



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Das deutsche Volkslied**

**Götze, Alfred**

**Leipzig, 1929**

2. Der Stil des Volkslieds

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-72102](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-72102)

Jahrhundert zu Jahrhundert rascher anders geworden. Die Neuzeit mit ihrem Massenandrang zur höheren Bildung, ihren offenen Toren für Schulung aller Art und jeder Herkunft, hat diese Oberschicht wachsen sehen auf Kosten der Unterschicht, der Einheitlichkeit, des Volkslieds. Aber es sind Unterschiede nur des Grads, nicht der Art, ein Stück literargeschichtlicher Entwicklung, gewaltig und beachtenswert genug, doch Entwicklung am gleichen Organismus, darum nicht von der Art, daß sie uns berechtigte, zwischen dem Volkslied alter und neuer Zeit grundsätzliche Grenzlinien zu ziehen.

Nach alledem gelangen wir zu folgender Begriffsbestimmung: Volkslied ist ein Lied, das im Gesang der Unterschicht eines Kulturvolks in längerer gedächtnismäßiger Überlieferung und in ihrem Stil derart eingebürgert ist oder war, daß, wer es singt, vom individuellen Anrecht eines Urhebers an Wort und Weise nichts empfindet.

Der in dieser Begriffsbestimmung nicht näher umschriebene Stil des Volkslieds pflegt Merkmale zu zeigen, die wir beim Genuß des Volkslieds sehr stark empfinden, die sich aber doch nicht mit der regelmäßigen Pünktlichkeit einstellen, daß man sie einzeln oder in ihrer Gesamtheit als wesensnotwendig hinstellen dürfte. Dennoch werden dichterische Unschuld und innere Wahrheit, wahre, starke Empfindung, anspruchsloser, ungekünstelter Charakter und eine einfache, herzliche Sprache dem Volkslied in seiner ungestörten Erscheinung kaum jemals fehlen. Davon mehr in einem zweiten Abschnitt.

## 2. Der Stil des Volkslieds

Die Homerforschung, von der wir bei der Arbeit an unserer alten Volksdichtung viel lernen können, hat mit berechtigtem Nachdruck hervorgehoben,<sup>38</sup> daß die ältesten Volksänger, die wir kennen, Demiurgen gewesen sind, öffentliche oder höfische Beamte, der kraft Amtes der Gemeinde oder dem fürstlichen Haus zu dienen hatten, wie der Arzt und der Seher. Aus dieser für unsere Begriffe ungeheuerlichen Stellung ergibt sich ohne weiteres, daß dem Aöden nur ein sehr geringes Maß von Schaffens-

<sup>38</sup> Immiß S. 3f.

freiheit gegeben war, und das wieder ist bezeichnend für ursprüngliche Zustände, in denen sich auch in jeder anderen Beziehung das Leben und Schaffen des einzelnen noch kaum vom Leben der Gemeinschaft abhebt. Im Bann der Gemeinschaft steht dort auch der Sänger, und was jetzt unbedingte Pflicht des Dichters ist, wäre auf jener Stufe Wagnis und Abweichung von der gegebenen Pflicht gewesen: die Herausarbeitung des Individuellen. Auf jenen Stufen erwarten die Hörer vom Dichter nichts Eigenes und nichts Neues. Sie wollen hören, was alle wissen, etwa wie ein Kind die wohlbekanntenen Märchen: nicht um den Stoff kennen zu lernen und um sich über Tatsächliches belehren zu lassen, auch nicht um ihm in neuer Form bisher unbekanntere Reize abzugewinnen: die Volksseele will im Anhören der alten Lieder ihrer selbst sich bewußt werden. Die Gemeinschaftsdichtung ist vorhanden schon vor dem Sänger. Stoff und Form, die er vorfindet, bleiben für ihn verbindlich, der Aöde tritt völlig hinter dem Stoff zurück, er genügt seiner Pflicht, wenn er ihn kunstgerecht wiederholt, er ist fast nur Sprachrohr, nie Schöpfer und kaum je Gestalter. Vollends in eigener Person hat er nie etwas zu sagen — das ist eine alte feste Regel, unverbrüchlich gehalten noch stets im alten Bestand der homerischen Gedichte.

Diese Beobachtungsreihe gibt den festen Ausgangspunkt für die erste Frage nach dem Stil aller Volksdichtung, also auch nach dem des Volkslieds:<sup>39</sup> ist es objektiv oder subjektiv? Wir tun gut, daran festzuhalten, daß die Gattung von einem ausgesprochen objektiven Stil stets ausgegangen ist. Dieser Wesenszug hat die Scheidung der ältesten Volksdichtung in die verschiedenen Dichtgattungen überdauert und reicht weit in die geschichtliche Zeit des Volkslieds hinein. Persönlichkeit dürfen wir im Volkslied nicht suchen, es ist Ausdruck nie des Persönlichen, immer des Typischen. Durch die Jahrhunderte ist es stets objektiv geblieben in dem Sinn, daß die Dichterpersönlichkeit wenig eigenartig entwickelt sein darf, wenn ihr Lied zum Volkslied geeignet sein soll, oder daß sie mit ihrer persönlichen Eigenart zurückhalten muß. Es gibt Volkslieder, die, man kann ohne Übertreibung sagen, von Anfang bis zu Ende aus Gemeinplätzen bestehen: sie sind trotzdem beliebt und wirksam (wenigstens für den, der sie nicht in kritischer Absicht zerpfückt), weil sie im höchsten Grad stilgerecht sind. Herkömmlicher Inhalt in wenig persönlicher Form,

<sup>39</sup> Georg Schläger im Kunstwart 12 II (1899) 351 f.

das ist der Stil des Volkslieds, und es leidet keinen Zweifel, daß es, von daher betrachtet, eine objektive Gattung ist, wie nur eine.

