Bestimmtheit, die Reinheit, Tiefe und Durchsichtigkeit der Gedanken und Bilder mit unbeschreiblichem Zauber auf den Leser ein.“ = Wikisource BLKÖ: Auersperg, Anton Alexander Graf von = Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Band 1, 1856, S. 87.

Der Mann vergleicht seine Tränen, die „Mannesthräne“ (S. 31 f.), mit dem Harz des Baumes, der zwar grünt (wie die Hoffnung auf erwiderte Liebe) und dessen ‚Träne‘ vielleicht einst zum Bernstein wird (gesprochen wird von „edlem Harz aus Ostens Flur“; S. 31), aber „der Schnitt, die Wunde – bleibt“ (S. 31). Man kann dem jugendlichen Dichter eine gewisse Reife nicht abstreiten, und das macht ihn mir sympathisch (und damit wiederum auch seine Gedichte sympathisch). „Wie soll ich liebend dich umfassen und glauben, was dein Mund verspricht...?“ (S. 33). – Es folgen sechs Gedichte, die 1827 datiert und „**Ein Friedhofkranz**“ betitelt sind (S. 45 bis 52). Das letzte dieser Gedichte, gesondert 1837 datiert, gilt der „Erinnerung“ (S. 51 f.). Auch hier herrschen weniger düstre Gedanken, eher die Verklärung der Trauer vor: „...der Abendröthe Schimmer im Scheidegruße sanft“ und „Abendglockentöne, dass mir’s von Sternennächten ahnt“ (S. 52). Der Tod hat poetisch den Abschiedsschmerz aktiviert, mehr aber nicht. *“(Macht es etwas aus, dass ich beim Lesen nur dort hängenbleibe, wo mich eine Zeile, ein Ausdruck anspricht, und dass ich leichter darüber hinweggehe, was in mir kein Mitschwingen verursacht? Lyrik ist subjektives Erleben; ‚objektiv‘ wäre höchstens das Zählen der Versfüße im Sinne dumpfer Beckmesserei.)“*

Der nächste, größere Abschnitt gilt „**Erinnerungen an Adria**“, datiert 1829 (S. 55 bis 94). Von seiner Heimat in der Krain ist es nicht weit zum Meer; Grün wird oft dort gewesen sein. Er begrüßt das Meer, „unermesslich und unendlich“ (S. 55), doch mischt sich Wehmut darin, weil es ihm auch wie „ein großer, stiller Friedhof“ erscheint (S. 55). Neben dem Kaufherrn, der „mit Ergötzen... auf hochgestapelte Ballen blickt“, sieht er den armen Fischer, der „betrübt an zerriss’nen Netzen“ flickt (S. 58). Das Meer gleicht dem Leben, weckt Tränen bei dem einen, ist „licht und mild“ (S. 59) für den anderen. Ein längeres Gedicht gilt „Hellas“ (S. 64 bis 68); es sind die Jahrzehnte der Griechenland-Begeisterung, als der Griechen Freiheitskampf gegen die osmanische Herrschaft verklärt wurde (Lord Byron, George Gordon Byron, war 1824 gestorben): „...wie viel Helden für dich starben, wie viel Blutes für dich rann!“ (S. 64). Hier wird der Krieg nicht glorifiziert, der Feind nicht verteufelt; hier bittet der Dichter darum, dass der junge Grieche andere Lieder lernen möge, die ihm an Anmut gleich sind: „Sing‘, o Hellas, andre Weisen, lehr‘ dein Kind ein ander Lied“, nämlich eines von „deiner Schnitter Sichelklang“ vom Ton des Bechers beim Mahl, vom „Winzersang“ (S. 67). Dann schimmert das Meer „gleich dem ew’gen Frieden“ und weiße Segel sind „der Freiheit Siegesfahn’...“ (S. 69). – Wehmut herrscht wieder, wenn Grün von der vergangenen Pracht der Stadt Venedigschreibt:

Stumm und öde Platz und Straßen
Und die Fluthen rings umher,
Selbst die Steine reden nimmer
Und die Menschen längst nicht mehr! (S. 78)

Nach 1815 bis 1848 stand das Königreich Lombardo-Venetien unter der Herrschaft Österreichs; Grün scheint sich nicht dafür begeistern zu lassen, dass sein Vaterland hier regiert. Ganz im Gegenteil mag er sogar zum Aufstand gegen diese Herrschaft aufrufen, wenn er meint (Folgestrophe zur oben zitierten):

Und doch wüßst' ich einen Zauber,
Ja ein Wörtlein nur, gar klein!
Spräch's zur rechten Stund' der Rechte,
Spräng' von diesem Sarg der Stein! (S. 78)

Scheint hier bereits etwas von dem Mann auf, der sich 1848 politisch engagiert? Freilich muss man den politischen Stachel (wenn es denn einer ist) fast zwischen den Zeilen suchen. Aber was besingt Grün mit dem Meer, das für ihn ‚Freiheit‘ bedeutet (...“Freiheit, Recht und Licht“; S. 93)? Er, der die Slowenen in der Krain 1848 für das Frankfurter Parlament gewinnen will, er, der ab 1861 auf Lebenszeit im österreichischen Reichsrat Sitz und Stimme hat, singt vom deutschen Vaterland:

Aufs Meer bin ich gefahren
Im Kahne ganz allein,
Begeisterung im Herzen,
Im Korb die Flasche Wein.

Aufs Meer bin ich gefahren,
zu leeren die Flasche rein;
Sieht man so vieles Wasser,
Schmeckt doppelt süß der Wein.

Den vollen blinkenden Becher
Empor hebt meine Hand:
Hoch all' ihr fernen Lieben!
Hoch deutsches Vaterland! (S. 92).

Es folgen zehn weitere Strophen. Nachzulesen auch bei zgedichte.de unter dem Titel „Auf dem Meere“. - Die Nachwelt vermerkt, Grün sei „von betont **deutscher** Gesinnung“ gewesen. Solches lesen wir hier auch aus diesem Werk heraus, während ein zweites Urteil, er habe „vornehme politische Lyrik“ geschaffen, sich eher auf andere Werke bezieht. = Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL), Band 1, 1957, S. 36. Aber das obige Gedicht ist ein Text, der in Sprache und Rhythmus durchaus singbar ist und eine Komposition verdient hätte (meines Wissens ist das nicht der Fall). Er steht in dem Band „Gedichte“, der 1837 erscheint (steht aber auch bereits im „Morgenblatt für gebildete Leser“, Band 24, 1830, gedruckt bei Cotta in Stuttgart und Tübingen) und er dürfte m. E. weiterhin zu den Texten gehören, die man von Anton Alexander Graf von Auersperg (um ihn auch mal beim richtigen Namen zu nennen, aber weiter verwendet der Graf sein Pseudonym „Anastasius Grün“) nicht völlig vergessen sollte. Das **Pseudonym** wählt er offensichtlich, um einem Verbot durch die **Zensur** zu entgehen, welche ihm allerdings nicht für dieses, wohl eher für andere Werke gedroht hätte. Vergleiche *Wikisource* ADB: Grün, Anastasius = Allgemeine Deutsche Biographie, Band 10, 1879, S. 28 f. „Projekt Gutenberg-DE“ im Internet schreibt dazu: „Die Veröffentlichung seiner politischen Gedichte führte zu einer Untersuchung, die sein Pseudonym 1838 aufdeckte; von Metternich vor die Entscheidung gestellt, nicht mehr zu publizieren oder auszuwandern, wählte er die erste Alternative (blieb aber in oppositioneller Haltung), was bei den deutschen Dichtern des Vormärz heftige Kritik erregte.“ Nach dieser Einschätzung ist also vorliegender Band der „Gedichte“ als **unpolitisch** einzustufen.

Die folgende Abteilung heißt „**Lieder aus dem Gebirge**“ und ist 1830, 1831 datiert (S. 97 bis 146). Es sind Gedichte unterschiedlichen Inhalts, die z.B. vom treuen Wandergefährten handeln, vom Besuch auf der „Alpenhütte“ bei der schönsten „Hirtenmaid“ (S. 101), vom Frieden im Gebirge, wo die „Alpenhörner klingen und die Blumen nicken ein“ (S. 102), vom „Alpendirnlein, schön und lose“ (S. 103). Jedoch auch dort „schleicht mit blankem Dolche ein Mörder lauend heran“ (S. 109), „Sicheln und Sensen“ blitzen am Bergeshang (S. 114) und „fern die blauen Berge“ sind „Gränzwächter von Granit“ (S. 115). Elfen und Kobolde lachen „auf der Alpenwiese“ (S. 118). Aber „des Gebirges schlanker Sohn“, der lieber als beim Militär und nachts vor dem Zelt auf der Wache, lieber „vor Liebchens Haus“ die „Ehrenwache“ hält, wird als Deserteur erschossen (S. 124). Die Sennerin, welche die Herde ins Tal bringt, die ihre schönsten Kühe „mit hellem Glockenlaut“ und „frischem Kranze“ geschmückt hat (S. 143), ist noch nicht das ‚Dirndl von der Alm‘, das sich als Stereotype in den 1840er Jahren herausbildet (z.B. mit dem Liederbüchlein H. M., das ist Herzog Max in Bayern, „Oberbayerische Volkslieder“ von 1846) und zusammen mit der Neuentdeckung der Mundart unser Blick auf das Leben in den Alpen bzw. ‚auf der Alm‘ bis heute verkitscht. = Otto Holzapfel, „Die Entstehung des alpenländischen Mundartliedes nach 1800 als Spiegelbild einer neuen Wertschätzung des Dialekts“, in: Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik 69 (2002), S.38-57.

Die „**Lieder aus Italien**“ (S. 149 bis 185) sind 1835 datiert. Sie besingen u. a. Pinie und Tanne im Vergleich. Die Bäume stehen an der Grenze und sie preisen gegenseitig die Vorzüge des anderen, des fremden Landes. Das gut nachbarschaftliche Bild wird am Schluss getrübt durch „meiner Heimath Kriegesmannen“

(S. 152), also österreichische Soldaten an der italienischen Grenze, deren Trommeln Schrecken verbreiten. Sie mahnt der Dichter an die ‚Botschaft‘ ihrer ‚Träume‘, nämlich zum Frieden. Es ist, etwa in der Mitte des Gedichtbandes, die zweite ‚politische‘ Botschaft, die ich aus den Texten herauslese. Und es folgt eine weitere: Beim Anblick eines Grabkreuzes erinnert der Dichter daran, dass Italien „von dem Schwert der Fremdenschaar“ (S. 155) wie tot daniederliege. – In einem weiteren Gedicht gepriesen wird die Taufkapelle in Florenz, das Baptisterium San Giovanni. Eine anrührende Szene, in der ein Bauernsohn dem Kloster überlassen wird, schließt mit dem Seufzer: „Und, ach, die Nächstenliebe verblutet im Kellerverließ!“ (S. 165) als grausames Gegenbild zur friedlichen bäuerlichen und klösterlichen Welt. Vergleichbare Bilder, erinnernd an vergangene Größe und berührt vom Elend der Gegenwart, bestimmen poetische Erinnerungen in Rom, in den pontinischen Sümpfen, am Hafen, der von „glühenden Granaten“ (S. 181) zerschossen ist, und in Neapel, wo den Hungernden die „Last der Knechtschaft“ (S. 184) drückt. Für Italien ist es die Zeit von „Restauration und Widerstand: 1815 – 1848“ (Risorgimento), die Zeit des ‚Wiedererstehens‘ einer italienischen Nation, die erst 1870 abgeschlossen ist und die zur Entstehungszeit dieser Gedichte (1835) von verschiedenen revolutionären Erhebungen geprägt ist: 1820 in Sizilien, 1821 und 1833/34 im Piemont. Österreichische Truppen schlagen einen Aufstand 1831 nieder, im Land herrschen Geheimbünde, denen sich 1833 der später als Nationalheld gefeierte Garibaldi (dessen Namen hier nicht fällt) anschließt.

Die folgenden Gedichte, zusammengefasst unter „**Lied und Leben**“ (S. 189 bis 208) sind undatiert. Ihnen gelten resignierende Themen wie das ‚ewige Lied des letzten, müden Dichters‘ (S. 191), im Abendschatten „einem Freunde“ (S. 196), Goethes Tod (S. 201) 1832; hier wie üblich in der Zeit „Göthe“ geschrieben], einem „Winterabend“ (S. 203), dem, der Heilung sucht in Bad Gastein (S. 204). – Es folgen die „**Zeitklänge**“ (S. 211 bis 237), datiert 1836-1838. Das „Bundeslied“ (S. 211-213) ist eine Hymne auf Frieden und Freiheit, auch auf nationale Selbstbestimmung:

Wer trommelnd, trompetend mit uns geht,
Der bessere Held ist's nicht,
Doch der, so fest zur Fahne steht,
Wenn er kein Wort auch spricht. (S. 214)

Friedrich Schiller wird besungen: „Lodert ihr deutschen Herzen in Flammen!“ (S. 217), die Wartburg und Polens Reichstag, der Rhein: „Ich ahnte nicht, daß hier zu Lande in Kerkern Jugend man erzieht!“ (S. 223) – der Rhein, wo der Winzer vom „Franzosenblei“ (S. 226) erschossen wird, wo andererseits auch die Ketten, die am (französischen) „Louvre“ (S. 227) gesprengt werden (Julirevolution von 1830), zur Freiheit mahnen, schließlich der Rhein, wo ‚milde Volkesliebe wohnte‘ (vgl. S. 227). Die Industrialisierung kündigt sich im Lobpreis des Dampfschiffs an und der Eisenbahn: ‚dampfgetriebene Wagenburgen‘ (vgl. S. 232). Schließlich wird „An Jakob Grimm. (Neujahr 1838)“ (S. 234-237; Jacob Grimm gedacht, der mit den ‚Göttinger Sieben‘ aus dem Königreich Hannover verbannt wird. Es sind Spiegelungen der Ereignisse des ‚Vormärz‘, die hier eine dichterische Form gefunden haben. Für unsere Ohren klingt es nicht ‚revolutionär‘, aber in den Jahren vor 1848 wurde man schon wegen leiser, politischer Töne verfolgt.

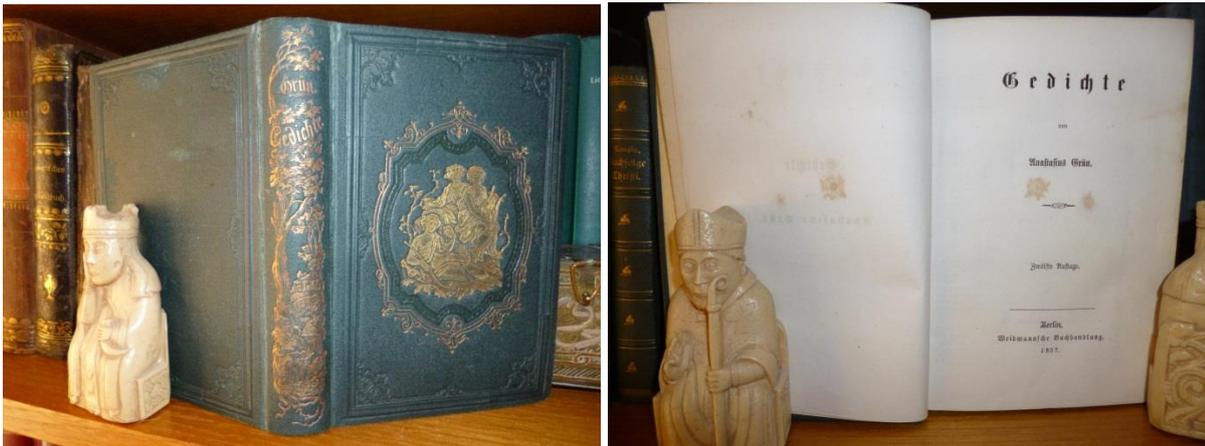
Der nächste Abschnitt ist „**Romancero der Vögel**“ (S. 241 bis 268) überschrieben, das sind im Verständnis der Zeit für poetische Gattungen liedhafte Gedichte erzählenden Inhalts (auch Heine verwendet diese Bezeichnung): über den Sturmvogel auf dem Meer, den ‚vielgereisten‘ Storch, über ein Vogelnest auf dem Wiener Stephansdom, das – hier wird das Gedicht, sonst die Natur beschreibend, zur politischen Satire – den Fürsten zittern, den Staatsminister springen lässt und den Landsturm alarmiert, über ‚Zinsvögel‘, welche die Bauern erpressen. Der Kolibri ist ein herausgeputzter Höfling, der Gimpel ein Domherr, der mit dem Höllenfeuer droht, der ‚rote Hahn‘ vertritt den Kriegsgott, der Zaunkönig, so klein er ist, trägt eine Krone – auch hier politische Anspielungen, die wohl aber zumeist sogar die Zensur im Vormärz kalt lassen.

