

Zur Vielfältigkeit der Methoden

Ein neuer Ansatz zur Interpretation von Texten deutschsprachiger Volkslieder*

Otto Holzapfel , Freiburg i. Br.

Für Ernst Schusser (Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern) zum 65. Geburtstag
und für Ali Osman Öztürk (Konya) in Anerkennung seiner Leistungen für GERDER

Öz

Yöntemlerin Çeşitliliği Üzerine. Alman Halk Türküsü Metinlerinin Yorumlanması Yönelik Yeni Bir Yaklaşım

Halk türküsü araştırmalarından şimdiye kadar kullanılan, filolojik ve halk bilimsel yöntemler katalogu, özel bir türkü grubunun oluşturduğu spesifik bazı problemler bakımından geliştirilmeli ve gözden geçirilmelidir.

1850'lerden beri Alman halk türküsü araştırmaları metinlerin (burada ezgiler söz konusu değildir) yorumlanması için çaba göstermektedir. Sözlü intikal (metinlerin değişkenliği, yinelenen söz kalıpları, stereo tipik davranışlar, konusuna göre kataloglanması gereken münferit kıtaların yan yana getirilmesi [Muschiol, 1992; Holzapfel 2006 / 2018] vb. gibi) özel problemleri beraberinde getirmektedir. Halkbilimde, normalde Germanistik çalışmalarında alıştığımız gibi bir yazarın iradesine bağlı metin (ve buna bağlı olarak yapılacak yorumun görece bir güvenliği) yoktur, aksine sözlü intikal sürecinde büyük değişikliğe maruz kalan varyantlar söz konusudur.

Çağrışımlarla münferit kıtaları biri birine mozaik gibi ekleyen bir materyal grubu bana problemli görünmektedir ve yeni bir yöntem gerektirmektedir. Örnek olarak 16. Yüzyıldan („Der Winter ist vergangen...“), 19. Yüzyıldan („Es dunkelt schon die Heide...“), 18. Yüzyıl Romantik döneminden („Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß...“) ve 16. Yüzyıldan günümüze kadar süren intikaliyle „Wenn alle Brunnlein fließen...“ türküsünün bir varyantı olan metinler seçilmiştir. Aşk türküsü ve hikayeli (anlatıcı) türkü arasındaki tür sınırları belirsizdir, bu da boşluklar içeren metin yapısıyla çağrışım için imkânı genişletmektedir. Böylece (aslında sağlam bir yapıya sahip olan) metin artık bir kolaj haline gelmektedir. Metin unsurları kültür tarihsel bağlamlarında anlaşılacak zorundadır. Çalışmamızda bu husus karakteristik örneklerle açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler: halk türküsü araştırması, metin analizi, kalıp ve klişe, sözlü intikalin sorunları, kültürlerarası ilişkiler (bir örnek üzerinde).

Abstract

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 Dichters entspricht (und damit eine relative

* Einsenddatum: 14.08.2018

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.

Schlüsselwörter: Volksliedforschung, Textanalyse, Formel und Stereotyp, Probleme mündlicher Überlieferung, interkulturelle Beziehungen (an einem Beispiel)

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

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

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 Tantzen].

gesehen „dritte Methode“, mit der dann der „Rest“ der Gesamtheit der Liedüberlieferung gut zu erfassen ist.²

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-Datei³ ist hier eine neue Methode zu entwickeln bzw. die bisher vorliegende zu erweitern und zu modifizieren. Weitere „Kandidaten“ für solche Analysen

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. Holzappel betreut.

³ Holzappel, 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).

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 habe⁴, 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

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

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“].

⁵ Holzapfel, 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.

„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 fettgedruckt jene Strophenteile hervor, auf die es bei meiner Analyse besonders ankommt und wiederhole diese Markierung fett-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 Mai-Grußes. 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

vergleichen 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 Türlein 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 Kiltlied und damit zusammenhängend z. B. der Brauch des „Fensterlns“ [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: Trauren“ 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 wird⁶ 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 es 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

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 Sichel 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

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.

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.

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

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 Sudetendeutschen 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 (Schmeltzel 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).

Und 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 ökonomisch gesehen) für sein Liebchen nur singen, sie aber nicht heiraten kann (und 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“

⁸ Nachweise und viele weitere Hinweise in: Holzapfel, Otto: *Liedverzeichnis* (2006 / 2018). Das gilt auch für Nachweise im folgenden Absatz.

(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 Sträußelein 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 geartete 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 Versprechungen 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 Muskatnbaum, 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 Wir benutzen 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 „ehrlliche“ 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

⁹ Nachweise und viele weitere Hinweise in: Holzapfel, Otto: *Liedverzeichnis* (2006 / 2018). Das gilt auch für die folgenden Hinweise.

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 mehrfach 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 scheide, 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 scheide, 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 „Habenichts“. 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 widergespiegelt 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 gescheid? 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). Mose
- 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.