Aber in einem andern Sinn hat sich in der lyrischen Volksdichtung ein völliger Umschwung vollzogen, ihre Überlieferung ist im höchsten Maß subjektiv geworden, und darum können wir jene Grundfrage „subjektiv oder objektiv?“ heute nicht mehr einheitlich beantworten. Das Volk verfügt mit unbewußter Willkür über die volkläufig gewordene Dichtung, nur was ihm daran reizvoll ist, hält es fest: die Handlung, ein paar Höhepunkte, die Reden, kurz das Zuständliche. Alles übrige aber, das Gegenständliche in der Dichtung, wird im Volksmund immer zu kurz kommen. Kunstlieder, die das Glück und Unglück haben, in den Volksmund zu geraten, werden ohne Rücksicht auf die vom Dichter gewollte Wirkung zerzaust und zerpflückt. Die packenden Momente werden herausgearbeitet, daneben können wichtige Glieder aus der Handlung erzählender Gedichte hinausgeworfen, ganze Partien im Schatten gelassen werden, auch wenn ohne sie das, was bleibt, unverständlich wird. Dabei ergeben sich unter Umständen neue künstlerische Wirkungen von eigenem Reiz, aber die sind weder vom Urheber noch von den an der Weiterbildung beteiligten Kräften jemals beabsichtigt.

Dieser Ansicht ist die Volksliedforschung nicht immer gewesen. Herder bewundert am Volkslied gerade den abrupten Stil und Goethe urteilt noch 1806 in seiner großen Anzeige von Des Knaben Wunderhorn:<sup>40</sup> „Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus. Was der Prose ein unverzeihliches Hinterstuförderst wäre, ist dem wahren poetischen Sinne Notwendigkeit, Tugend, und selbst das Ungehörige, wenn es an unsere ganze Kraft mit Ernst anspricht, regt sie zu einer unglaublich genußreichen Tätigkeit auf.“ Gottfried Keller rechtfertigt am Eingang seines „Landvogts von Greifensee“ die Sprunghaftigkeit des Volkslieds als etwas Selbstverständliches: „Sogleich sang sie das Lied mit allen Strophen, die auf verschiedene Gegenstände übersprangen, aber alle eine gleichmäßige Sehnsucht, ein Gewisses wiederzusehen, ausdrückten.“ Nun maßen wir uns gewiß nicht an, besser als Herder, Goethe und Keller zu wissen, was am Volkslied schön und eigen ist: das haben die drei Großen mit sicherem Gefühl untrüglich empfunden, und daß der sprunghafte

<sup>40</sup> Weim. Ausg. I 40, 358.

Stil eine hohe Schönheit sein kann, ist von vornherein zugegeben. Die Frage gilt vielmehr nur der genetischen Seite der Erscheinung: sind die Sprünge und Risse wesensnotwendig, sind sie im Volkslied von vornherein gewollt vorhanden? Und hier dürfen wir hoffen, mit verbreiteter Anschauung, mit vertiefter, entwicklungs-geschichtlich gewordener Methode richtiger zu sehen und weiter zu gelangen als die großen Pfadfinder. Erst nachdem ein sehr viel reicherer Beobachtungsstoff zusammengebracht und geordnet war, als ihn Herder, Goethe, die Brüder Grimm und noch Uhland kannten, hat sich erkennen lassen, daß jener sprunghafte Stil, den Herder bewunderte, jenes Hinterstzuförderrst, das Goethe als Notwendigkeit erweisen wollte, stets eine späte Erscheinung ist, eine Folge der Überlieferung. Man muß bis zur Urform eines Volkslieds zurückgehen, um zu erkennen, daß es von Haus aus weder sprunghaft noch dunkel ist, daß erst eine entstellende Überlieferung diese angeblichen Merkmale seines Wesens in das bei seinem Ursprung klare und ganze Kunstwerk gebracht hat. Wo immer es gelungen ist, ein solches Lied im sprunghaften Stil bis zu seinem Ursprung zurückzuverfolgen, ist man auf eine frühere Gestalt gekommen, in der noch keine Risse klaffen, die die Zwischenglieder noch enthält. Wer eine solche Urgestalt eines Volkslieds nach der Endform, die es im Volksmund gewonnen hat, kennen lernt, wird stets aus ihr erst die ursprüngliche Absicht des Dichters voll erfassen und wird zugeben müssen, daß ihm in der volkläufigen Gestalt manche Beziehung versteckt, manche Wirkung verborgen geblieben war, die der Dichter der ursprünglichen Gestalt mitgegeben hatte. Die Frage kehrt sich um: wie kann trotz alledem ein zersungenes Kunstlied tief und rein als Volkslied wirken? Denn das ist ja zweifellos hundertfach der Fall, namentlich gefühlsmäßig kann das Volkslied das Höchste erreichen, wenn ihm rein gedankliche Wirkungen im ganzen versagt sein mögen. Die Antwort liegt im Blick auf die Art der zum Volkslied geeigneten Dichtung: sie ist niemals ausgeprägt individuell, Anschauungs- und Ausdrucksweise, Geschmack und Kunstmittel, die sie braucht, sind Gemeingut. Der Dichter schafft rein aus dem eigenen Innern heraus und kann darum sicher sein, von seinesgleichen richtig verstanden zu werden. Wo er aber doch einmal mißverstanden wird, tut das der Wirkung des Volkslieds wenig Eintrag: seine Sänger singen sich, wenn es sein muß, auch einmal am Unsinn warm, wo sie den