Den Gedichtband schließt eine größere Abteilung ab, „**Romanzen**“ (S. 271 bis 375; Romanze überschrieben, die wieder eher der erzählenden Liedgattung zuzurechnen sind (wissenschaftliche Unterscheidungen poetischer Gattungen wie Kunstballade und Volksballade, ja sogar Märchen und Sage werden erst Jahrzehnte später eindeutiger gefasst). Diese Gedichte sind unterschiedlichen Themen gewidmet; sie erzählen von der Geburt Karls V. in Gent [1500], eine Legende von der Entstehung der Kirche „Maria Grün“ (S. 281) in Graz (1663; Mariagrüner Kirche), von dem Boten, der in der Art einer Volksballade seinem Herrn den Grafen schrittweise beibringt, dass der Hund starb, das Ross, der eigene Sohn, schließlich die Gräfin. Und auch das Schloss liegt in Asche. Der Dichter findet ehrende Worte für den unbekanntem Bettler am Stadttor, für den französischen Invaliden, der von der Revolution und von den Napoleonischen Kriegen erzählt, für den alten, sterbenden Komödianten. In der Art einer skandinavischen Volksballade dichtet er von der Elfenliebe und ähnlich, jetzt mit dem Blick auf die englisch-schottische Überlieferung, vom Elfenkönig, mit Irland im Sinn vom „Märchenerzähler“ (S. 318; in der Zeit mit „h“ geschrieben) dort. Solche Themen sind damals modern; man kann an verschiedene Veröffentlichungen

denken, ohne dass man bei Grün die eine oder andere zwingend festmachen kann („Schwedische Volksharfe“ von Studach 1826; „Der Nordensaal“ von Helwig 1827; „Ancient Ballads and Songs of the North of Scotland“ von Buchan 1828; u.s.w.). Erinnert sei auch daran, dass Grün selbst 1850 „Volkslieder aus Krain“ aus dem Slowenischen übersetzt und 1864 „Robin Hood. Ein Balladenkranz nach altenglischen Volksliedern“ veröffentlicht.

Immer wieder mahnt der Dichter den Frieden an; er lässt den hochgerüsteten, siegreichen Helden an seiner eigenen Rüstung und an den schweren Waffen verzweifeln bzw. der ‚Held‘ wird geläutert („Der eiserne Mann“, S. 321-323). Er lässt sich allerdings auch auf ein makabres Spiel ein, indem er aus dem Turban erschlagener Türken den griechischen Freiheitskämpfer Windeln für die Kinder verfertigen, die Kinder dann mit Türkenschädeln als Bälle spielen lässt („Des Klephten Gaben“, S. 324 f.). Hella bleibt für ihn „Das Land der Freiheit“ (S. 329-331), Zypern ist für ihn ein Ort des Festgelages. Ein ähnliches Thema bilden die polnischen Aufstände, deren Helden einer, aus der Zeit der Türkenkriege, „Lubomirski“ (S. 341-346), er ein langes Gedicht widmet. – Die letzten drei Gedichte in diesem Band gelten einem „Schloß in Böhmen“ (S. 366-370), hier wird vielleicht eine Sage thematisiert, der „Heimliche(n) Liebe“ (S.371 f.) eines Pfarrers und zuletzt einer Liederzählung über „Die beiden Sängereere“ (S.373-375), welche den Dichter im Traum bedrängen, aber es der „Allrichter in Zeit“ (S. 375) überlässt, über die Dichtung zu urteilen. – *„Ich lege das Buch aus der Hand; ich denke, meine Urgroßeltern werden darin auch das eine oder andere Gedicht gefunden haben, das sie ansprach, sie bewegte und nachdenklich machte.“*

Die besprochene Ausgabe der „Gedichte“ erschien in erster Auflage 1837; die Tatsache einer zwölften Auflage zwanzig Jahre später spricht für den Erfolg des Buches. Es gibt noch eine Ausgabe der „Gedichte“, erschienen in Halle um 1913; vom Umfang her könnte es sich um eine gekürzte Ausgabe handeln bzw. eine Auswahl-Edition. In der vom Direktor der Universitätsbibliothek Graz, Anton Schlossar, betreuten Edition „Anastasius Grüns sämtliche Werke in zehn Bänden“ erschien der Band 2, „Gedichte“, Leipzig 1906; davon gibt es eine elektronische Version 2004.



Teil 8 Zur Vielfältigkeit der Methoden. Ein neuer Ansatz zur Interpretation von Texten deutschsprachiger Volkslieder, S.140 ff.

mit türkischer Zusammenfassung erschienen in der Internet-Zeitschrift *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 2018/2: S.1-14 (für Ernst Schusser [Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern] zum 65.Geburtstag und für Ali Osman Öztürk [Konya] in Anerkennung seiner Leistungen für GERDER)

Zusammenfassung: Der bewährte, philologisch und folkloristisch orientierte Methodenkatalog der Volksliedforschung muss angesichts spezieller Probleme, die eine besondere Liedgruppe bildet, erweitert und modifiziert werden. Seit den 1850er Jahren bemüht sich die deutschsprachige Volksliedforschung um die Interpretation der Texte (hier geht es nicht um die Melodien). Die mündliche Überlieferung bietet besondere Probleme (Variabilität der Texte, wiederkehrende formelhafte Elemente, stereotype Handlungsverläufe, Aneinanderfügen von Einzelstrophen, die dann nach ihrem Hauptstichwort katalogisiert werden müssen [Muschiol, 1992; Holzapfel 2006 / 2018] und ähnliches). Wie sonst in der Germanistik gibt es im Material der Folkloristik grundsätzlich keinen Text, der dem Willen eines Dichter entspricht (und damit eine relative Sicherheit in der Interpretation), sondern Varianten, die sich im Prozess mündlicher Überlieferung stark verändern können. Neue Probleme scheint mir eine Materialgruppe zu bieten, die

mosaikartig Einzelstrophen in Assoziationsketten aneinanderfügt, und das erfordert offenbar eine neue Methode. Als Beispiele werden Lieder des 16. Jahrhunderts gewählt („**Der Winter ist vergangen...**“), des 19. Jahrhunderts („**Es dunkelt schon die Heide...**“), der Romantik um 1800 („**Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß...**“) und eine Variante zu „**Wenn alle Brunnlein fließen...**“ mit einer Überlieferung vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gattungsgrenzen zwischen dem Liebeslied und dem erzählenden Lied verschwimmen, die offene Textstruktur mit Leerstellen bietet Freiräume für Assoziationen. Aus dem (sonst festgefügt) Text wird eine Collage. Textelemente müssen in ihrem kulturhistorischen Kontext verstanden werden. Das wird an vier charakteristischen Beispielen exemplifiziert.

Die Texterforschung der deutschsprachigen Volkslieder in ihrer Überlieferung vorwiegend aus Deutschland, Österreich und der Schweiz kann seit den 1850er Jahren auf vielfältige Methoden zurückgreifen. Dabei orientierte sich die textuelle Volksliedforschung an den philologischen Methoden der Germanistik, modifizierte diese aber entsprechend den wachsenden Erkenntnissen in der Folkloristik. Bis in die 1980er Jahre hinein hat man diese Methoden ausgebaut und verfeinert. Auch wenn heute [2018] die Volksliedforschung (als akademisches Fach) im deutschsprachigen Raum kaum mehr eine Rolle spielt, lohnt es sich, die Texte der älteren Überlieferung des deutschsprachigen Volksliedes wieder aufzugreifen und neue Ansätze zur Analyse und zur Interpretation zu versuchen. Die reichhaltige Überlieferung mit Quellen, die zum Teil bis in das Spätmittelalter zurück zu verfolgen sind, bleibt philologisch und kulturhistorisch interessant, auch wenn die Beschäftigung damit derzeit nicht ausgesprochen „modern“ ist (von den Melodien ist hier nicht die Rede; sie bieten aber vielfach vergleichbare Fragestellungen).

Die Volksliedforschung hatte primär mit dem Problem zu tun, dass diese Lieder aus vorwiegend mündlicher Überlieferung (oder in Quellen, die auf mündliche Überlieferung beruhen: etwa individuelle handschriftliche Aufzeichnungen) nicht auf einen einzig gültigen Text festzulegen sind, sondern als übergeordnete Liedtypen in zahlreichen Varianten vorliegen. Variabilität ist das typische Kennzeichen dieser Volksdichtung. Einen „Urtext“ dazu gibt es grundsätzlich nicht. Bei den Volksballaden (die besonders aufwändig untersucht worden sind, auch weil ihre Quellen mit mittelalterlichen Wurzeln das Interesse weckten) kann man in der Regel von einem Erzählkern ausgehen, der aber nicht wie in der Hochliteratur „ausfaltend“ ausgeschmückt wird, sondern mit Hilfe formelhafter Strophen und Strophenteile in konzentrierter Form dramatisch „engführend“ vorgeführt wird. Diese „balladeske Erzählweise“ ist für die Volksballade typisch, und das Verständnis für diese charakteristische Darstellungsweise ist ein Schlüssel zur Interpretation der Texte. Die Analyse der balladesken Vorführungsweise ist zusammen mit dem Verständnis für die speziellen epischen Formeln der Volksballade eine Methode, welche diese episch-erzählende Gattung des Volksliedes gut erschließt. Als sehr umfangreiches Beispiel für eine solche Analysemethode wurden u. a. der historisch kritische Textkorpus (auf der Basis von über 2.000 Varianten) und der ausführliche Kommentar zur berühmten Volksballade „Graf und Nonne“ erstellt.¹

1 Holzapfel, Otto / Stief, Wiegand (Hg.) (1988): *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen*. Band 8 [DVldr Nr.155 „Graf und Nonne“], Freiburg i. Br. [mit Beiträgen von Wolfgang Braungart, J.Dittmar, Axel Hesse, H.Joldersma, Wiegand Stief, Gerold Tantz].

Seit es die Volksliedforschung nach 1900 schrittweise aufgegeben hat, zwischen angeblich „echten“ Volksliedern (aus rein mündlicher Überlieferung, die es mit der Einführung der Schrift so kaum oder nicht mehr gibt) und literarischen Texten, die populär und damit auch variantenbildend geworden sind, zu unterscheiden, kommt eine zweite „Methode“ hinzu: der Vergleich des dichterischen Textes, die Fassung, welche ein Dichter wortwörtlich so gewollt hat, mit den daraus sich entwickelnden, populär gewordenen Varianten, welche von der jeweiligen Vorlage oft erheblich abweichen. Die Vorgehensweise, das Spektrum der Variantenbildung mit dem ursprünglichen Text zu untersuchen, ist eine weitgehend „eindeutige“ Methode, und die Analyse der Varianten (im Vergleich mit dem „Urtext“, dessen Bezeichnung hier Sinn macht) kann oft Entscheidendes über die Entstehung und Verwendung formelhafter Elemente aussagen.

„Formelhafte Elemente“ sind konzentrierte und in ihrer Festlegung weitgehend allgemein, das heißt in der Überlieferungsgemeinschaft verständliche Sprachformeln (Wortverbindungen, Zeilen, manchmal ganze Strophen). Solange das Verständnis dafür lebendig bleibt, müssen Inhalt und Gebrauch nicht erklärt werden. Sie werden mit dem Medium der mündlichen Überlieferung von Generation zu Generation im Prozess des wiederholten Singens weitergegeben. Aber mit der Zeit kann das Wissen über solche Formeln verloren gehen bzw. sich verändern; der Formel wird etwa eine neue Bedeutung unterlegt. Das gilt vor allem für unsere Gegenwart, deren Verbindung zur mündlichen Überlieferung weitgehend abgerissen und verschüttet ist. Seit es gedruckte Literatur gibt (etwa Liedflugschriften im 16. bis zum frühen 19. Jahrhundert oder Gebrauchsliederbücher seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts) wird die Tendenz stärker, das Lied auf den einmal abgedruckten Text festzulegen und eine Variantenbildung zu unterdrücken. Auch verlagert sich die „offene“ Singpraxis von etwa der kleinen Dorfgemeinschaft auf das vorgeschriebene Repertoire beim Militär und in der Schule.

Ein zusätzliches Problem bilden die einstrophigen Liedformen (Vierzeiler, im Bayerischen „Schnaderhüpfel“, von der Funktion her oft Liebeslied-Stereotypen), die zwar manchmal mehrstrophige Ketten bilden, welche aber in der Regel ohne erkennbar inhaltlichen Zusammenhang aneinandergereiht werden. Hier kann man (mit dem Blick auf mehrere Strophen) nicht von einem „Liedtyp“ sprechen, der durch einen Erzählkern oder eine literarische Vorlage mit „logischer“ Strophenfolge erschließbar ist. Um auch solches Material für eine Analyse aufzubereiten hat die Volksliedforschung Ende der 1980er Jahre eine Methode entwickelt, diese Einzelstrophen nicht nach dem Textanfang (wie man es mit mehrstrophigen Liedern in der Regel tut) zu katalogisieren, sondern nach einem „Zielwort“, welches der gedachten Grundbedeutung der Strophen entspricht (z. B. bei Spottversen das Zielobjekt, die Zielperson des Spottes). Dieses war die formal gesehen „dritte Methode“, mit der dann der „Rest“ der Gesamtheit der Liedüberlieferung gut zu erfassen ist. **2**

2 Muschiol, Barbara (1992): „Keine Rose ohne Dornen“. Zur Funktion und Tradierung von Liebesliedstereotypen, Bern (Studien zur Volksliedforschung, 13); die Dissertation in Freiburg i.Br. wurde von O.Holzapfel betreut.

An den Einzelstrophen waren vorher Generationen von Volksliedforschern „gescheitert“, und auch im Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br. lag das Material weitgehend ungeordnet vor. Nach ersten Stichproben wurde klar, dass eine Analyse solcher Texte wohl nur auf dem Wege der Einzelstrophen-Untersuchung möglich ist, und Barbara Muschiol (1992) benennt ihre Dissertation zu Recht mit einem der geläufigsten Liebeslied-Strophen dieser Gattung, „Es gibt keine Rose ohne Dornen...“. An diesem Beispiel sieht man zudem, dass die Definierung eines „Liedtyps“ grundsätzlich problematisch ist, selbst wenn im vorliegenden Fall oft eine ziemlich stabile Strophenfolge von 4 bis 5 Strophen vorliegt. Liedeslied-Stereotypen sind zwar ebenfalls „formelhafte Elemente“, sie haben aber keineswegs episch-erzählerische oder gar „balladeske“ Funktionen in einem mehrstrophigen Text. Die Strophen werden, wenn überhaupt, nach Assoziationsregeln, die noch nicht näher erforscht sind, aneinandergereiht. Oft sind es Lied-Konglomerate wie bei „Du hast gesagt, du wollst mich nehmen...“, und auf dieser Grundlage fällt die textliche Zuordnung zu einem bestimmten Liedtyp (hier Erk-Böhme Nr.533, Nr.551 und Nr.552) schwer, ja ist eigentlich unmöglich (und grundsätzlich nicht sinnvoll). Wo trotzdem nach Liedtypen vorgeordnet wurde (Grundlage dafür war die Edition Erk-Böhme, „Deutscher Liederhort“, Band 1-3, Leipzig 1893-1894, eine Ausgabe, die dafür weiterhin Standard ist), gab es unzählige Überschneidungen. Die Einzelstrophe konnte mit keinem zufriedenstellenden Platz irgendeinem Liedtyp allein zugeordnet werden. Deshalb sprach die ältere Forschung von „Wanderstrophen“, die in verschiedenen Zusammenhängen im wieder auftauchen (und das nach Regeln, die undurchschaubar blieben). Aber „wandern“ bedingt, dass es einen Ausgangspunkt der Überlieferung gibt, während wir heute verstehen, das Liedformeln sozusagen zur „Sprache“ des Volksliedes gehören und entsprechend spontan „überall“ verwendet werden können.

Eine neuerliche Durchsicht des Materials lässt jetzt den Verdacht aufkommen, dass wir damit doch noch nicht am „Ende“ unserer Methoden-Auswahl sind. Es gibt Lieder wie „Der Winter ist vergangen...“, „Es dunkelt schon die Heide...“, „Kein Feuer, keine Kohle...“ und „Wenn alle Brunnlein fließen...“ [Variante „Und in dem Schneegebirge, da fließt ein Brunnlein kalt...“], welche alle aus Einzelstrophen bestehen, sich aber bisher nicht befriedigend oder nicht ausreichend in das System der Liebeslied-Stereotypen einordnen lassen. Alle diese Lieder haben weder eine „Handlung“ (wie das erzählende Lied, die Ballade), noch eine literarische Vorlage, aus der sich feste Strophenfolgen ergeben. Sie sind eher mosaikartig zusammengesetzt und bilden Assoziationsketten. Die Bedingungen dafür bleiben weiterhin offen und ungeklärt, aber bereits ihre Typenbestimmung macht Probleme. Analog zur Analyse mit dem Stereotypen-Katalog der Einzelstrophen-Datei **3**

3 Holzapfel, Otto (2006 / 2018): *Liedverzeichnis* [gedruckt in Hildesheim: Olms, 2006], Internet-Update vom August 2018 = Dateien: Lieder, Lexikon, ergänzende Dateien. Update jeweils beim Verfasser (Freiburg i.Br. und im Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl).

ist hier eine neue Methode zu entwickeln bzw. die bisher vorliegende zu erweitern und zu modifizieren. Weitere „Kandidaten“ für solche Analysen wären Lieder, die im Deutschen Volksliedarchiv in der Liedtypen-Gruppe III geführt wurden („Liebeslied“, die Kategorisierung in dieser Gruppe ist äußerst heterogen und unsicher): „Ach Annchen, liebes Annchen...“, „Auf dem Bergel steht a Hüttel...“, „Dort drunten im Tale...“, „Drei Rosen im Garten...“ und so weiter. Ich beschränke mich hier darauf, die vier folgenden Beispiele vorzuführen, wobei das letzte, „Wenn alle Brunnlein fließen...“, sich dadurch auszeichnet, dass ich es einerseits bereits mehrfach untersucht habe **4**,

4 Holzapfel, Otto (1997): *Lieblose Lieder*, Bern, S.118-125; Holzapfel, Otto (1999): „Wenn alle Brunnlein fließen...“ In: *Gender-Culture-Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach*, Trier, S.133-149, besonders S.133-142 [mit weiteren Hinweisen; Text interpretiert im Sinne eines modernen „lieblosen Liedes“].

aber meine Argumente immer wieder überprüfen und modifizieren musste, andererseits es mit einem wichtigen Gegenstand der Darstellung schon einmal in dieser Zeitschrift präsentiert wurde. Andererseits nämlich bietet das Lied, und das war damals ein Kern der Argumentation, eine inhaltliche, höchst überraschende Parallele in der türkischen Überlieferung bildet.⁵

5 Holzappel, Otto (2013): „Interkulturelle Redensarten und ihr kulturhistorischer Hintergrund. ‚Einem aufs Dach steigen‘ und ‚jemandem auf den Fuß treten‘: eine Skizze. In: *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 2013/2, S.95-102.

In der folgenden Darstellung schränke ich die Hinweise auf die Liedüberlieferung ein auf das Allernotwendigste; die ausführlichen Angaben sind in meinem „*Liedverzeichnis*“ (gedruckt und Update im Internet) zu finden und müssen hier nicht wiederholt werden. Auch beschränke ich mich aus Platzgünden auf die vier folgenden Beispiele, die beliebig erweitert werden könnten (wobei ich nicht ausschliesse, dass dabei Überraschungen auftauchen, die ich hier noch nicht absehen kann: In der Volksliedforschung scheint jedes Beispiel individuelle und äußerst spannende Probleme zu bieten).

„**Der Winter ist vergangen, ich seh des Maien Schein...**“ ist bei Erk-Böhme als Nr.393 mit Melodie nach Quellen von 1539 (niederländisch) und um 1600 bzw. vor 1614 abgedruckt. A.H. Hoffmann von Fallersleben hat die älteste Quelle von 1537 herausgegeben: ein niederländischer Text; auch die Melodie ist in einem niederländischen Lautenbuch um 1600 überliefert. Das Beispiel steht für den engen interkulturellen Verbindung, die in älterer Zeit zwischen dem Niederländischen, den Niederdeutschen und (mit dieser Vermittlungsbrücke) dem Hochdeutschen bestand. Eine wichtige Quelle für dieses Lied ist auch das gedruckte Antwerpener Liederbuch von 1544. In neuere Zeit wurde das Lied von der Jugendbewegung aufgegriffen und steht entsprechend in vielen Gebrauchsliederbüchern seit dem „Zupfgeigenhansl“ von 1913 bis in die Fahrtenliederbücher der Bündischen Jugend der 1930er Jahre. Aus dieser Tradition war das Lied in der neuen Jugendbewegung der 1970er Jahre ebenfalls populär. Dass hier „des Maien Schein“ entdeckt wird, bezieht sich auf das erste Maigrün im Frühjahr. Man hat in verschiedenen Bräuchen den „Mai empfangen“, und das bedeutete u. a. Aufstellen eines Maibaums; bei dieser Gelegenheit wurde das erste Grün (Birkenreisig oder ein Bäumchen) aus dem Wald ins Haus gebracht. - Es gibt von diesem Lied unterschiedliche Fassungen, die oft auf Bearbeitungen der entsprechenden Herausgeber zurückzuführen sind. Für die Erläuterung des Textes hier beziehe ich mich auf die Fassung des Internet-Liedprojekts im Carus-Verlags (Stuttgart 2010); dort steht nach der Melodie der Text von Franz Magnus Böhme von 1877 (er nennt es eine „Rückübersetzung“ aus dem Niederländischen, weil er eine entsprechende, ältere deutsche Vorlage voraussetzt [um die es hier auch nicht gehen soll]):

1. Der *Winter* ist vergangen, ich seh des Maien Schein, / ich seh die Blümlein prangen, des ist mein Herz erfreut. / So fern in jenem Tale, da ist gar lustig sein, / da singt die *Nachtigalle* und manch Waldvögelein. - 2. Ich geh ein' Mai zu hauen hin durch das *grüne Gras*, / schenk meinem *Buhln* die Treue [Carus schreibt „Traue“], die mir die Liebste was, / und bitt, dass sie mag kommen all an dem *Fenster* stahn, / empfangen den Mai mit Blumen, er ist gar wohlgetan. - 3. Er nahm sie sonder [ohne] Trauern in seine Arme blank. / Der *Wächter auf den Mauern* hub an ein Lied und sang: / Ist jemand noch darinnen, der mag bald heimwärts gahn! / Ich seh *den Tag her dringen* schon durch die Wolken klar. - 4. Ach, Wächter auf der Mauren, wie quälst du mich so hart! / Ich lieg in schweren Trauren, mein Herze leidet Schmerz: / Das macht die Allerliebste, von der ich *scheiden* muss; / das klag ich Gott dem Herren, dass ich sie lassen muss. - 5. Adieu, mein' Allerliebste, Adieu, schön Blümlein fein. / Adieu, schön Rosenblume! *Es muss geschieden sein*. / Bis dass ich wiederkomme, bleibst du die Liebe mein; / das Herz in meinem Leibe gehört ja allzeit dein!

Entsprechend dem Text aus dem 16. Jahrhundert kommen Wortformen vor, die uns heute fehlerhaft erscheinen („des“ = dessen; „Buhln“ = der Buhle, die Liebste; „stahn“ = stehen [im Endreim]; auf der „Mauern“ / „Mauren“ = Mauer [zweite Stelle endreimend mit „Trauren“ = Trauer]. - Ich hebe kursiv jene Strophenteile hervor, auf die es bei meiner Analyse besonders ankommt und wiederhole diese Markierung kursiv in der folgenden Analyse. - Die fünf Strophen bilden einen Text, der populär geworden und zurecht bis in die Gegenwart populär geblieben ist, und zwar unabhängig davon, wie die Fassung von 1877 beurteilt wird. Böhme hatte auf jeden Fall ein gutes „Ohr“ für den Ton, den wir als typisch für das Lied jener Zeit (16. Jahrhundert und um 1600) auffassen. - Aber wie setzen sich diese Strophen mosaikartig zusammen? Die Str.1 preist den Frühling; die Ich-Form bleibt in der Str.2 und nennt die Liebste als Empfängerin des Maigrüßes. Die beiden Strophen entsprechen nach Form und Stil dem Liebeslied. In der Str.3 wechselt die Perspektive: „er“ nimmt „sie“ in seine Arme, und der Wächter warnt die Liebenden, sie könnten bei dem heranbrechenden Tag entdeckt werden. Das ist eine typische und weitverbreitete Strophe aus dem Bereich des erzählenden Liedes, der Volksballade. Diese Perspektive bleibt in der Str.4, aber es folgt daraus keine „Handlung“; es gibt keine Liederzählung, die fortgeführt wird. Str.5 folgt dem Schema des Abschieds von der Liebsten, und das könnte aus einem Liebeslied oder aus einem Abschiedslied eines wandernden Handwerksburschen stammen. Dieses mosaikartige Textgebilde ist sozusagen eine gattungsübergreifende Mischung aus einem Liebeslied und einem erzählenden Lied; die einzelnen Strophen und deren Textelemente sind Versatzstücke, die in dieser Zusammenstellung vielfältige Assoziationen wecken.

1. Es ist ein Lied auf den Frühling (der Winter ist vergangen). Wir kennen zwar in dieser Form das erste Maigrün nicht mehr als traditionelle Gabe an die Liebste, aber wir können problemlos nachspüren, dass dem Lied-Ich das Herz aufgeht. Doch „richtige“ Liebe ist nicht nah, sondern *fern* (fern in jenem Tale); die ferne Liebe ist ein traditionelles Motiv seit dem hochmittelalterlichen Minnesang. Ein Liebeslied „braucht“ *Trennung*. In dieser Idylle ist die *Nachtigall* der typische Vogel. Im Deutschen ist die Nachtigall weiblich und wird eigentlich der Abenddämmerung zugeordnet; im Türkischen ist der Vogel männlich und steht eher für den Gesang am Morgen. Man vergleiche etwa einen Liedtext von Fritz Jöde (1878-1970), „Abendstille überall, nur am Bach die Nachtigall...“ Ein anderes Lied, „Dein gedenk‘ ich, wenn ich erwache...“, ist ein unserem Beispiel vergleichbares, anonymes Liebeslied den frühen 19. Jahrhunderts mit einer Strophenfolge ohne festen Zusammenhang und aus formelnahen Elementen kombiniert: „Ich mag dich nicht lassen... / du bist mein Traumbild... / die Nachtigall... / ach, ich muss scheiden...“

2. Gras ist nicht einfach „Gras“ sondern immer grün; „unliterarisch“ scheut sich die Volkslied-Sprache nicht das „grüne Gras“ zu besingen. Der Reim auf „was“ [war] stellt sich natürlich ein. Mit dem Maigrün versichert er seiner Liebsten seine *Treue*. (Die weibliche Form „Buhle“ bürgert sich im 15. Jahrhundert ein und bedeutet einfach „Liebste“; erst später stellt sich dazu die negative Bedeutung ein.) Immer ist es der Mann, der „Treue“ versprechen muss (wahrscheinlich, weil er [im Lied] dazu neigt, nicht treu zu sein). Sie soll ans *Fenster* kommen: Wieder ist die Liebe nicht denkbar ohne die Spannung der Ferne“ (auch wenn sie mit dem Fenster geringfügig ist).

3. Wenn er ihr nahe ist und sie in den Arm nehmen kann, droht Gefahr. Hier wechselt das Liebeslied in die dramatische Gattung der erzählenden, balladesken Textsorte. Der *Wächter* auf der Mauer sieht den Morgen kommen und mahnt die Liebenden sich zu trennen, bevor sie entdeckt werden. Man vergleiche dazu etwa ein Lied wie „Der Wächter auf dem Türmlein saß...“; man kann von einer Teilgattung der Wächterlieder sprechen. Oder: „Der Wächter, der blies an den Tag an einer Zinnen, da er lag...“ als Nachklang des Tageliedes des 15. Jahrhunderts und mit Wurzeln im Minnesang (*Tagelied* und *Kittlied* und damit zusammenhängend z.B. der Brauch des „Fensterlins“ [siehe Str.2]). „Des Morgens, da der Tag anschien, der Wächter, der warf einen Stein...“ ist eine Volksballade des 16. Jahrhunderts. Und so weiter; es gibt viele ähnliche Beispiele, in denen der Wächter die Liebenden warnt, sie könnten nach Sonnenaufgang entdeckt werden. In der Volksballade „Abendgang“ wird ein solcher Wächter grausam bestraft, weil er es versäumt hat das Liebespaar zu warnen. (Mit den Reimen „Trauern: Mauern“ in Str.3 und „Mauren: Trauern“ in Str.4 gibt sich Böhme unnötigerweise Mühe; Texte des 16. Jahrhunderts vertragen durchaus unreine Reime.)