Sinn aus einem Lied hinausgesungen haben, und sind in solchen Fällen ohne scharfes Urteil, gleichgültig gegen den Inhalt. Wir urteilen vielleicht damit, in der Sorge, voreingenommen für den Gegenstand zu erscheinen, etwas zu erbarmungslos über den Stil des Volkslieds, und das ist unumwunden zuzugeben, daß das Lied eines mäßigen Dichters durch das Zurechtsingen im Volksmund auch schon gewonnen hat. 1779 hat Pfeffel sein Gedicht „Die Nelke“ im Gött. Musenalmanach zuerst erscheinen lassen, es lautet:<sup>41</sup>

Dom Schwarm der Weste  
Verbuhlt, umweht,  
Begoß Alceste  
Ihr Blumenbeet.

Sie wollt' es pflücken,  
Um ihre Brust  
Damit zu schmücken,  
Den Thron der Lust.

„Laß“, rief es bange,  
„Mich heut noch stehn,  
Bis morgen prange  
Ich noch so schön.“

„Gut, ich kann borgen,  
Du hast noch Frist,  
Bis daß den Morgen  
Bardale grüßt.“

Er kam. Es flehet,  
Es klagt und ruft:  
„Am Abend wehet  
Mein reinster Duft.“

Sie sah schon lange  
Ein Nelkchen blühn,  
Gleich ihrer Wange,  
Weiß und karmin.

Sie gab voll Milde  
Es wieder los,  
Bis aufs Gefilde  
Der Spätthau floß.

Da fand sie — Götter!  
Nichts — ein Gewühl  
Verdorrtter Blätter  
Am lahmen Stiel.

Sie starrt und drücket  
Die Augen zu:  
„Ach, ungepflücket  
Verwelkest du.“

„Ja,“ seufzt es, „gestern  
Noch frisch, heut kahl.  
Merkt, spröde Schwestern,  
Euch die Moral.“

Man wird, außer einer gewissen Leichtigkeit der Versbehandlung und Reimtechnik, dem Gedicht nicht eben viel nachrühmen können: der unnütze Aufpuß mit anakreontischen Zutaten hat es rasch veralten lassen, durch die Zuspizung auf eine noch dazu fragwürdige Moral wird es vollends ungenießbar. Doch auch davon abgesehen erscheint es viel zu umständlich für den bescheidenen Gedanken, den es birgt. Aber dem Volk hat es gefallen: in der Pfalz, in Hessen, im Odenwald und Schwarzwald, ja in Deutsch-ungarn haben es die Sammler im 19. Jahrhundert aufzeichnen

<sup>41</sup> Gottlieb Konrad Pfeffel, Poetische Versuche 2 (1802) 124.

können. Überall erscheint hier das Lied in eine deutsche Umwelt gestellt. Pfeffels Anakreontik ist verflattert, seine Alceste heißt jetzt Mariechen, Luise oder Pauline, das Blümchen blüht im Moos, als Vergißmeinnicht gibt es in mehreren dieser Fassungen dem Lied seine gut volksmäßige Schlußwendung. Eine Zusammen-  
drängung des Stoffs auf fünf oder weniger Strophen gibt schon in diesen Volksfassungen Gelegenheit, auch mit mancher Pfeffel-  
schen Geschmacklosigkeit aufzuräumen. Weiter geht in dieser Hin-  
sicht eine lothringische Fassung:<sup>42</sup>

Es ging ein Mädchen in den Garten spazieren,  
Wo so viele der Blümelein blühen:  
Sie fand eine Blume und die war schön,  
Sie fand eine Blume, wie noch keine sie gesehn.

Sie wollt' sie pflücken nach ihrer Lust,  
Damit zu schmücken wohl ihre Brust;  
Da sprach die Blume: „Verschone mich,  
Denn morgen blüh' ich viel schöner noch für dich.“

Am nächsten Morgen, beim hellen Grau'n,  
Ging sie in den Garten, die Blume zu schau'n:  
Sie fand die Blume ganz blätterleer:  
„Ich habe geliebet und liebe nimmermehr!“

Hier erst hat die Parabel die leichte, lose Form gefunden, die allein ihr gemäß ist. Sie bleibt auch reine Parabel und wird nicht durch plumpe Verdeutlichung gestört. Alles Gespreizte, Unnatürliche ist aus Pfeffels Gedicht glücklich hinausgesungen, die sprunghaft andeutende Kürze wirkt weit anregender als die sträflich pünktliche Vollständigkeit der Ausgangsform. Man kann Kritik am Volksgesang üben höchstens insofern, als er sich mit Pfeffels Machwerk überhaupt so tief eingelassen hat — was er daraus gemacht hat, ist höchst geschmackvoll: erst durch die kühnen Sprünge der zersungenen Form, die der Phantasie des Hörers Raum lassen, wird das Ganze Dichtung.