4. Abschiedsschmerz ist für das Liebeslied ebenso wichtig wie die Ferne; in neueren Texten kennen wir eher den „Abschied“ des fröhlichen Wanderburschen, der von der Liebsten (von *ihr!*) Treue fordert, bis er wiederkommt. – 5. So auch hier, und „es muss *geschieden* sein“ kann viele *Assoziationen* auslösen, die (aus unserer Sicht und mit der Erfahrung der Texte des 18. und 19. Jahrhunderts) zumeist aus männlicher Position allein von ihr die Treue fordern – *zeitunbegrenzt*, „bis ich wiederkomme“. Dass auch *sie* sich darauf einlassen muss, dafür hat *er* keinen Gedanken. Diese Mischung aus Stereotypen des nicht-erzählenden Liebesliedes und aus balladesken Formelstrophen, die aus ihrem epischen Zusammenhang gerissen sind, ist offenbar typisch für jene Liedgruppe, auf die meine Untersuchung hier zielt. Das Beispiel (nd auch die folgenden Belege) lehrt, dass es nicht unbedingt hilfreich für das Textverständnis ist, sich zu eng am Gattungsbegriff zu orientieren. Mündliche Überlieferung kennt nicht den Zwang der Gattung. Zur Unterhaltung etwa im geselligen Kreis kann jedes Lied jeder Gattung dienen. Deswegen dokumentiert die moderne Feldforschung offen alles, was tatsächlich in oft bunter Mischung gesungen wird **6**

6 Man vergleiche etwa die Aufzeichnungen aus der aktuellen Feldforschung in dem Band: Bezirk Oberbayern (2005), Volksmusikarchiv [VMA Bruckmühl / Ernst Schusser] (Hg.), *Dokumente regionaler Musikkultur. „Lieder der Heimat“ in Waldkraiburg* [...], München. - Ernst Schusser, Gründer und Leiter des „Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern“, steht vorbildlich für die kombinierte Tätigkeit von Feldforschung und Dokumentation, also für die Arbeit eines Archivs, und für Unterricht und Pflege im Gesamtbereich der vokalen und instrumentalen Volksmusik in Oberbayern (und in der Wirkung weit darüber hinaus). Hier wird auch Volksliedforschung betrieben, unterstützt, gefördert und bezahlt vom staatlichen „Bezirk Oberbayern“ - in dieser Form und Breite (leider) einmalig in der Bundesrepublik. Mit Ernst Schusser verbindet mich jahrzehntelange und herzliche Zusammenarbeit.

und hütet sich davor, nach bestimmten Liedtypen und Gattungen zu fragen, die dann in der Dokumentation übergroßes (und damit die Realität verfälschendes) Gewicht bekommen. Auf diese Weise erklären sich etwa die über 2.000 Aufzeichnungen von „Graf und Nonne“ (siehe oben), während des viele populäre Lieder gibt, um die sich die ältere Volksliedforschung bei ihren Feldstudien kaum oder garnicht kümmerte. Auf der anderen Seite darf nicht übersehen werden, dass hier in mündlicher Überlieferung, die sich nicht um die von der Wissenschaft gesetzten Gattungsgrenzen kümmert, ein Text entsteht, der in dieser Form in sich überraschend konsequent ist und durchaus als „sprachliches Kunstwerk“ bezeichnet werden darf. **7**

7 Man vergleiche grundsätzlich dazu Öztürk, Ali Osman (2017): „*Volkslied als sprachliches Kunstwerk. Ein Sammelband zum Thema Volkslied*“ [Türküyü Okumak. Türkü Yazıları II. Istanbul], und bereits den Klassiker in diesem Bereich vergleichender türkisch-deutscher

Volksliedforschung, Öztürk, Ali Osman (1994): *Das türkische Volkslied als sprachliches Kunstwerk*, Bern (Studien zur Volksliedforschung, Band 15). Es war für mich sehr lehrreich, diese Dissertation betreuen zu dürfen; das schuf eine Grundlage für die kollegiale und freundschaftliche Zusammenarbeit in den folgenden Jahrzehnten, für die ich sehr dankbar bin.

Das nächste Beispiel, dem wir uns zuwenden, ist in neuerer Zeit unter dem Liedanfang „**Es dunkelt schon in der Heide, nach Hause lasst uns gehen...**“ geläufig. Bei Erk-Böhme ist u. a. eine Textfassung abgedruckt, die 1860 in Pommern aufgezeichnet wurde, bei Uhland (1844) ist es eine Textmischung im Stil der Romantiker. In der neueren Folk-Bewegung der 1970er und 1980er Jahre war es beliebt, es stand und steht in Schulbüchern und in Gebrauchsliederbüchern. In Variantengruppen, die einen Textanfang wie „Lass rauschen, Sichele rauschen, und klinge wohl durch das Korn...“ kennen wir den Liedtyp seit um 1535 (Erk-Böhme Nr.678) oder wie „Hör ich ein Sichel rauschen...“ (Erk-Böhme Nr.679) in Aufzeichnungen seit den 1840er Jahren. Bereits aus diesen Hinweisen wird deutlich, dass wir es wiederum mit einem Konglomerat aus Liebeslied-Stereotypen zu tun haben, die schwerlich einem einzigen Liedtyp zuzuordnen sind. Die Melodieüberlieferung ist ähnlich kompliziert und kann Belege seit dem Ende des 15. Jahrhunderts vorweisen (Einzelstrophe im Rostocker Liederbuch) und Nachweise im 16. und 17. Jahrhundert (bei Werlin 1646 „Die Amsel dicht zu morgen...“). Der Romantiker Clemens Brentano wählte zwei Textbelege nach Schmetzel (1544) und nach den „Graßliedlin“ (1535), die er für „Des Knaben Wunderhorn“ (Band 2, 1808) kombinierte und mit diesem (künstlichen) Text setzte sich der Liedanfang „Ich hört ein Sichlein rauschen...“ durch (u. a. im „Zupfgeigenhansl“ 1913 in der Jugendbewegung. Kurt Wagner wies in einem Aufsatz 1931 darauf hin, dass die „Sichel“ als Bild nicht „leise Wehmütigkeit“, sondern den „kraftvollen Schmerz“, nicht die „zärtliche Verkleinerung“, sondern die „Steigerung des Affekts“ konnotieren soll, und germanistische Interpretationen deutet den Text in ähnlicher Weise (Charles A. Williams, 1939; Karl Otto Conrady, 1956, Nachdruck 1975; Walter Naumann, 1966). Der Liedaufzeichner Eduard Roese nannte in seinem Buch „Lebende Spinnstubenlieder“ (Berlin 1911) unser Lied „Es dunkelt in dem Walde... / Es dunkelt schon in der Heide...“ eine „Perle unter so viel altem Gold“.⁸

⁸ Nachweise und viele weitere Hinweise in: Holzzapfel, Otto: *Liedverzeichnis* (2006 / 2018). Das gilt auch für Nachweise im folgenden Absatz.

Diese Begeisterung kann man nachvollziehen, und man ist zudem beeindruckt, hier die ganze Bandbreite der Aufzeichnungsmöglichkeiten, räumlich und zeitlich, beobachten zu können. Lieder dieses Typs kennen wir u. a. von gedruckten Liedflugschriften aus Hamburg im 19. Jahrhundert bis hin etwa zu Aufzeichnungen unter deutschsprachigen Siedler an der Wolga, 1914. Bessarabien-Deutsche sangen es 1968, Siebenbürger Sachsen 1982, bei den Sudendent Deutschen 1943 und so weiter (jeweils Jahreszahl der Publikation). Aber bereits die Brüder Grimm, deren Volksliedsammlung erst 1985 herausgegeben wurde bezeichneten eine Aufzeichnung aus Hessen von ca. 1809 als ein „Gemisch aus allerhand Liedern“. Der Eindruck wird dadurch verstärkt, dass der Liedanfang in ungewöhnlicher Breite variiert: „Es ging wohl alle Montag des Morgens Madelone zum Tor hinaus...“ (1843); „Einst ging ich mich Liebchen spazieren...“ (1909); „Wie grüne ist die Linde...“ (nach Hoffmann von Fallersleben, 1819) und so weiter.

Das alles legt die Vermutung nahe, dass wir es hier nicht mit einem Lied und nicht einem einzigen Liedtyp zu tun haben, sondern mit einer ganzen Gruppe von unterschiedlichen Liedern, welche die gleichen oder ähnliche Formelstrophen verwenden. In meiner Darstellung von „Lied-Epochen“ („*Liedverzeichnis*“, Datei „*Einleitung und Bibliographie*“) nenne ich dieses Beispiel charakteristisch für ein Lied aus dem Spätmittelalter (bzw. mit Wurzeln in dieser Epoche), aber es ist nicht nur der zeitlich lange Weg der Überlieferung, der für solche Variantenbildung verantwortlich ist (früher setzte man „viele Varianten“ gleich mit „hohem Alter“). Hier müssen wir uns wieder von der engen Vorstellung des „Liedtyps“ verabschieden, können aber trotzdem versuchen, anhand der breiten Überlieferung Gemeinsamkeiten in der Assoziationskette zu suchen. Ein „Inhalt“ im Querschnitt mehrerer Varianten erschließt sich demnach in etwa wie folgt: ..die Sichel mag rauschen, ich achte nicht darauf; ich habe einen Buhlen (eine Liebste) im grünen Klee. / Hast du einen Buhlen in Veilchen und Klee, so steh ich allein, tut meinem Herzen weh (Schmetzel 1544). - ...ich hörte eine Magd klagen, sie hätte ihren Liebsten verloren (Graßliedlin 1535). - ...Liebsten verloren / wir kommen zusammen / (Braut)Kranz aus Rosen und Klee / pflücken Äpfel / ...falscher Sinn und stolzer Mut der Buben (Aufzeichnung aus Lothringen [Lorraine] 1931). – Es dunkelt die Heide, das Korn ist geschnitten mit dem Schwert / die Sichel rauscht / die Liebe ist verloren, ein Kranz / ein Kranz aus Rosen, zu Frankfurt auf der Brücke liegt tiefer Schnee (Aufzeichnung aus Ostpreußen 1963).

Es folgt der Versuch einer Interpretation dieser Bilder: Es geht um die „wehmütige“ (oder nach Wagner „kraftvolle“) Liebe eines Schnitters, eines Feldarbeiters (wir würden sagen: eines mittellosen Wanderarbeiters), der (aus vielen Gründen, auch ökomisch gesehen) für sein Liebchen nur singen, sie aber nicht heiraten kann (vielleicht auch nicht will: Ziel mag auch die offene Liebelei sein, die für ihn folgenlos bleiben muss). Gerade in der mit „Leerstellen“ offenen Struktur stellen sich viele Assoziationen (weniger:

gewollte Konnotationen) ein, die für so ein vielfach „gültiges“ (und damit von vielen akzeptiertes) Liebeslied typisch sind. – Wir überprüfen das anhand eines ausgewählten Textes:

1. Es dunkelt schon in der Heide, nach Hause lasst uns gehen, wir haben das Korn geschnitten mit unserm blanken Schwert. – 2. Ich hört' die Sichel rauschen, sie rauschte durch das Korn; ich hört' mein Feinslieb klagen, sie hätt' ihr Lieb verlorn. – 3. Hast du dein Lieb verloren, so hab' ich noch das mein', so wollen wir beide mit'nander uns winden ein Kränzelein. – 4. Ein Kränzelein von Rosen, ein Sträuzelein von Klee. Zu Frankfurt an [auf] der Brücke, da liegt ein tiefer Schnee. – 5. Der Schnee, der ist zerschmolzen, das Wasser läuft dahin; kommst du mir aus den Augen, kommst mir nicht aus dem Sinn. – 6. In meines Vaters Garten, da stehn zwei Bäumelein; das eine, das trägt Muskatn, das andere Braunnägelein. – 7. Muskatn, die sind süße, Braunnägelein sind schön; wir beide müssen uns scheiden, ja scheiden, das tut weh.

Diese Text-Collage bildet eine Assoziationskette, die eine bestimmte Stimmung spiegelt und in der die Bedeutung der Einzelelemente manchmal nur vage nachzuvollziehen ist. Eindeutigkeit der Begriffe ist nicht gefordert. Insofern ist eine wie auch immer gearbete Interpretation nur eine Annäherung an den mehrdeutigen (und manchmal auch widersprüchlichen) Textsinn. Assoziation ist ein wichtiges Element im Prozess mündlicher Überlieferung und bedingt die Umformung, die Variation von Volksliedtexten. - Geht es *ihm* um „verlorene Liebe“ oder *ihr* um „verlorene Ehre“: Das wird bewusst offen gelassen, und *beides* wird damit assoziiert.

1. Bei anbrechender Dunkelheit gehen die Erntehelfer nach Hause; dass das Korn mit dem „blanken Schwert“ geschnitten wurde, assoziiert eine Bedrohung. Das „Grasen“ (Heuernte) auf einer entfernten Wiese ist ein häufiges Szenarium für Verführung der „Graserin“ (so auch der Titel einer dramatischen Volksballade). – 2. Es ist also die „Liebste“ (das ist *seine* Sichtweise), die klagt, sie hätte „ihr Lieb“, das heißt eigentlich ihre Ehre, ihre „Unschuld“ verloren (denn er kann nun nicht mehr ihr „Liebster“ sein; er wird sie verlassen). – 3. Wer hier „spricht“, darf unklar bleiben. Ist es der Freund, der seine Liebste noch hat und sie offenbar besser behandelt hat? Ist es die Freundin, der es besser / anders erging? 4. Ein „Kränzelein“, das gewunden wird, assoziiert eine Eheversprechen, sozusagen „winterhart“. (Wenn der „Kranz“ runter muss, hat sie ihre Ehre / die Unschuld verloren.) – 5. Das ist schon lange her; der Schnee ist geschmolzen, und er hat längst alle Versprechen vergessen. Was bleibt, ist eine vage Erinnerung (aber auch „aus den Augen, aus dem Sinn“ ist nur formelhaft). – 6. Gibt es einen Trost? Muskatbaum und Nägelein = Nelken, Gewürznelken, sind Teile einer vornehmen, ja fast paradiesischen Ausstattung (man vergleiche dazu Hinweis bei der Volksballade „Es steht ein Baum in Österreich...“): Es ist der Muskatbaum, dessen tropische Früchte wie die des Nelkenbaums als sexuell anreizend galten. Aber das ist „Vaters Garten“, also aus einer Zeit, in der sie noch „unschuldig“ war. – 7. Das täuscht nicht darüber hinweg, dass „wir uns scheiden müssen“, das heißt zumeist, dass *er* sich der Verantwortung entzieht.

Und wieder wechseln wir zu einem anderen Beispiel, das dritte in unserer Untersuchung. Das Lied „**Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß als heimliche Liebe, von der niemand was weiß.**“ hat einen Frühbeleg bei Büsching und von der Hagen (1807), der in „Des Knaben Wunderhorn“ (Band 2, 1808) übernommen wurde. Wieder gibt es für diese Ansammlung von Liebeslied-Stereotypen zwei „Liedtypen“ bei Erk-Böhme (Nr.507 und Nr.508), und wieder gibt es die „Erfolgsserie“ des Liedes in Gebrauchsliederbüchern seit 1863, im studentischen Kommersbuch (1896), im „Zupfgeigenhansl“ (10.Auflage 1913), im Repertoire des modernen Folk-Sängers Hannes Wader (2009) – und der Verweis auf eine ältere Quelle von ca. 1790.⁹

⁹ Nachweise und viele weitere Hinweise in: Holzzapfel, Otto: *Liedverzeichnis* (2006 / 2018). Das gilt auch für die folgenden Hinweise.

Wir benützen hier den Text nach Büsching – von der Hagen (1807) und er wiederholt sich praktisch unverändert in späteren Veröffentlichungen (Unterschiede, hier in eckigen Klammern, können wir vernachlässigen):

1. Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß, als heimliche Liebe, von der niemand was [nichts] weiß. – 2. Keine Rose, keine Nelke kann blühen so schön, als wenn zwei verliebte Seelen so bei einander stehn [beieinander tun stehn]. – 3. Setze du mir einen Spiegel ins Herze hinein, damit du kannst sehen, wie so treu ich es mein' [mein].

Der Text ist offenbar so kurz, dass er weder ergänzt noch erheblich variiert werden kann. Nur die Quellenangaben verunsichern; im Internet heißt es zum Beispiel „Schäferlied aus Schlesien“, Text und Melodie des 18. Jahrhunderts. In der frühesten Quelle von 1807 heißt es dagegen „mündlich“, mitgeteilt von Schulze, Berlin [ohne nähere Angaben zur Datierung, aber mit „mündlich“ offenbar schon populär]. Das zeigt (wieder einmal), wie sehr man populären Quellenangaben misstrauen muss. Weder ist mit der frühesten Quelle von 1807 belegt, dass es ein Schäferlied ist, noch dass es aus Schlesien kommt, auch nicht, dass es bereits im 18. Jahrhundert belegt ist. Doch vieles spricht dafür, dass diese Strophen-Zusammenstellung älter als „um 1800“ ist. Es sind gängige Liebeslied-Stereotypen, die kaum erst um 1800

ihren Anfang nahmen. Mit meinem „*Liedverzeichnis*“ hilft ein Blick in die Datei der Einzelstrophen weiter, Stichwort (zur Str.1) „heimliche Liebe“.