Die Regel bleibt aber doch das Gegenteil: nüchterne Beobachtung hat auf allen Seiten gelehrt, daß die Meinung der Romantiker, mit deren Augen die Menge das Volkslied noch heute sieht, allzu günstig war, und für unser Urteil über die Folgen des Zersingens gibt es eine Menge der lustigsten Beispiele im

<sup>42</sup> Karl Köhler und John Meier: Volkslieder von der Mosel und Saar (1896) Nr. 44.

großen wie im kleinen.<sup>43</sup> Ich wähle mit Bedacht Fälle der einfachsten und sinnfälligsten Natur, an denen sich die Folgen des Zersingens mit zwei Worten anschaulich machen lassen, möchte damit aber nicht den Anschein erwecken, als gäbe es nicht auch weitergreifende Mißverständnisse, die auch einmal das Gefüge eines ganzen Lieds zertrümmern und sich nicht auf einfache Wortverderbnisse beschränken.

Zu den berühmtesten Liedern, die je in den deutschen Volksmund gelangt sind, gehört Goethes Rokokoliedchen „Mit einem gemalten Band“:

Kleine Blumen, kleine Blätter  
streuen mir mit leichter Hand  
gute, junge Frühlingsgötter  
tänzelnd auf ein lustig Band.

Die guten Frühlingsgötter passen trefflich in den Kreis des jungen Goethe und seine Rokokostimmung — das christlich korrekte Volk weiß nichts mit ihnen anzufangen, und so wird aus ihnen ein guter junger Frühlingsgärtner. „Reiche frei mir deine Hand“, sagt Goethe, und hinter diesem „frei“ steht bei ihm eine Welt von Gesinnung und Stimmung, voll verständlich doch nur für den, der sich in des Dichters Art willig versenkt. Das Volk hat dieses Wort gründlich mißverstanden und singt z. B. in Nassau:<sup>44</sup> „Reich mir freundlich deine Hand“ — sehr viel platter und farbloser, aber unmittelbar verständlich, wie es das Volkslied braucht. Oder ein Gegenbeispiel aus niederer Sphäre. Aus Gründen, die nachher zu erörtern sein werden, ist eine Schauerromanze von J. Fr. A. Kazner volkläufig geworden, Heinrich und Wilhelmine (1779):<sup>45</sup>

Heinrich lag bei seiner Neuvermählten,  
Einer reichen Erbin von dem Rhein.  
Schlangengebisse, die den Falschen quälten,  
Ließen ihn nicht süßen Schlaf sich freun.

Heinrich hat, um die reiche Erbin zu gewinnen, seine treue Wilhelmine verlassen, sie ist vor Kummer gestorben und erscheint

<sup>43</sup> Hierzu vor allem John Meier, Kunstlieder im Volksmund (1906) LXXXIV f. und derselbe, Kunstlied und Volkslied (1906) 31 ff.

<sup>44</sup> Nassauische Volkslieder, hrsg. von Wolfram (1894) Nr. 263.

<sup>45</sup> G. Wustmann, Als der Großvater die Großmutter nahm, 3. Aufl. (Leipzig 1895) 94 f.

ihm nun als mahnendes Gespenst. Ihre Klagrede beginnt sie bei Kazner:

Bebe nicht! sprach sie mit leiser Stimme,  
Ehmals mein Geliebter, bebe nicht!

dieser Vokativ durchaus sachgemäß und dem Sinn nach allein richtig, aber doch wieder nicht ganz auf der gewohnten Bahn, zu eigen und darum im Volksmund entstellt zu: „Ehgemahl geliebter“, sinnwidrig aber naheliegend, ursprünglich gewiß nur als Hörfehler zu verstehen, aber dann festgewurzelt und nun immer so weitergegeben, ohne daß das singende Volk Anstoß daran nähme.

Johann Martin Miller hat 1773 sein „Klagelied eines Bauern“ drucken lassen:<sup>46</sup> der junge Bauer hat die Geliebte verloren und trauert um sie, indem er das Glück vergangener Tage ausmalt:

Wie bin ich neulich noch mit ihr  
Am Maientag gesprungen!  
Bis an den Abend tanzten wir  
Und schäkerten und sungen.

Da nahm sie meinen Hut und wand  
Geschwinder als ich's dachte  
Um ihn ein pappelgrünes Band  
Und sah sich um und lachte.

Das Lied ist verdienstermaßen in den Volksmund gedrungen, zum Unheil ist ihm gediehen, daß das in niederdeutschen Gegenden geschah: dort lag der Appel näher als die Pappel, und in der Gegend von Quedlinburg wird wahrhaftig gesungen: en appelgreunet Band. Und weil in Quedlinburg der Tanz am Maientag keine besondere Rolle spielt, heißt es statt dessen:

Wie bin eck neulich noch mit et  
Den neie Danz esprungen.

Neben solchen Hörfehlern kommen nun, wenn auch seltener, Entstellungen vor, die beim Abschreiben entstanden sein müssen. Es ist ja wohlbekannt, daß unsere Knechte und Mägde, Dienstboten, Handwerksburschen und Soldaten gar nicht selten handschriftliche Liederbücher besitzen, die sie durch Abschrift und Austausch zu vermehren bemüht sind: bei den ungelinken Fingern und dem

<sup>46</sup> Daselbst 273 f.

Mangel an Schulung wird auch das eine reichlich fließende Quelle des Irrtums. Das Lied des Freiherrn J. Chr. von Zedlitz „Marien saß am Rocken, Im Grase schlummert ihr Kind“ (1832) bringt in seiner zweiten Strophe zwei Vogelnamen, die unserem binnenländischen Volk nicht glatt verständlich sind:

Der Reiher flog über die Berge,  
Die Möwe zieht wild einher.

Statt des Reihers wird gelegentlich ein Geier eingesetzt, so im Saargebiet, statt der Möwe ein Löwe: das sind Hörfehler und als solche sind sie leicht verständlich. Dagegen taucht in einem volkstümlichen Liederbuch aus Schlesien<sup>47</sup> die Lesart auf:

Der Käfer kroch über dem Grase,  
Die Möwe flog wild einher:

hier ist der Sprung von Reiher auf Käfer sichtlich bei schriftlicher Weitergabe vollzogen.

Am tollsten werden im Volksmund Lieder mitgenommen, die fremde Namen und ungeläufige Begriffe enthalten. Hier geht das Volk über Lese- und Hörfehler hinaus zu weitgehender Entstellung. Diese Dinge hat, wie die zuvor behandelten, John Meier reichlich und höchst unterhaltend zusammengestellt. Schlecht behandelt wird die Götterwelt der Antike: Diana wird zu Die Anna, ein Liedanfang „Hebe! Sieh', in sanfter Feier Ruht die schlummernde Natur“<sup>48</sup> zum schönen Imperativ: „Hebe sie in sanfter Feier ...“. Maja als Mutter Merkurs ist dem Volk unverständlich, der Vers:

O wie bist du mir so teuer  
Du Geschenk von Majas Sohn

wird grausam entstellt zu: Majors Sohn. Das sind die Götter. Geographischen Fremdnamen geht es nicht besser: „Singe, sprach die Römerin“ bei Hoffmann von Fallersleben wird zu Böhmerin, der Ural zum Urwald. Ein Lied des 18. Jahrhunderts beginnt:

Mesopotamia heißt das Land,  
Wo der Jakob sein Herze in Scherzen erst fand.

<sup>47</sup> John Meier, Kunstlieder LXXXV.

<sup>48</sup> An Hebe von G. A. E. von Nostitz, bei Wustmann 427 f.

Als Bettina von Arnim das Lied 1807 im Fuldaischen für das Wunderhorn aufnahm, bekam sie zu hören: Else, Batavia heißt das Land. Hier tritt der bekannte Mädchename für den des unbekanntes Landes ein, anderseits werden auch ungeläufige Personennamen verdrängt: Philomene wird zu Jungfer Lene, Adonis zu Antoni, Chloris zu Gloria, der niederländische Pier „Peter“ ist zum Bierlala des bekannten Studentenlieds geworden.

Sachvorstellungen, die dem Volk Schwierigkeit bereiten, werden in gleicher Weise weggebracht. Ernst Schulzes Romanze „Dort, wo die klaren Quellen rinnen“ (1813) hat es mit Elfen zu tun. Volksmäßig ist diese mythologische Gestalt aus dem germanischen Norden nicht; wo der Dichter geseht hat:

Auch wenn des Nachts die Elfen weben,  
Schlich ich mich gern zum Fensterlein,

singt darum das Volk an Mosel und Saar.<sup>49</sup>

Und wenn des Nachts die Elfe schläget,  
Schleich ich zu ihrem Kämmerlein.

Diese Beispiele mögen genügen als Beleg dafür, daß eine große Kritiklosigkeit sich auch vom hellen Unsinn gelegentlich nicht stören läßt, daß der Genuß eines Volkslieds nicht unbedingt an seine Verständlichkeit geknüpft ist. Das Kunstlied im Volksmund wird ohne bewußte Absicht aber geradezu notwendig entstellt.

Es leidet dabei unter einer Daseinsform, die für das Volkslied und seinen Stil wiederum Daseinsbedingung ist: unter der Überlieferung durch den mündlichen Vortrag. Und damit kommen wir zu einer zweiten, sehr wichtigen Stilfrage. Das Volkslied greift in einen großen Motivvorrat ohne lange Einleitung fröhlich hinein. Umfang und Inhalt stellen keine besonderen Anforderungen an Sänger und Hörer: der Umfang bleibt immer mäßig, selbst vielstrophige Lieder halten sich doch immer in den Grenzen, daß sie noch mühelos aufgenommen werden können. Erleichtert wird die Aufnahme besonders noch dadurch, daß die Motivreihen im Umriß stets schon bekannt sind, noch ehe der Sänger den Mund auf tut. So sind die einfachsten Voraussetzungen gegeben, die Phantasie erfährt keine neuen Inhalte, nur die Richtung gibt der

<sup>49</sup> Köhler und Meier Nr. 225 Str. 4.

Sänger an, in der der Zuhörer seine Phantasie spielen lassen soll: er verhilft so der Hörerschaft zu einer Selbsttätigkeit anschauenden Genießens. Die bedarf aber gar keiner zusammenhängenden Darstellung: mit glücklichen Anstößen, immer neu aufrüttelnder Bewegung ist alles getan. Vom äußern Verlauf brauchen nur die Kern- und Eckpunkte gegeben zu werden, alles andere kann getrost der nachschaffenden Phantasie des Hörers überlassen bleiben. Eine Reihe von sinnlichen Eindrücken, eine Folge von Bildern wird hergestellt ohne viel verbindende Mittelgedanken. Unvorbereitet, unverknüpft regt dieses Nebeneinander sinnlicher Vorgänge Phantasie und Empfindung auf das lebhafteste an, unser Gefühl wird in starke Schwingung versetzt und das, was zu erraten bleibt, was hinter dem Erzählten vermutet wird, das mitahnende Hineinfühlen in die Seele des Dichters, macht den eigensten Reiz des Volkslieds aus. Das alles sind aber Wesenszüge, die zugleich auch wieder dem ältesten Volksepos eigen sind, von dem somit die Frage nach dem Stil des Volkslieds auch in diesem Sinn ausgehen kann.