1. Bei Erk-Böhme Nr.506 findet sich eine „Strophe 4“, die bereits „um 1740“ belegt ist, und sie verwendet das gleiche Bild: „Feuer brennt so heiß, Liebe noch weit mehr“. Aber der Kern unserer Strophe ist die Vorstellung von der „heimlichen Liebe“, und das bedeutet (in der Regel), dass er ein Liebesverhältnis haben will, das aber nicht bekannt werden soll (aus welchen Gründen auch immer). Wir können ruhig davon ausgehen, dass das aus „männlicher“ Perspektive“ gedacht ist; auf sie nimmt „heimliche Liebe“ kaum oder keine Rücksicht. - R.F. Arnold schreibt in einem Aufsatz in der *Zeitschrift (des Vereins) für Volkskunde* 12 (1902), S.155 ff. und S.291 ff. (mit u.a. neugriechischen Liedbeispielen) eingangs über allgemeine Hinweise: Kein Liebesverhältnis, das der Heimlichkeit entbehrt, ist poetisch. So kann man es auch ausdrücken, wenn man die soziale Wirklichkeit vernachlässigt, denn (auch bei Arnold mit entsprechenden griechischen Liedbelegen): Die Liebenden sind verraten worden oder Verrat droht. Die Denunziation richtet sich an die Familie und an die Gesellschaft; auf Schritt und Tritt belauern die „Leute“ das Paar. Wir nennen das „soziale Kontrolle“ in der kleinen, überschaubaren Gemeinschaft. Die spätmittelalterliche Literatur kennt die „Klaffer“, die (wie Hunde) kläffen und Verräter der heimlichen Liebe sind. Auch aus wirtschaftlichen Gründen (wenn er etwa ein mittelloser Knecht war), musste eine Liebe verheimlicht werden, weil die Verhältnisse nicht für eine „ehrlche“ Heirat reichten.

2. Diese Strophe ist ebenfalls ein Liebeslied-Stereotyp (Stichwort „verliebt“); allerdings sind die ergänzenden Belege (bisher) alle jünger als 1807. Die Strophe 2 beschönigt inhaltlich, und zwar ohne Rücksicht auf alle Hinweise, die mir zur Strophe 1 notwendig erscheinen, indem sie das „Beieinander Stehen“ verherrlicht. Näher dürfen sich die Partner nicht kommen, ohne dass Alarmglocken schellen. Ja, man kann die Aussage ergänzen mit einer weiteren stereotypen, das heißt formelhaft verwendeten Strophe (ebenfalls nur jüngere Belege) unter dem Stichwort „Rose“: „Es blüht ja keine Rose ohne Dornen, es gibt ja keine Liebe ohne Sorgen, denn wo zwei Verliebte wollen sein, da muss der / die eine stets betrogen sein.“

3. Insofern bleibt die Aussage der Strophe 3 „freundlich“, aber in der vielleicht prekären Situation kaum hilfreich. Auch zu dieser Strophe belegt meine Datei der Einzelstrophen, dass es ein Liebeslied-Stereotyp ist (wieder nur jüngere Belege, aber immerhin regionale Ausbreitung von Aufzeichnungen aus mündlicher Überlieferung im Material des Deutschen Volksliedarchivs aus Pommern, Tirol und Steiermark, also „weit verbreitet“): „Mein Herz ist ein Spiegel, Bub, da schau hinein, und darfst schauen, wie du willst, (wirst alleweil drin sein)“. – „Setz' du einen Spiegel in's Herz mir hinein, damit du kannst sehen, wie treu ich es mein“ (vergleiche Erk-Böhme Nr.507, Strophe 3 [um 1856]; Erk-Böhme Nr.508, Strophe 5 [1818; Liedflugschrift vor 1800]. – Das System der Textanalyse solcher Lieder anhand der Stereotypen-Identifizierung führt meines Erachtens weiter, aber dieses System ist mit meinen bisherigen Belegen nur der Anfang; es müsste erheblich ausgebaut werden. Es sind Assoziationen unterschiedlicher Art, die einen solchen Text tragen und praktisch unverändert weitervermitteln: Lieben kann sich, wer es sich leisten kann; „ich [der fiktive Sänger] gehöre leider nicht dazu“. Das ist zumindest die Assoziation, die am wenigsten frauenfeindlich ist.

Wir kommen zum vierten und letzten Beispiel, und es geht um das sehr bekannte Lied „**Wenn alle Brunnlein fließen, so muss man trinken...**“ Auch hier kann ich mich (mit Hinblick auf die Belegnachweise in meinem „*Liedverzeichnis*“ und meine Darstellung in dem *Diyalog*-Aufsatz von 2013) kurz fassen. Wir kennen Belege zu diesem Lied seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts bis zu Aufzeichnungen aus mündlich geprägter Überlieferung des 19. Jahrhunderts. A.H. Hoffmann von Fallersleben konnte das Lied unter dem Anfang „Und in dem Schneegebirge, da fließt ein Brunnlein kalt...“ in Breslau aufzeichnen (1842). Wieder fällt unter den Gebrauchsliederbüchern der „Zupfgeigenhansl“ der frühen Jugendbewegung (Ausgabe 1913) auf. In neuerer Zeit wurde das Lied in der Feldforschung des „Volksmusikarchivs des Bezirks Oberbayern“ seit den 1980er Jahren sehr häufig aufgezeichnet, und es gehört nach den Erfahrungen dieses Archivs gegenwärtig zu den bekanntesten dreißig Volksliedern in Deutschland. Als ich mich zuerst mit diesem Lied beschäftigte, war ich nicht darauf aufmerksam, dass es für den alten deutschen Rechtsbrauch „treten auf den Fuß“ eine auffallende türkische Parallele im Hochzeitsbrauch gibt. Man kann sich vorstellen, dass das (deutsche) „Treten auf den Fuß“ als heimliches Ja-Sagen bei Verhandlungen mit Dritten durchaus einen Sinn hatte und seinen Zweck erfüllte. Daraus hätte sich dann ein öffentliches Eheversprechen entwickelt. Ob sich das moderne Auf-den-Fuß-treten oder Getreten-fühlen daraus weiterentwickelt hat, muss offen bleiben; es ist wohl nicht zwingend notwendig, sondern das kann als völlig neue Geste entstanden sein. Erstaunlich war für mich, dass so etwas eine türkische Parallele hat. Ali Osman Öztürk teilte mir mit, dass nach dem türkischen Brauch das „auf den Fuss treten“ fast unverzichtbar bei der (offiziellen) Hochzeitszeremonie ist. Darum soll es hier nicht mehr gehen. – Ich greife als Text die Variante heraus, die Hoffmann von Fallersleben aufzeichnete; er druckte als Lied als Duett, als Wechselspiel eines Paares (aber

diese Gliederung kann durchaus nachträglich vom Herausgeber eingefügt worden sein; sie soll hier keine Rolle spielen).

[Sie] 1. Und in dem Schneegebirge da fließt ein Brunnlein kalt, und wer daraus tut [thut] trinken, der wird ja nimmer alt. – [Er] 2. Ich hab' daraus getrunken gar manchen frischen Trunk; ich bin nicht alt geworden, ich bin noch immer jung. – [Sie] 3. Das Brunnlein was da drüben fließt, draus soll man immer trink'n; wer eine Feinsherzliebste hat, der soll man immer wink'n. – [Er] 4. Ich winkte dir mit den Augen, ich trat dich auf den Fuß – [Sie] Ach, wie ein schweres Roden [! Reden? O. H.], wenn einer scheiden muß. – [Er] 5. Ade, mein Schatz, ich scheid, ade, mein Schätzelein! [Sie] Wann kommst du denn doch wieder, Herzallerliebster mein? – [Er] 6. Wenn es wird schneien Rosen und regnen kühlen Wein – Ade, mein Schatz, ich scheid, ade, mein Schätzelein! – [Sie] 7. Es schneit ja keine Rosen und regn't auch keinen Wein: Da kommst du denn nicht wieder, Herzallerliebster mein!

Auch übergehe ich den Aspekt des „lieblosen“ Liedes; primär ist das hier der Versuch, die obigen Strophen mit Hilfe der Katalogisierung von Einzelstrophen verständlicher zu machen: Wenn man schon am frischen Brunnen ist, soll man auch trinken. 1. Und wer jetzt die Gelegenheit ergreift, wird nicht alt. Warum nur „sie“ das sagen soll, ist nicht ersichtlich. – 2. Zumeist ist ja (im Lied) „er“ der drängende Partner, der „nicht alt“ werden will, also nicht abwarten will. Unter „winken“ finden wir in der Katalogisierung der Einzelstrophen ein Liebeslied-Stereotyp „Schenkst du mir Wein zu trinken, so tu ich dir Bescheid, tust du mir heimlich (freundlich) winken, so ist mein Herz erfreut.“ Das könnte allerdings für „sie“ gelten, und etwas schwingt mit hinein, das wir aus ähnlichen Liedern kennen: Das Winken darf / muss „heimlich“ sein. Die soziale Kontrolle in der kleinen Gemeinschaft toleriert nicht jede Liebesbeziehung, vor allem nicht mit einem ‚Habenichtsa‘. Für „sie“ birgt das Winken allerdings eine Hoffnung. 3. Der Liebsten soll man immer winken. – 4. Und er winkt und tritt auf den Fuß – heimlich (etwa unter dem Tisch), und das kennen wir als Heiratsversprechen (siehe oben). Aber „sie“ wehrt gleich ab, denn sofort ist vom Scheiden die Rede, und – 5. – Natürlich ist „er“ es, der Abschied nehmen „muss“. Der Wanderbursche, der „fröhlich“ aufbricht, der wandernde Geselle, der unterwegs ist, der „Mann“, der erst die Welt kennenlernen will... Viele Assoziationen können diesen Raum füllen; vom Text her ist das eine der vielen Leerstellen mit nur vager Aussage. Eindeutigkeit ist nicht die Sprache des Volksliedes. Und das ist seine Stärke. Jeder kann sich von diesem offenen Text ansprechen lassen und seine eigenen Probleme darin widerspiegelt sehen. Ja, und wann kommt er wieder?

6. Das Lied schließt mit einer geläufigen Unmöglichkeitformel für „niemals“; überflüssigerweise wird das in der Strophe 7 noch erläutert. Diese Formel kann ganz unterschiedliches Aussehen haben. Unter „liederlich“ ist sie humorvoll formuliert: „Du liederlichs Bürschl, wann wirst du gescheit? Wanns Sauerkraut regnet und Buttermilch schneit.“ (Variante dazu unter „lustig“: „Du herzigs netts Schätzle, wann wirst emol gscheid: wann's Sauerkraut regnet und Erdäpfel schneit.“ Oder unter „Regen“: „Wenns bayrisch Bier regnet und Bratwürste schneit, dann bitten wir den Herrgott, dass das Wetter so bleibt.“ mit vielen Varianten). Von Humor kann hier jedoch nicht die Rede sein. Hier bricht die „Lieblosigkeit“ (des Mannes) sich Bahn; „er“ lässt sie sitzen, nachdem er ihr ein Heiratsversprechen gegeben hat (das mit Winken und Treten-auf-den-Fuß allerdings um 1840 so kaum noch verstanden wird, aber in mittelalterlichen Quellen durchaus präsent ist).

Formelhafte Liedausdrücke bleiben erhalten, auch wenn sich das Verständnis für den Inhalt verändert hat oder verloren gegangen ist. Die Formelhaftigkeit des Textes verhindert weitgehend auch neue Variantenbildung, und mit dem gedruckten Gebrauchsliederbuch wird der Liedtext zum „trockenen“ Buchwissen. Auch das verhindert weitere, lebendige Variantenbildung. Uns bleibt es, durch mühsame kulturhistorische Forschung die ursprüngliche Bedeutung zu klären und damit den Liedtext im „richtig“ überlieferten Sinn zu interpretieren.

Literaturverzeichnis

Erk, Ludwig / Böhme, Franz Magnus (Hg.) (1893-1894): *Deutscher Liederhort*, Band 1-3, Leipzig.

Holzappel, Otto / Stief, Wiegand (1988): *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Balladen*. Band 8 [DVldr Nr.155 „Graf und Nonne“], Freiburg i.Br.

Holzappel, Otto (1997): *Lieblose Lieder. „Und fragst Du mich, was mit der Liebe sei“. Das ‚sozialkritische‘ Liebeslied*. Bern.

Holzappel, Otto (1999): „Wenn alle Brunnlein fließen...“ In: *Gender-Culture-Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach*, Trier, S.133-149.

Holzappel, Otto (2002): *Mündliche Überlieferung und Literaturwissenschaft. Der Mythos von Volkslied und Volksballade*. Münster (Literaturwissenschaft. Theorie und Beispiele, 2).

Holzappel, Otto (2013): „Interkulturelle Redensarten und ihr kulturhistorischer Hintergrund. ‚Einem aufs Dach steigen‘ und ‚jemandem auf den Fuß treten‘: eine Skizze. In: *Diyalog. Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik* 2013/2, S.95-102.

Holzappel, Otto (2006 / 2018): *Liedverzeichnis* [gedruckt bei Olms in Hildesheim 2006], Internet-Update vom August 2018.

Muschiol, Barbara (1992): „Keine Rose ohne Dornen“. *Zur Funktion und Tradierung von Liebesliedstereotypen*, Bern.

Öztürk, Ali Osman (1994): *Das türkische Volkslied als sprachliches Kunstwerk*, Bern: Peter Lang (Studien zur Volksliedforschung, Band 15).

Öztürk, Ali Osman (2017): *Türküyü Okumak. Türkü Yazıları II*. [Volkslied als sprachliches Kunstwerk. Ein Sammelband zum Thema Volkslied], Istanbul: Hiperkitap.

Teil 9 Die Volksballade als literarische Zielform, S.158 ff.

Informationen aus dem *Volksmusikarchiv [VMA Bruckmühl]* in der Vorankündigung und in Nr.1/2019, S.17:

Mi. 22.5. **Bruckmühl, Krankenhausweg 39, Volksmusikarchiv, 19.00 Uhr, Erzählabend**
Erfahrungen mit dem Liedverzeichnis
– Ein Abend mit Prof. Dr. Otto Holzappel aus Freiburg –
Der ehemalige Leiter des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg, Prof. Dr. Otto Holzappel, ist den Mitarbeitern und Freunden des VMA seit den 1980er Jahren ein vielseitiger Wegweiser und Impulsgeber für den "Blick über den Zaun" der oberbayerischen Volksliedpflege hinaus in den ganzen deutschen Sprachraum. Otto Holzappel erweitert laufend sein Liedverzeichnis, das er im Jahr 2006 zusammen mit dem VMA beim Olms Verlag in zwei Bänden herausgegeben hat. Die Buchfassung kann im VMA zum Sonderpreis erworben werden und ist ein wertvoller Begleiter bei der Beschäftigung mit Volksliedern.
Das Liedverzeichnis wird von Otto Holzappel jährlich aktualisiert und ist einsehbar unter www.volksmusikarchiv.de (→ Otto Holzappel Liedverzeichnis). Anhand von vier Liedern ("Der Winter ist vergangen", "Es dunkelt schon in der Heide", "Kein Feuer, kein Kohle kann brennen so heiß" und "Und in dem Schneegebirge") berichtet Otto Holzappel über die Erfahrungen mit seinem Liedverzeichnis.
Der Eintritt ist frei. – Wir bitten um verbindliche Anmeldung **bis spätestens 20.5.2019** ans VMA. Für Getränke und eine kleine Brotzeit ist gesorgt – Spenden für das VMA sind erlaubt.