Ein drittes Mal werden wir auf das Epos der alten Zeit gelenkt beim Blick auf die Mittel der Darstellung: denn auch die wieder sind größtenteils episch. Die Anschauung wird gern in der Form der Handlung gegeben oder als gegenständliches Bild. Der Volkslieddichter behandelt nie sein eigenes Innenleben: er schafft wohl ständig aus seinem Innenleben heraus, aber was er bietet, sind Handlungen oder Bilder, also Darstellungselemente wesentlich epischer Natur. Und, wie in unserem alten Volksepos, stets sind diese Mittel formelhaft gebraucht. Auch das ist notwendig im Stil der mündlich überlieferten Dichtung. Die festen Wendungen und die Wiederholungen sind ebensosehr Gedächtnisstützen für den Sänger, wie Hilfen zur leichteren Erfassung des Tatsächlichen für die Hörer: die Bequemlichkeit des einen ist der Genuß des anderen Teils, ganz von selbst finden sich beide zusammen. Die typischen Wiederholungen geben Ruhepunkte der Aufmerksamkeit, auch das ist Bedürfnis gerade bei der Aufnahme mündlicher Vorträge.

In einem Formelschatz, der überallhin reicht, finden Zustände und Handlungen, innere wie äußere Vorgänge, ihren festgeprägten Ausdruck. Immer wenden sich die festen Formeln und stehenden Beiwörter an den, der das Volkslied als lebendiges Wort und freien Ton hört, nie an den, der es als toten Buchstaben liest und

die Weise etwa nur im Notenbild aufnimmt. Was man beim stillen, gesammelten Lesen als umständliche Breite lästig empfindet, ist dem, der das Volkslied mit dem Ohr aufnimmt, so wie es gemeint ist, behaglicher Reiz und Erleichterung der Aufnahme. Immer auch arbeitet das Volkslied mit Stilmitteln, die kräftig in die Sinne fallen. Das Abstrakte wird gemieden, wo immer möglich, und durch Konkretes ersetzt: nicht immer heißt es im Volkslied, sondern Nacht und Tag und alle Stund, nicht fern, sondern soweit der Himmel blaut und die Wolken ziehen, nicht unendlich viel, sondern soviel Stern' am Himmel stehen. Auch unmittelbare Schilderung wird gern gemieden, wo es möglich ist, und ein willkommenes Hilfsmittel hierzu ist vor allem die Parabel. Das ganze Volkslied vom Heideröslein ist eine Parabel, wenn es im Bild der Blume das Mädchen und sein Los darstellt, und zwar Parabel in reinsten Form, die mit keinem Wort die Anwendung auf menschliche Verhältnisse auch nur andeutet. Im Naturbild löst sich dem Volksdichter die Zunge, in ihm wird er sich seiner bewußt. Ein weiteres Stilmittel ist die Symbolik des Volkslieds: Blumen, Farben, Himmelskörper werden Symbole für Gefühle und Seelenzustände, auch sie formelhaft und damit im Stil des Volkslieds erst recht brauchbar. Bäume, Blumen, Tiere werden mit menschlichen Empfindungen ausgestattet, sie sind dem Naturkind nahe und ihm notwendig, sein Gefühl daran zu ranken. Ruhendes wird in Bild und Handlung, Gedankenhaftes in Anschauung und Bewegung aufgelöst. Mit alledem ist das Volkslied dem Märchen vergleichbar, das nur das Element des Kindlichen stark ausgeprägt hinzubringt.

Daneben sind nun auch die kleinen, mehr äußerlichen Künste des Volkslieds immer so gewählt, daß sie kräftig in die Sinne fallen, oft sind es einfachste Stilmittel, die das Kunstlied in seiner stolzeren Entwicklung seit Jahrhunderten verschmäht. Damit ist ein Gesichtspunkt zum erstenmal angedeutet, der uns künftig wichtig werden wird: das Volkslied ist gern altmodisch, hinter der Entwicklung um Jahrhunderte oder Jahrzehnte zurück. Solche Stilmittelchen sind die Wortwiederholungen des Volkslieds: Scheiden, ach Scheiden tut weh — Die falschen, falschen Zungen. Worte, die einen Gefühlswert enthalten, werden mit Vorliebe wiederholt: der Schlag, der dieselbe Saite zweimal trifft, läßt sie um so stärker erklingen. Das ist notwendig ein Stilmittel einfacher Kunst, die noch nicht gelernt hat, mit

qualitativen Mitteln zu verstärken. Der Stil des Volkslieds arbeitet ferner gern mit Klangmalerei, mit Schallwörtern, wie sie sonst nur noch in der Kinderstube vernommen werden. Parallele Gedanken werden in benachbarten Sätzen unverbunden nebeneinandergestellt, Gedanken, die von einander abhängen, dennoch parataktisch ausgedrückt, nicht als System, sondern als Einzelglieder. Die unterordnenden Konjunktionen sind darum selten im Volkslied, die nebenordnende wird dafür unermüdlich gebraucht: das kindlich treuherzige und steht im Volkslied auch an Stellen, wo es die entwickelte Kunstsprache unbedingt verschmähen würde. Mit einem und springt das Volkslied aus einem abgerissenen Empfindungsstrom mitten in bewegte Handlung hinein, dafür schließt es dann gelegentlich die Strophe mit einer Frage.

Seinen eigenen Stil hat der mündliche Vortrag namentlich auch für die Darstellung des Seelischen. Gemütsbewegung wird nicht unmittelbar geschildert, sondern in ihrem äußeren Ausdruck, nicht als Wechsel des Seelenzustands, sondern etwa als Wechsel der Gesichtszüge und Gebärden. Das Volkslied schildert das Erschrecken nicht als seelischen Vorgang, sondern in seinem physiognomischen Ausdruck, etwa als Wechseln der Farbe, den Zorn als Anschwellen der Adern oder als Stirnrunzeln. Der Entschluß wird in der Gebärde dargestellt, die ihn begleitet. Dieses Verfahren ist schwer und abhängig, aber es paßt aufs beste zu jenem vorhin geschilderten andeutenden Stil: auch hier wird in der Ausdrucksbewegung die innere Erregung eben nur angedeutet, wieder erhält die Phantasie des Zuhörers nur die wichtigsten Anstöße, dann arbeitet sie sich selbständig fort zur inneren Anschauung der Seelenvorgänge. Den inneren Fortgang der Handlung und ihre Motivierung kann der Volkslieddichter getrost der Phantasie seiner Hörerschaft überlassen, wenn er sie nur durch seinen Anstoß auf die rechte Bahn und in Gang gebracht hat.

Im Stil des mündlichen Vortrags sind nun auch Widersprüche häufig und durchaus erlaubt. Was rasch am Ohr vorübergleitet, haftet nicht unbedingt und nicht mit sträflicher Treue, wie der geschriebene Buchstabe. Je länger ein Gedicht, je sorgloser der Dichter, je anspruchsloser und der Kritik ungewohnter seine Hörer sind, um so häufiger sind auch die Menschlichkeiten, die Widersprüche gegen früher Gesagtes oder gegen Kommendes. Erst bei der Aufnahme durch das Auge beim stillen, gesammelten Lesen, das ein Verweilen, ein Vor- und Rückwärtsgleiten erlaubt, wer-

den solche Dinge störend. Im Stil der im engeren Sinn literarischen Dichtung, die es auf Verbreitung durch die Schrift abgesehen hat, verschwinden denn auch die Widersprüche in der Regel — bei weitem nicht immer. Es ist z. B. bekannt, daß Goethes *Faust* nicht wenig innere Widersprüche aufweist: vor rationalistischer Betrachtung könnten sie nicht bestehen, ästhetisch sind sie vollberechtigt, und wer lediglich mit dem Verstand nachprüfen wollte, wäre auch der Kunstdichtung gegenüber ständig in Gefahr zu übermotivieren. Vollends im Stil des mündlichen Vortrags bleiben die Widersprüche stets, und für ihn sind sie bezeichnend.

Dieser Stil hat in ältester Zeit für jede Dichtgattung gegolten, für Epos und Lyrik. Nicht von Buch zu Buch wurde gedichtet, von den Fahrenden gleich gar nicht, aber auch die großen höfischen Epiker des deutschen Mittelalters, Hartmann, Wolfram, Gottfried sind nicht so verfahren: höchstens haben sie von der literarischen Quelle, vom Buch, zum lebendigen Vortrag gedichtet, aber vollends im Lied galt stets nur ein Dichten von Ohr zu Ohr. Im Übergang zur Neuzeit ist das dann anders geworden, zunächst aus ganz äußerlichen Gründen. Im 14. Jahrhundert wird das Papier überraschend billig und überallhin verbreitet, im 15. Jahrhundert wird der Buchdruck erfunden und alsbald stößt er den alten Stil auch in der Dichtung um: fortan wird von Buch zu Buch gedichtet, und damit stellt sich der Lesestil überall in Epos und Lyrik ein, nur nicht im Volkslied. Das bleibt vielmehr stehen, wo es vorher war, es erlangt in seinem Stil und seiner Technik eine eigene Stellung dadurch, daß es hinter der Zeit zurückbleibt. Es bleibt allein, was bis dahin alle Dichtung war: Dichtung von Ohr zu Ohr, und verharret damit im Stil des mündlichen Vortrags. Diese seine Stilform tritt im tieferen Sinn in Parallele zu den Daseinsbedingungen der Gattung: als Volkslied wendet sie sich an den Kreis und lebt in den Schichten, die heute noch sind, was einst alle waren: das Volk, die ohne moderne Bildung und geistige Ansprüche dahinlebende Masse, den Teil, der anfangs alles war. So ist es nur folgerichtig, wenn das Volkslied heute noch die Stilform braucht, die einst aller Dichtung eigen war: den Stil des mündlichen Vortrags. Während jetzt ringsum eine Lyrik neu entsteht, bei der sich die Phantasie des Lesers wesentlich empfangend verhält, bleibt die Phantasie beim Hören des Volkslieds mitschaffend. Während in der Lesewelt die Spannung mehr und mehr dem Stoff gilt, bleibt die Hörerschaft des Volkslieds auf nachschaffende

geistige Betätigung gestimmt und erhofft sich innere Befreiung gerade auch durch Stoffe, die ihrem Inhalt nach schon längst bekannt sind. Nicht Belehrung über Zuständliches ist die Absicht des Volkslieds und nicht gedankenhafte Betrachtung, sondern nachschaffende Betätigung der Phantasie am bekannten Stoff, in längst gewohnten Gedankengängen.