Mi. 13.5. **Bruckmühl, Krankenhausweg 39, Volksmusikarchiv, 19.00 Uhr, Erzählabend**
Die Volksballade als literarische Zielform
– Ein Abend mit Prof. Dr. Otto Holzappel aus Freiburg –
Seit den 1980er Jahren ist Prof. Dr. Otto Holzappel, ehemaliger Leiter des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg, den Mitarbeitern am VMA freundschaftlich verbunden. Viele gemeinsame Aktionen und Forschungen sind daraus entstanden – und er blickte mit uns bei seinen Erzählabenden, Vorträgen, Fachgesprächen und bei den jährlichen Exkursionen "Auf den Spuren der musikalischen Volkskultur ..." weit über Bayern hinaus. Mit den Vergleichen zur Musikkultur in Oberbayern lernten wir Ähnliches oder Anderes kennen und schätzen und tauchten oft in vergangene Jahrhunderte ein. Dies geschah auch bei den Wochenenden über "Balladen- und Legendenlieder" (1997/1998) und zur "Bayerischen Geschichte im Lied" in Kloster Seeon. An diesem Abend spricht er über Aspekte der Volksballadenforschung:
"Goethe sprach von der Ballade als vom "Ur-Ei" in der Vorstellung, dass diese Gattung als Idealform am Ursprung einer langen Überlieferung stehen würde, welche dann mit der Zeit ihre strenge Ausgangsform verloren habe. Im Hinblick auf die Theorien, welche sich in den letzten Jahrzehnten aus dem Wissen über den Prozess mündlicher Überlieferung entwickelt haben, verhält es sich (wahrscheinlich) umgekehrt. Mit dem Märchenforscher Lüthi zu sprechen ist die idealisierte Gestalt der Volksballade eher eine "Zielform". Auf die hin bewegen sich die Varianten im Laufe mündlicher Überlieferung (auf unterschiedlichen Wegen) bzw. fokussieren auf den Kern des "Balladesken". Wir erkennen starke Ansätze zum Balladesken in der deutschsprachigen Volksballade; wir beobachten an dänischen Beispielen, überliefert im 16. Jahrhundert, eine Gestaltung mit der Idee des Balladesken in hoher Blüte (Texte hier in Übersetzung). Damit die präsentierten Texte nicht zu trocken geraten, werden wir natürlich (deutsche) Beispiele singen und uns ihrer Charakterisierung zu nähern versuchen." (OH)
→ Bitte melden Sie sich auf alle Fälle an, wenn Sie das Thema interessiert. Informationen über Durchführung oder Verschiebung der Veranstaltung erhalten Sie im VMA, Tel. 08062/5164 ←

Das war gedacht für den 22. Mai 2020 bzw. im endgültigen Programm für den 13. Mai ... - leider natürlich wegen Corona-Pandemie abgesagt!

Die Volksballade als literarische Zielform

Goethe sprach von der Ballade als vom „Ur-Ei“ in der Vorstellung, dass diese Gattung als Idealform am Ursprung einer langen Überlieferung stehen würde, welche dann mit der Zeit ihre strenge Ausgangsform verloren habe. Im Hinblick auf die Theorien, welche sich in den letzten Jahrzehnten aus dem Wissen über den Prozess mündlicher Überlieferung entwickelt haben, verhält es sich (wahrscheinlich) umgekehrt. Mit dem Märchenforscher Lüthi zu sprechen ist die idealisierte Gestalt der Volksballade eher eine „Zielform“.

Auf die hin bewegen sich die Varianten im Laufe mündlicher Überlieferung (auf „unterschiedlichen Wegen“) bzw. fokussieren auf den Kern des „Balladesken“. Wir erkennen starke Ansätze zum Balladesken in der deutschsprachigen Volksballade; wir beobachten an dänischen Beispielen, überliefert im 16. Jahrhundert, eine Gestaltung mit der Idee des Balladesken in hoher Blüte (Texte hier in Übersetzung). Damit die präsentierten Texte nicht zu trocken geraten, werden wir natürlich (deutsche) Beispiele singen und uns ihrer Charakterisierung zu nähern versuchen.



Die Volksballade als literarische Zielform

Im Mai 2003 wurde die Reihe der **Erzählabende** damit eröffnet, dass ich über Volksliedforschung in Skandinavien, besonders in Schwedisch-Finnland, sprach. Heute [Mai 2020, aber dieser Termin entfiel in der Corona-Krise] geht es mit mir wieder um Skandinavien und die Gattung der Volksballade, die hier, besonders in Dänemark, großes Quellenmaterial aufweist. Ich kehre mit der Analyse der Texte auch zurück zu meiner Dissertation von 1968 (erschienen 1969; damals konnte man noch eine literaturwissenschaftliche Doktorarbeit mit nur 158 S. schreiben!). Dort ging es um Volksballadenformeln, um „epische Formelhaftigkeit“, wie ich es nannte. Mit dieser Arbeit hat man mich dann 1970 an das Deutsche Volksliedarchiv nach Freiburg geholt, und dort blieb ich bis zu meiner Pensionierung 2006. Inzwischen hat die Uni Freiburg dieses liebenswerte Institut geschluckt. Aber insgesamt war es für mich eine unglaubliche Erfolgsgeschichte, die ich im Wesentlichen, auch nach 2006, auch der Zusammenarbeit mit dem **Volksmusikarchiv** und besonders der Freundschaft mit Ernst Schusser verdanke. So beginne ich also mit einem Dank an ihn und mit der Hoffnung, dass wir noch manches zusammen machen dürfen und vor allem, dass die Nachfolger den Mut haben, das alles, was das Volksmusikarchiv heute darstellt, aktiv weiterzuführen. Das gilt meinerseits auch für mein digitales „Liedverzeichnis“, das nach mir in der Obhut des Volksmusikarchivs verbleiben soll. Hoffentlich traut sich dann auch jemand!

Und eine kleine Zwischenbemerkung, die bitte nicht missverstanden werden soll: **Volksliedforschung** wird gegen den Klimawandel nichts nützen, auch keinen Impfstoff gegen Corona entwickeln helfen, und ich verstehe es schon als exotisches Privileg, sich damit beschäftigen zu dürfen. Aber ich versuche, wie es in einem Beitrag zum Jahresende in unserer „Badischen Zeitung“ hieß, „größer zu denken“, sozusagen Bäume zu pflanzen, von denen erst die nächsten Generationen Ertrag haben werden (hoffentlich), d. h. hier darauf zu vertrauen, dass vielleicht wieder eine Zeit kommt, in der sich die Universitäten für Volkslied und Volksmusik interessieren (was jetzt kaum der Fall ist; das gilt übrigens auch für Dänemark und die anderen skandinavischen Länder). So lange müssen eben die Praktiker, z. B. hier am Volksmusikarchiv, diese Arbeit leisten. – Jetzt also zur Volksballade:

Statt jeweils mühsam auf Literatur zu verweisen, blende ich, wo es mir nötig erscheint, Hinweise aus meinen *Lieddateien* und den *Lexikon-Dateien* ein (vgl. mein „Liedverzeichnis“ auf der Homepage des VMA;

Stichwörter mit #, Liedanfänge mit „kursiv“). Unter den Liedkommentaren dort und bei den entspr. Stichwörtern ist Weiteres nachzulesen. Das wird hier nur sehr eingeschränkt gemacht; zu fast allen folgenden Begriffen gibt es Stichwörter und Liedbeispiele...

[Natürlich beginnen wir mit Goethe.] **Goethe** ist von den Volksballaden, die er 1770/1771 im Elsass kennenlernt (vgl. #Goethe) fasziniert; seine Kunstballade „*Es war ein König in Thule...*“, zuerst im „Urfaust“ etwa 1774, kommt dem Ton nahe, den er aus der Volksballade heraushört. Die Kunstballade hat sich später allerdings in andere Richtungen weiterentwickelt. Goethe hat zudem seine frühe Volksliedbegeisterung nicht mehr aufleben lassen, ja z.B. in der Besprechung der romantischen Sammlung „Des Knaben Wunderhorn...“ [eigene Datei im „Liedverzeichnis“] geradezu verleugnet. Aber mit einem theoretischen Schwerpunkt im gedachten Verhältnis der literarischen Gattungen zueinander spricht Goethe von der Ballade als dem „Ur-Ei“. Das ist die Idee, dass diese Gattung als Idealform am Ursprung einer langen Überlieferung stehen würde, welche dann mit der Zeit ihre strenge Ausgangsform verloren habe. Eine Evolution mit negativem Ausgang sozusagen.

Im Hinblick auf die Theorien, welche sich in den letzten Jahrzehnten aus dem Wissen über den Prozess **mündlicher Überlieferung** entwickelt haben – nämlich kreative Entwicklungs- und Formungsprozesse, die nicht der Theorie vom „gesunkenen Kulturgut“ in den 1920er und 1930er Jahren entsprechen (vgl. #Naumann), sondern ihr geradezu widersprechen – verhält es sich umgekehrt: wahrscheinlich. Auch das ist eben zum Teil nur ‚Theorie‘, die manches Unerklärliche zu verstehen sucht. Hans Naumann beruft sich in seinem Buch „Primitive Gemeinschaftskultur“ von 1921 zwar ausdrücklich auf John Meiers „Kunstlieder im Volksmunde“ von 1906, aber Meier (1914 Gründer des „Deutschen Volksliedarchiv“ in Freiburg) betont, dass das zu Unrecht geschieht. Meier spricht von der schöpferischen Umformung des Liedes als einem charakteristischen und kreativen ‚Herrenrecht‘ des ‚einfachen‘ Volkes. Meier betont, dass viele Liedtexte zwar Vorlagen in der Hochliteratur haben (er nennt eine wichtige Gattung ‚Kunstlieder im Volksmund‘), dass aber die Umformung im Prozess mündlicher Überlieferung, die Variantenbildung, welche charakteristisch für das Volkslied ist (vgl. #Variabilität), keinen ‚Verfall‘ und ‚Abstieg‘ signalisiert. Es entsteht kreativ etwas Neues, das seinen eigenen literarischen Wert erhält.

Mit dem Märchenforscher Max Lüthi (1970; vgl. #Familiarismus) zu sprechen ist die idealisierte Gestalt der Volksballade eher eine „**Zielform**“, auf die hin sich die Varianten im Laufe mündlicher Überlieferung (auf sehr „unterschiedlichen Wegen“, die sich in der Vielfalt der Variantengruppen spiegelt) hinbewegen. Oder um es versuchsweise so zu sagen: auf den Kern des „**Balladesken**“ fokussieren. Das ist der Begriff, den ich aus meiner Dissertation weiterentwickelt habe [vgl. Datei „Hinweise zu Otto Holzapfel“], als ich die epische Formelhafteigkeit der dänischen Volksballade untersuchte. Volksballadenforschung ist notwendigerweise ‚europäisch‘. Wir erkennen starke Ansätze zum Balladesken in der deutschsprachigen Volksballade. Ich beobachtete an dänischen Beispielen, überliefert im 16. Jahrhundert (hier Textbeispiele in meiner Übersetzung), eine Gestaltung mit der Idee des Balladesken in hoher Blüte, wie ich meine. – Es war ein Glücksfall, dass junge dänische Adelige, die u.a. in Deutschland studierten, hierher ihre typische ‚Bildungsreise‘ machten und Jahre später die Liedtexte, an die sie sich erinnerten, in dänische Gästebücher eintragen ließen (und vielfach unterschrieben, so dass sie datierbar sind). Aus dieser Mode entstanden viele umfangreiche Liederhandschriften seit den 1550er Jahren bis nach 1600. Sie enthalten vor allem natürlich dänische Liedtexte, zum großen Teil traditionelle Volksballaden, aber eben auch eine Menge deutscher Texte (ein Beispiel mit eigener Datei ist die „Liederhandschrift Langebek“, deren deutsche Texte ich übertragen und kommentiert habe). Dieser Quellenreichtum im 16. Jh. in Dänemark ist (neben Spanien) etwas Einmaliges in Europa. Ab 1850 konnte man darauf in Dänemark eine solide Balladenforschung aufbauen und eine umfangreiche Edition beginnen, die in der Gegenwart mit 12 Bänden abgeschlossen wurde (1853-1976). Volksballadentexte wurden in Dänemark Stoff für den Schulunterricht; in der Volkshochschulbewegung werden die Lieder weiterhin gesungen, es gab Revivals, die Lied, Musik und Tanz verbanden und zeitweise eine sehr populäre Bewegung entfachten. Balladentexte wurden interpretiert, tiefenpsychologisch analysiert, mit marxistischen Theorien erklärt und so weiter. Davon soll hier nicht die Rede sein.

Einer der entscheidenden Schritte zur Neubewertung dieser **dänischen Volksballadentexte**, die mit den Niederschriften nach tradiertem Überlieferung in solcher Fülle zum ältesten Belegmaterial der europäischen Volksballade überhaupt gehören, war die Einsicht, dass ‚Formel‘ nicht gleich ‚Formel‘ ist. Bis in die Gegenwart be- und verurteilt man Liedformeln, stereotype Ausdrücke, als Ersatz für eine verlorene, individuelle Aussage. Wenn wir bei einem Liedtext nicht weiter wissen, dann singen wir halt „tra la la...“ Auch die dänische Forschung zur Volksballade, die um 1850 einsetzt (ähnlich wie bei uns) verstand eine Liedformel so: Schade, dass hier etwas verloren gegangen ist! Und aus diesem Grund waren viele Philologen damit beschäftigt, Texte zu rekonstruieren und nach dem ‚Urtext‘ eines Volksballadentyps zu suchen. Ich gehe gleich näher darauf ein, was es mit einer Formel auf sich hat. In den dänischen Texten

(und auch in manchen deutschen) gibt es für den Balladensänger [ich spreche ab jetzt vereinfacht von der ‚Ballade‘, meine aber immer ‚Volksballade‘] eine beliebte Möglichkeit, sich an den Text zu erinnern und beim Vortrag dem „tra la la...“ zu entgehen. Der Vorsänger wiederholt einfach die letzte Zeile der laufenden Strophe (oder Teile davon) als Anfangszeile der nächsten. Dazu kommt die Pause, weil der Refrain (in der deutschen Überlieferung eher selten, in der dänischen regelmäßig und bedeutungsgefüllt) von den Zuhörern mitgesungen wird. Der Vorsänger gewinnt damit Zeit, sich an die weiteren Zeilen zu erinnern und hangelt sich sozusagen wie an einer Kette am ganzen Liedtext entlang [meine Übersetzung; platzsparend als Dreizeiler zusammengezogen]:

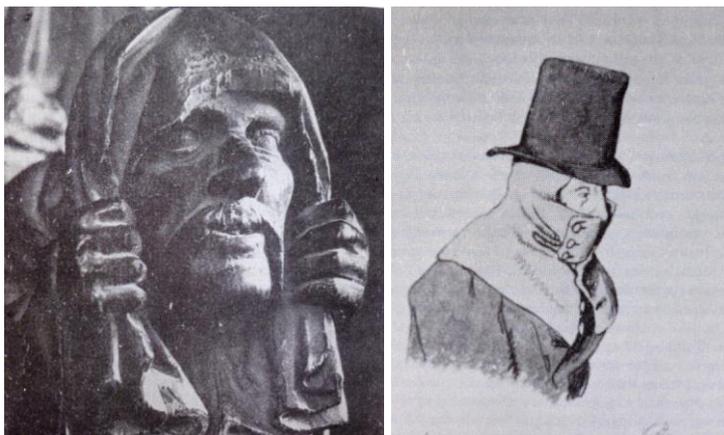
1. Herr Bonde, der wohnt weit draußen am Bach, schöne hat er der Töchter zwei. Töchter zwei und Söhne fünf. *Während die Linde ihr Laub abwirft.*
2. Und Söhne fünf. Herr Bøsmers ist der schönste davon. Und die Zauberin wohnte weit draußen am Bach. *Während die Linde ihr Laub abwirft.*
3. Weit draußen am Bach. Wohl fünfzehn Winter strebte sie danach, fünfzehn Winter und noch ein Jahr. *Während die Linde ihr Laub abwirft.*
4. Und noch ein Jahr. Sie wollte Herrn Bøsmers bezaubern. Spät am Abend, als der Dunst hertrieb. *Während die Linde ihr Laub abwirft.*
5. Als der Dunst hertrieb, da warf die Zauberin den blauen Mantel über. *Während die Linde ihr Laub abwirft.*
6. Den blauen Mantel. Zu Herrn Bøsmers musste sie gehen, heimlich klopfte sie an seine Tür. *Während die Linde ihr Laub abwirft. [...]*

DgF 45 = J. Lorenzen, Et Hundrede udvalgte Danske Viser, Bd. 2, 1974, Nr. 52 „Hr. Bøsmers i elverhjem“

Diese zweibändige Prachtausgabe mit Illustrationen eines damals sehr bekannten dänischen Künstlers zeigt, welchen Stellenwert die Volksballade in der dänischen Öffentlichkeit hatte und weiterhin hat. „#DgF“ [Danmarks gamle Folkeviser = dänische Volksballaden] steht für die dänische Volksballaden-Edition, die 1853 begonnen und 1976 mit dem Band 12 abgeschlossen wurde – bezahlt von der Stiftung der Carlsberg-Brauerei und dort das Projekt mit der bisher längsten Laufzeit. Die beiden neueren **DgF-Bände** haben ich bereits früher dem VMA überlassen (die älteren stammen von Erich #Seemann [und eigene Datei mit der Bibliothek]); Lorenzen ist in der diesjährigen Bücherkiste mit dabei. – Doch zurück zum Balladentext:

Wiederholung, und das war hoffentlich hörbar, gehört zu den Charakteristika von Volksdichtung.

Herr Bøsmers wird von einem übernatürlichen Wesen bedrängt, und er kämpft um seine Identität. In manchen Varianten verliert er und stirbt am tödlichen Gift, in manchen Varianten überwindet er die Zauberin. - Dieser Text steht mit 46 Strophen in einer adeligen Handschrift von ca. 1580, und die Ballade wurde im 19. Jh. im bäuerlichen Milieu aufgezeichnet, ebenso in Norwegen und Schweden. – „Weit draußen am Bach“ wohnen ist eine beliebte Formel, die ankündigt, dass man besonders gefährdet ist. Wenn man zum anderen geht und üble Absichten hat, **verbirgt man sein Gesicht im Mantel**. Der ist auch noch schwarz (‚blau‘ und ‚schwarz‘ ist im Altnordischen die gleiche Farbbezeichnung). Zu dieser sprechenden Gebärde gibt es viele Bildbeispiele, hier etwa der sogenannte „Hinterhältige“, geschnitzt in einer Kirchenbank von ca. 1470 in Ulm. Daneben eine Zeichnung aus dem bäuerlichen Milieu in Jütland von 1851. Hier werden Kopf und Gesicht gegen den harten Wind geschützt, aber eine solche eigentümliche Tracht, der Rest eines Mantels, der übergeworfen wird, hält auch das Verständnis für die Balladenformel wach. – Der Refrain stimmt offen, aber eher melancholisch.



Wir wollen versuchen an einem anderen Beispiel nachzuempfinden, wie so eine Ballade mit Melodie klingt. Ich wähle dazu einen Klassiker in der Melodienotierung aus mündlicher Überlieferung im dänischen Volkshochschulgesangbuch, **Højskolesangbogen**, 18.Ausgabe, 6.Auflage, Kopenhagen 2011, Nr.461:

1. Wil-le-mann und sein' schö-ne Braut,
Sai-ten sind aus Gold

die spiel-ten Gold-tafel in ih-rem Raum.

Goldtafel = Spielbrett

So leb-haft spiel-te er für sein' Jung-frau.

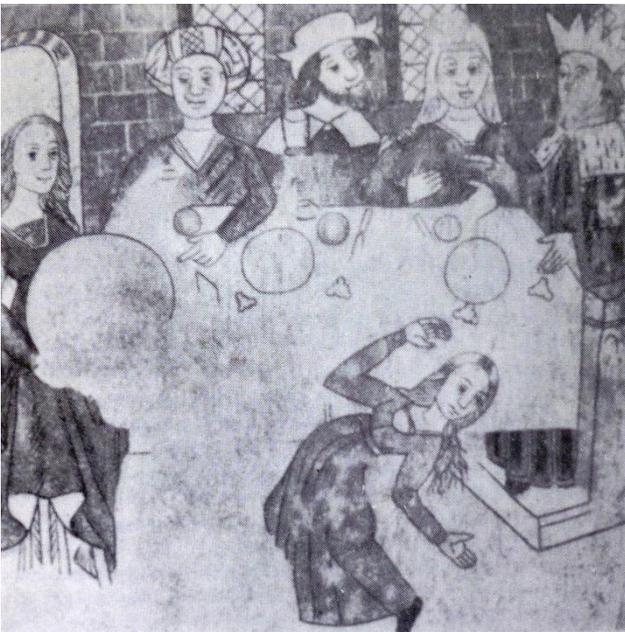
2. Jedesmal wenn die Goldtafel auf dem Tische lief [die Spielsteine], so viele Tränen die Jungfrau fallen ließ. / 3. „Weint ihr wegen des Goldes so rot? Oder weint ihr, weil ihr meine Braut geworden seid? / 4. Weint ihr, weil ich nicht reich genug bin? Oder denkt ihr, ich bin nicht euresgleichen?“ / 5. „Ich weine nicht wegen des Goldes so rot; es ist mit meinem Willen, dass ich eure Braut wurde. / 6. Ich weine nicht, ihr seid ja reich und vollkommen seid ihr meinesgleichen.“ [...]

Es ist bemerkenswert, wie Mann und Frau hier gleichberechtigt argumentieren. Das Problem liegt woanders: Sie weint, weil sie über den Fluss „Blide“ (im Dänischen eigentlich „der Sanfte“) reiten muss. Zwei Schwestern, die zur Hochzeit darüber ritten, sind dort versunken. – „Weint nicht, meine Knappen werden mit euch reiten, hundert auf beiden Seiten. Die Ehre will ich euch machen, zwölf Ritter sollen euer Pferd führen.“ [...] Doch als sie über die Brücke reiten, stürzt sie ins Wasser; keiner kann ihr helfen. Willemann lässt seine Harfe kommen und spielt am wilden Fluss. Er spielt so stark, dass die Vögel auf den Zweigen schweigen, so stark, dass man es in allen Höfen hört, so stark, dass die Borke von der Eiche springt und das Horn vom muhenden Vieh. Er schlägt die Harfe so stark, dass der Troll an die Oberfläche kommen muss und die Braut (und ihre Schwestern) aus seinem Maul loslassen muss; er spielt so stark, dass der Troll selbst zu Grunde geht. – Str. 31: Er schlägt seinen Mantel über die Braut und hebt sie auf sein Pferd [an sich eine epische Formel für Entführung]; Willemann ritt so weit, dann trank er Hochzeit mit seiner Braut.

Die Ballade (DgF40) ist unter dem Titel „Die Macht der Harfe“ in ganz Skandinavien verbreitet (in Dänemark, Norwegen, Schweden und Island). Es gibt deutsche Parallelen von der Macht des Wassermanns, aber hier fehlt die Rettung durch das Harfenspiel; auch an englische Balladen über King Orfeo / Orpheus kann man sich entfernt erinnern. (Vgl. in YouTube „Harpens kraft“ eine ziemlich schnell und flott gespielte und gesungene Aufnahme des dänischen Sängers Frode Veddinge – und einige merkwürdige Parodien; vgl. [englische] en.Wikipedia.org „Harpans kraft“ mit weiteren Hinweisen und Texten.)

Das traditionelle Balladensingen war ein Ereignis in der kleinen Gruppe, der kleinen Gemeinschaft. ‚Neue‘ Balladen gab es [um 1550] kaum; das (oft nur angeblich) ‚neue Lied‘ ist eine Erfindung des Liedflugschriftendrucks, um den Verkauf für den Bänkelsänger zu fördern, und das hat seine große Zeit nach 1600 (und in Dänemark noch fast bis um 1900). Ganz im Gegenteil: Die Zuhörer und Refrain-Mitsänger kennen die Ballade, kennen den Text und lassen sich im Wiedersingen den Inhalt bestätigen. Wie bei Kindern, die ein Märchen vorgelesen bekommen und heftig darauf bestehen, dass der Wortlaut genau eingehalten bleibt. In der traditionellen Gesellschaft gilt nicht das ‚Neue‘ und das Aufregende als ‚richtig‘ und wichtig, sondern das Überlieferte, das ‚Althergebrachte‘, das schon lange Bekannte. Die **Balladengemeinschaft** ist höchst konservativ (und auch unsere Gesellschaft bleibt das bis etwa um 1900). Natürlich gab es Revolutionen und manchmal auch sprunghafte Veränderungen, aber zumeist kehrt die Restauration danach wieder zurück. Zumindest die Balladengemeinschaft, wie ich sie mir vorstelle für die Zeit um vielleicht 1400, war ein stabiles, konservatives Milieu. Etwa das System der Stände stabilisierte diesen Zustand. Veränderungen waren fast unmöglich, ‚Aufsteiger‘ höchst selten. Berufe wurden vom Vater auf den Sohn übertragen, man heiratete ‚standesbewusst‘, d.h. innerhalb der eigenen engen sozialen Grenzen. Das alles ist natürlich Interpretation, und das spiegelt die gesellschaftliche Wirklichkeit nur grob, aber das ist auch das Milieu, dass aus den Balladentexten spricht und ebenfalls von ihnen weitertradiert wird. Balladentexte sind in der Regel ‚systemstabilisierend‘.

Es gibt Gegenbeispiele, und die erkennen wir wiederum am besten bei den dänischen Volksballaden, unter denen es relativ viele gibt, die von ‚**starken Frauen**‘ berichten. Das war in der neueren Gender-Forschung in Dänemark seit den 1980er Jahren ein wichtiges Thema. Soweit ich sehe, ist in den deutschen Volksballaden die Rolle der Frau eher als schwach gezeichnet. Ein Beispiel ist der „**Verschlafene Jäger**“ = „*Es wollt ein Jäger einst jagen...*“. Das Lied kennen wir von Liedflugschriften um 1800 und aus neueren Aufzeichnungen von Karl Horak (Tirol), Anton Anderluh (Kärnten) u.a. Und es steht mit Melodie bei Pocci - Kobell, Alte und neue Jägerlieder, Landshut 1843: Es wollt ein Jäger jagen... er schläft; du hast verschlafen... er will sie erschießen... doch du sollst Jägersfrau sein. Hier wird die Liederzählung am Ende bewusst positiv gedeutet. Eine andere Variante aus dem Rheinland (1892) sieht das ähnlich: ... begegnet dem Mädchen im schneeweißen Kleid... sie sitzen zärtlich zusammen... bis der Tag anbrach... steh auf, du fauler Jäger... ein Fräulein bin ich noch... der Jäger ist verdrossen, will das Mädchen erschießen, bedenkt es, schenkt ihr das Leben, sie soll seine Jägersfrau sein. Und so weiter; das Lied ist ja auch im VMA bestens bekannt. Im „Liedverzeichnis“ steht es unter verschiedenen Liedanfängen mehrfach verzeichnet; abgehandelt wurde es als Ballade unter DVldr Nr.152 (vgl. #DVldr, die Volksballadenedition in Freiburg, die ich mitverantworten durfte, Bd. 1 erschien 1935, der abschließende Bd. 10 erschien 1996). Dort fängt die Überlieferung mit Nicolai (1777) an, danach im „Wunderhorn“ 1806, aber das Lied steht auch bereits im Stubenberger Gesängerbuch um 1800 und so weiter („*Es wollt ein Jägerlein jagen...*“). In einer Aufzeichnung von Karl Horak in Rodeneck, Südtirol 1941, heißt es: 1. Ein Jäger wollte jagen drei Viertel Stund vor Tagen wohl in dem grünen Wald. / 2. Begegnet ihm auf der Heide ein Mädchen im schneeweißen Kleide, sie war so schön angetan. / 3. Der Jäger fragt, ob sie mit ihm jagen will. / 4. Jagen verstehe ich nicht, eine Bitte versage ich nicht, mag heißen wie sie will. / 5. Sie setzen sich nieder und spielen, bis der Tag anbricht. / 6. Steh auf du fauler Jäger, die Sonne scheint über die Täler, eine Jungfrau bin ich ja noch. / 7. Dem Jäger dem tut es verdrießen, er wollte das Mädchen erschießen, wohl wegen dem einzigen Wort. – Und hier gibt es keinen glücklichen Ausgang; das Ende wird offen gehalten. Für diese Aufzeichnung mag als besondere Note gelten, wie der Jäger verspottet wird, der (nicht nur in einer Gesellschaft, in der Wilderei üblich war) als Respektsperson der Obrigkeit angesehen wurde. Aber uns interessiert etwas anderes. Zum einen heißt es, es war „ein Mädchen **im schneeweißen Kleid**“. Das ist eine bildhafte Formel, die in all diesen Texten „Verführungsbereitschaft“ andeutet – mag sie nun vom Mädchen tatsächlich so gemeint sein oder vom Mann missverstanden (in älteren Texten heißt es zudem deutlicher, dass dieses weiße Kleid so dünn war, dass die Sonne durchschien...). Für die Szene, in der das Mädchen sagt: eine Jungfrau bin ich ja noch, gibt es in der dänischen Überlieferung eine interessante, bildlich überdeutliche Formel: Sie „schlägt ihr Haar aus“. Das **offen getragene Haar** ist das Zeichen der unverheirateten Frau (mit der Hochzeit kommt sie „unter die Haube“). Mit der Liedformel „sie schlägt ihr Haar aus“ wird also zusätzlich erzählt, dass sie noch Jungfrau ist, dass sie sich gegenüber dem Mann behauptet, dass sie (in dänischer Interpretation) eine ‚starke Frau‘ ist. In der dänischen Überlieferung ist diese Formel sehr häufig. Und sie wurde auch bildlich dargestellt: Hier eine Szene von der Kalkmalerei in der dänischen Kirche von Bregninge auf der Insel Tåsinge, südlich von Fünen, datiert um 1525. Salome tanzt vor Herodes. Um ihn zusätzlich zu reizen, hat sie ihr Haar gelöst und trägt es offen. – Oben eine Szene aus dieser Kirche mit Beichtenden vor dem Priester, unten die Szene mit Salome. Derart ist das ganze Kirche (wie so häufig in Dänemark) prachtvoll ausgeschmückt. Überhaupt gibt es viele Parallelen zwischen Sprachformeln und **Bildformeln**; das habe ich ausführlich in verschiedenen Arbeiten untersucht und dokumentiert. Das bekräftigt, dass die Sprachformel nicht Ersatz für Verlorenes ist, sondern das Konzentrat einer wichtigen Szene.



Parallel dazu kann man darauf verweisen, dass das offen getragene Haar ein Attribut der Hl. Ursula ist, welche der Legende nach ebenfalls ihre Jungfräulichkeit bewahrt. Hinter der einfachen Formel „das Haar ausschlagen“ bzw. „das Haar offen tragen“ steckt also eine kleine Geschichte, die beim Singen mitbedacht wird, die nicht näher ausgeführt werden muss. Der Ausdruck ist konzentriert in einer ‚Formel‘, und diese ‚erzählt‘ – das ist eine ‚**epische Formel**‘ (vgl. Lexikon-Datei #Haare fliegen lassen; #epische Formel [umfangreich]).

Ähnliche bildliche Parallelen gibt es zu einigen Balladenformeln. In meinen Arbeiten habe ich, wie gesagt, dazu ganz verschiedene Bildquellen herangezogen: Ritzungen auf gotländischen Bildsteinen aus altnordischer Zeit, deutsche bebilderte Handschriften des 15. Jh., juristische Handschriften des 14. Jh., dänische Malereien bäuerlicher Szenen im 19. Jh., französische Einblattdrucke des 19. Jh., Kalkmalereien in dänischen Kirchen von vor und nach 1500 und so weiter. Man muss ein wenig über den ‚Tellerrand‘ gucken, wenn man der Balladensprache auf der Spur ist.

[hier sollten wir zusammen singen: Verschlafener Jäger]

Das hätten wir geschafft: Wir sind mitten in der Charakterisierung der Volksballade, von der ich meine, dass ihr stärkstes Definitionskennzeichen diese ‚epische Formelhaftigkeit‘ ist. Der Märchenforscher Max Lüthi, den ich bereits nannte, spricht von der Ballade als eine Gattung, die konzentriert - in seinen Worten: bestimmt ist von „**Engführung**“. Das ist eine zutreffende Bezeichnung für den Gebrauch von solchen

Formeln in der Ballade. Statt märchenhaft auszuschnürcen, Lüthi spricht von „Entfaltung“, zielt die Ballade darauf mit möglichst wenig Worten, mit stereotypen Beschreibungen und mit einer Konzentrierung z.B. auch der Personenzahl (zwei wollen zusammen, eine verhindert es, wie bei der Ballade von den „Königskindern“). Die Zielform der Ballade ist also nicht breite Ausschmückung und langatmiges Erzählen sondern kraftvolles Präsentieren mit einem Minimum an Aufwand. Man kann das als Ergebnis mündlicher Überlieferung sehen: alles Nebensächliche wird vergessen. Man kann es aber auch bewerten als literarische Leistung, die bewusst auf einen Kern konzentriert und Nebensächliches fallen lässt. Dadurch wird der Textbewusst offengehalten für viele **Assoziationen**. Literaturwissenschaftlich kann man von ‚Leerstellen‘ sprechen, die assoziativ, also nur in Gedanken aufgefüllt werden. Das bewirkt, dass Balladenhandlungen zeitlos sind und dass jeder sich von der Tragik der Handlung angesprochen fühlen kann. Mit den wenigen Grundschemata der Handlung, die ausgespielt werden, haben Sänger und Sängerinnen das Gefühl, eine Liederzählung zu hören mit einem Inhalt, den sie kennen, den sie (fast) selbst erlebt haben, die in ihrer eigenen Welt spielt, die aktuell ‚jetzt‘ geschehen ist und deshalb interessiert. Balladen eignen sich nicht zur Übermittlung von Nachrichten; dafür gibt es den Bänkelsänger. Und wenn dieser Sänger, der seine Ware, die Liedflugschrift, anpreist und sie verkaufen will, nicht immer ein wirklich ‚neues Lied‘ bieten kann, dann singt er halt wie bei der Rückseite einer Single-Schallplatte den ‚Füller‘, nämlich eine alte Ballade – die ist ebenso ‚jetzt gerade‘ und ‚neulich‘ passiert... Viele Liedflugschriften haben als erstes Lied den wirklich neuen Text, wie es heißt: die „neue Zeitung“, und als weitere Texte altbekannte Balladen. In einer Gesellschaft, die statisch erscheint und keine Neuerungen braucht, ist das durchaus ‚systemkonform‘.

Das ist eine ideologische Aussage, über die man natürlich unterschiedlicher Meinung sein kann. Ich möchte sie aber stützen mit der uns allen bekannten deutschen Volksballade von „Graf und Nonne“ (DVldr Nr. 155), mit der ich mich herumgeschlagen haben (DVldr Bd. 8, 1988; vgl. „*Ich stand auf hohen Bergen, schaute nieder ins tiefe Tal...*“ mit mehreren Verweisen; sehr umfangreiche Überlieferung). Mit dieser Ballade beschäftigen wir uns am Schluss (und singen sie auch). Ich möchte aber vorher eine dänische Ballade präsentieren, die das gleiche Problem auf ganz andere Weise behandelt. Wieder ist es der Versuch einer Übersetzung, und ich muss die dreißig Strophen dieser Variante etwas verkürzen bzw. Inhalte referieren [die vierzeilige Strophe wird aus Platzgründen langzeitig geschrieben]:

1. Das war Herr Morten, er verlobt sich mit stolz Lucelille [Luce klein];
und das bereuen seine Freunde, die Jungfrau war nicht reich. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

2. Sein Vater schickte ihn weit aus dem Land, hin über die salzige See;
dann lässt er sie in ein Kloster bringen, das war gegen ihren Willen. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

3. Herr Morten sehnt sich nach ihr und seinem Vaterland. – 4. Herr Morten kommt heim, stark waren die Nachrichten,
die er bekam. – 5. Stark waren die Nachrichten, die er bekam [Wiederholung]: seine Braut war im Kloster. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

6. Das war Herr Morten, er verhüllt sein Haupt im Mantel [formelhaft für bedrohliche Situation];
dann geht er in den Saal zu seinem lieben Vater hinein. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

[Ein Vater ist immer formelhaft „lieb“, obwohl er das hier absolut nicht ist. Auch solche Leerformeln füllen den Text.]

7. Hört ihr, lieber Vater, [Hört... in Str. 8 wiederholt, ist ein heftige Anredeformel] ihr habt mir großes Leid zugefügt; ihr
habt meine Braut ins Kloster gebracht, sie war nur ein Kind. - 8. Hörst du, mein lieber Sohn, und Sorge dich nicht um sie;
ich gebe dir eine andere Jungfrau, die weitaus reicher ist als sie. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

9. Lieber will ich Luce haben mit ihren einfachen Kleidern als die Tochter vom Ritter Stig mit all ihrem Gold. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

10. Das war Herr Morten, er verhüllt sein Haupt im Mantel [vgl. Str. 6]; dann geht er in den Saal zu seinem lieben
Mutterbruder [Onkel] hinein. – 11. Hier sitzt ihr, mein lieber Mutterbruder [vgl. Str. 7], ich klage meine Not; mein Vater
hat meine Braut ins Kloster gebracht, sie war nur ein Kind. – 12. [wiederholt und variiert] Hört ihr, mein lieber
Mutterbruder, was gebt ihr mir für einen Rat? Wie soll ich stolz Lucelille aus dem Kloster Slangerup bekommen [nach
Urkunden hat ein Ritter „Morten Jensen“ um 1500 seine Braut aus einem Kloster bei Roskilde entführt; das könnte die
Handlung beeinflusst haben...]. – [jetzt der Rat] 13. Du lässt dich auch die Bahre legen, ich reite zum Kloster und sage,
du bist tot. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.* [Hier hat man den Eindruck, dass der Refrain auf den Inhalt der
Strophen reagiert.]

14. Das war Herr Peder, er verhüllt sein Haupt im Mantel [vgl. Str. 6 und 10]; dann geht er in den Saal zu den
Klosterjungfrauen hinein. - 15. Hier sitzt ihr [vgl. Str. 11], alle ihr Klosterjungfrauen, ich klage vor euch meine Not; Herr
Morten, mein Schwestersohn [Neffe], er liegt auf der Bahre tot. - 16. Hier sitzt ihr, alle ihr Klosterjungfrauen
[Wiederholung], ich biete euch reiche Gaben, wenn ich Herrn Morten, meinen Schwestersohn, in eurem Kloster darf
begraben. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

17. Alle saßen die Klosterjungfrauen, sie nähten so schlecht einen Saum [unaufmerksam]; außer stolz Lucelille, sie weinte heiße Tränen. - 18. Alle saßen die Klosterjungfrauen [Wiederholung], sie schwiegen ganz still; außer stolz Lucelille, sie sagte, dass er das wert wäre [im Kloster begraben zu werden]. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

19. Lucelille zündet fünf Wachskerzen an und setzt sie vor Herrn Mortens Sarg. – 20. Lucelille zündet neun Wachskerzen an und setzt sie alle vor Herrn Mortens Sarg. – 21. Sie betet für ihn. – 22. Sie ruft Gott im Himmel an. – 23. Sie jammert, sie sei gegen ihren Willen im Kloster. – 24. Sie sieht nun Herrn Morten nur als Toten.

25. Das war Herr Morten, er konnte die Not nicht ertragen; er schlug die Leichenkleider beiseite und nahm die Jungfrau in seinen Arm. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

26. Hör du, stolz Lucelille, verlass all deine Not; es ist dein Allerliebster, den du in deinen Armen hast. – 27. Alle meine reichen Verwandten meinten, ich sollte dich nicht bekommen; aber in meinem ganzen Leben will ich nur zu dir gehen. – 28. Alle meine Pferde, die stehen im Hof, sie sind alle schwarz [wie ein Leichenzug]; alle meine Knechte stehen bewaffnet bereit, uns zu entführen. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

29. Alle saßen da die Klosterjungfrauen, und sie dachten bei sich: Gott gebe, dass ein solcher Engel Gottes kommen möge, um auch mich mitzunehmen. – 30. Dank sei Herrn Morten, er blieb ihr treu; einen Monat später ließ er die Hochzeit richten. *Aber die Rosen und die Lilien blühen auf.*

DgF 408 = J. Lorenzen, Et Hundrede udvalgte Danske Viser, Bd. 2, 1974, Nr. 62 „Hr. Mortens klosterrov“, nach einer Liedflugschrift von 1686; ebenfalls im „Herzbuch“, einer Liederhandschrift von 1554.

Kern der Handlung ist der reiche Ritter, der seinem Herzen folgen will, obwohl seine Braut arm, also nicht standesgemäß ist. Auch hier ist die Lösung das Kloster, in das die Braut jedoch mit Gewalt gesteckt wird. Und dem Ritter gelingt es mit einer List, seine Braut zu befreien. – In der deutschen Volksballade „**Graf und Nonne**“ ist die Ausgangslage ähnlich: Ein reicher Graf bandelt mit einem armen Mädchen an. Doch sie vertraut nicht darauf, dass er es ehrlich meint, sondern flüchtet ins Kloster. Daraus will sie der Graf gewaltsam entführen. Die deutsche Volksballade gibt keinen Aufschluss darüber, ob der Graf es ehrlich meint; solches wird aber angedeutet, wenn ihn „schwere Träume“ plagen und er entschlossen vor das Kloster reitet. Das ist aber nicht der Kern der Ballade, sondern hier geht es darum, dass der **Standesunterschied** festgeschrieben ist, und daran sollte nicht gerüttelt werden. Demnach kann sich die deutsche Volksballade eine große Variantenbreite im Abschluss der Handlung leisten. Das geht vom tragischen Ausgang: Er ermordet sie (vom logischen Inhalt her ist das sinnlos), beide begehen Selbstmord, er oder sie stirbt und ähnliches, bis zum anderen Extrem, an dem ein glückliches Ende steht: Sie verlassen zusammen das Kloster, und er heiratet sie.

Wir schauen uns den Text an, den **Goethe** im Elsass **1771** kennenlernte:

Das Lied vom iungen Grafen

1 Ich steh auf einem hohen Berg,
Seh nunter in's tiefe Tahl;
Da sah ich ein Schifflin schweben,
Darinn drey Grafen sass'n.

5 Der alleriungst der drunten war
Die in dem Schifflin sassn,
Der gebot seiner Liebe zu trincken
Aus einem + Venedischen Glas.

10 Was giebst mir lang zu trincken
Was schenckst du mir lang ein
Ich will ietzt in ein Kloster gehn,
Will Gottes Dienerinn seyn.

15 Willst du ietzt in ein Kloster gehn,
Willst Gottes Dienrinn seyn.
So geh in Gottes Nahmen
Deins gleichen giebsts noch mehr.

20 Und als es war um Mitternacht,
Dem iung Graf träumts so schweer,
Dass sein Herz allerliebster Schatz
Ins Kloster gezogen wär.

Auf Knecht steh auf und tummle dich,
Sattl' unser beyde Pferd,
Wir wollen reiten 'sey Tag oder Nacht,
Die Lieb ist reitenswehrt.

25 Und da sie vor ienes Kloster kamen,
Wohl vor das hohe Tohr,
Fragt er nach iüngster Nonnen
Die in dem Kloster war.

30 Das Nünngen kam gegangen,
In einem schneeweissen Kleid,
Ihr Härl war abgeschnitten,
Ihr rother Mund war bleich.

35 Der Knab er setzt sich nieder,
Er sass auf einem Stein,
Er weint die hellen Tränen
Brach ihm sein Herz entzwey.

40 So solls den stolzen Knaben gehn
Die trachten nach grosem Gut.
Nimm einer ein schwarzbraun Maidelein,
Wie's ihm gefallen thut.

+ nach der Tradition ein Glas das den Tranck vergiffetete.

1771 im Elsass aufgeschrieben von Johann Wolfgang von Goethe; nach der Weimarer Handschrift, hrsg. von H. Strobach, Weimar 1982.

Goethe hat keine Stropheneinteilung, deswegen hat Hermann Strobach, der den Text herausgegeben hat, zu Recht eine Zeilenzählung gewählt. Zur Verdeutlichung habe ich hier die Strophen auseinander gezogen.

Der Ich-Anfang (Zeile 1) ist ungewöhnlich, steht hier aber wahrscheinlich dafür, dass dem Geschehen Glaubwürdigkeit zugeschrieben werden soll. Volksballaden erzählen immer ‚wahre‘ Geschichten. Drei Grafen sind es (Zeile 4), aber interessieren tut nur der eine; die Ballade konzentriert sich auch in Richtung einer Personenökonomie. Der eine trinkt seiner Liebsten zu (Zeile 7). Ob das bereits ein Eheversprechen ist, bleibt offen (und ganz offen bleibt, warum - siehe Goethes Fußnote - der Trank vergiftet sein soll: Das passt überhaupt nicht zur Handlung). Doch sie wehrt ab und will ins Kloster gehen (Zeile 11). Scheinbar lässt er sie fallen; Mädchen gibt es genug (Zeile 16).

Und dann kommt die erste epische Formel: die **schweren Träume** (Zeile 14), die einen Handlungs- und Ortswechsel signalisieren. Darauf folgt die **Sattelstrophe** (Zeilen 21-24) – beide Formeln sind in dieser Folge auch in der dänischen Überlieferung geläufig. Und zu dieser Formelfolge eines epische Gerüsts gehört auch die **Konfrontation**: Er reitet vor das Kloster, vor das hohe Tor (Zeilen 25-26). Er fragt – in anderen Varianten droht er sogar damit das Kloster anzuzünden – und die Nonne kommt heraus. Am Kleid und vor allem am abgeschnittenen Haar (Zeile 31; wie erinnern uns an die dänische Formel vom offen getragenen Haar, die das Gegenteil signalisiert) erkennt er, dass sie bereits durch das Klostergelübde gebunden ist. Die Strophe um die Zeile 30 heißt:

30 Das Nönnchen kam gegangen
in einem schneeweissen Kleid,
ihr Haare waren abgeschnitten,
ihr roter Mund war bleich.

Zwar reimt sich auch „Kleid“ und „bleich“ einigermaßen (das Volkslied gibt sich oft mit unreinem Reimen zufrieden), aber die meisten Varianten haben hier näherliegend: ... im schneeweissen Kleid ... zur Nonne war sie bereit. Damit ist die eigentliche Kernhandlung abgeschlossen. Es folgt ein – wie wir aus der Variantenbreite schließen müssen – ‚unwichtiger‘ Schluss. Hier: Er stirbt am gebrochenen Herzen (Zeile 36). Und es folgt schließlich eine Moralstrophe, die gar nicht zu dieser Handlung passt. Da wird geraten, sich doch irgend ein gefügiges Mädchen zu nehmen („schwarzbraun“ signalisiert Verführungsbereitschaft). Auch diese Strophe zeigt wohl, dass es auf den einen oder anderen Schluss nicht ankommt, sondern auf die Kernaussage: **Standesunterschiede** soll man nicht zu überspringen versuchen. In Dänemark im 16. Jh. heißt das: Du kannst deinem Herzen folgen, wenn du listenreich bist. (Oder – Beispiel oben – wenn du entsprechend Harfe spielen kannst.) In Deutschland im 18. Jh. (und viel älter muss die deutsche Ballade

nicht sein) bedeutet das: Standesunterschiede sind zu respektieren. Aber die dänische Volksballade von der Macht der Harfe lehrt, dass man das Böse überwinden kann, wenn man kräftig in die Saiten haut. Das muss für Volksmusikanten doch eine tröstliche Botschaft sein!

[zum Abschluss zusammen singen: Graf und Nonne]

August 2020: Aber wir lassen uns die gute Laune nicht verderben. 2013 in einer dänischen Højskole: Otto denkt nach, ihm fällt etwas ein, er macht den Nachbarn neugierig, sammelt die Kräfte und erzählt mit großen Handbewegungen, und er hat offenbar Erfolg...