Die Gunst der Zeit kann darum dem Volkslied nicht gehören. Es ist ästhetisch in zweite Reihe gedrängt. Die Gunst der Zeit gehört notwendig jedesmal der jungen, führenden Gattung, die in der Entwicklung begriffen ist und darum solche Gunst vor allen Dingen braucht. Das ist aber jetzt und seit nun vierhundert Jahren der neue Lesestil. Wer dessen Reiz einmal gekostet hat, die stoffliche Spannung und den weiten Flug ins Reich des Gedankens, der ist für das Volkslied im strengen Sinn des Worts gemeinhin verdorben, wenigstens was den eigenen Genuß betrifft — literargeschichtliche Versenkung und ästhetisches Einfühlen in die versunkene Welt stehen gewiß jedem, der will und kann, offen, sie sind aber Wissenschaft und Kunst, nicht Natur. Ein Genießen des Volkslieds ist heutzutage dem Gebildeten nur schwer möglich, es macht ihm Mühe, denn es ist ein Zurück in der Entwicklung des Stils. Die neue, literarische Entwicklung ist reicher, mannigfaltiger, sie kann auch feiner sein und weiter gelangen. Geschichtlich ist schon im 16. Jahrhundert die Kunde des Lesens zu allen denen gelangt, die im literarischen Sinn für die Dichter in Betracht kamen, und damit hatten die Vertreter des mündlichen Stils im Epos schon damals ihre Rolle ausgespielt: das sind die Fahrenden, wie wir sie ein wenig äußerlich mit ihrem alten Namen nennen, nach ihrer zufälligen Lebensweise, statt nach ihrer notwendigen Stilform. Der Vertreter der epischen Gattung in der Neuzeit wurde der Roman, typisch im Stil der geschriebenen Dichtung und rein zur Aufnahme durch stilles Lesen bestimmt. Im 17. Jahrhundert hat dann auch im Reich der Lyrik den Stil des mündlichen Vortrags sein Schicksal erreicht. Die literarische Lyrik seit Opitz, Fleming und ihren Zeitgenossen ist ausgesprochene Buchlyrik — das Volkslied ist seit dem 17. Jahrhundert auch im Stil seiner engeren Gattung, innerhalb der Lyrik, durchaus vereinzelt. Gewonnen hat es dabei den Vorteil einer scharfen Abgrenzung, daneben doch auch ein zweites. Für die literarische Lyrik brachte das 17. Jahrhundert noch eine weitere Entwicklung von entscheidender Bedeutung, einen ernststen Verlust: die

Abkehr vom Gesang. Er verträgt sich nicht mehr mit dem Stil der schriftlichen Dichtung, und schon die Strophenformen, in denen die Lyriker des 17. Jahrhunderts dichten, die Blüthenamentlich des Sonetts bei und seit Opitz, zeigt aufs deutlichste: für Gesang ist hier kein Raum mehr. Von Haus aus war aber Lyrik stets für den Gesang bestimmt, so auch im alten Deutschland: man tut gut, sich das gegenüber den Lyrikern unseres Mittelalters stets gegenwärtig zu halten. Für unser Auge ist ja das Bild ein wenig verschoben und damit die richtige Auffassung zweifellos gefährdet: die Texte sind erhalten geblieben, die Noten größtenteils verloren. An der Sache ist aber kein Zweifel: was wir von Liedern Reimars, Walthers oder Neidharts besitzen, ist erhaltener Begleitertext zu verlorener Musik. Die Musik ist vielfach sogar die Hauptsache gewesen und nur durch Ungunst und Unverstand der Zwischenzeit, die uns von den großen Dichtern des Mittelalters trennt, größtenteils verloren gegangen. Denn dieser Zwischenzeit ist die Musik als Begleitung lyrischer Gedichte fremd geworden, am entschiedensten war die Abkehr im 17. Jahrhundert. Mochten ein paar feinsinnige Lyriker, Fleming oder Günther, auch damals Fühlung mit der Musik behalten und das wenigstens im melodischen Gang ihrer Sprechverse durchscheinen lassen — Sprechverse dichten doch auch sie, und ihre minder musikalischen Brüder in Apoll, Martin Opitz an der Spitze, dichten geradezu musikwidrig. Diese Lyrik der Studierstube mit ihrer Vorliebe für den Alexandriner, mit dem künstlichen Bau der Strophe und des Satzes, ihrem Bilderschmuck und Schwelgen in gesuchten Gleichnissen, ihrem gelehrten Aufpuß und Haschen nach gelehrten Beziehungen, ihrer Zitiersucht und ihrem Geistreichthum, führt immer weiter ab von der alten Sangbarkeit. Damit tut sich aber eine neue weite Kluft auf zwischen der modischen Kunstlyrik und dem alten Volkslied, denn das bleibt gesungenes Lied in jedem Kreis der Welt, in dem es gedeiht, im Grünen und auf der Gasse, in Spinnstube und Herberge. Es behält bei, was zu jedem Lied gehört hatte, und auch hier entsteht der junge Gegensatz dadurch, daß das Volkslied allein bleibt, was vorher alle Lyrik war. Der innige Zusammenhang mit seiner Melodie bestimmt nach wie vor sein Wesen und seinen Klang. Ein Lied muß eine leicht faßbare Weise mit sich bringen oder nach einer bekannten Weise gesungen werden können, anders ist es als Volkslied nicht möglich. Der Text muß in Strophen gegliedert sein und

die Strophe in rhythmische Reihen, die den nämlichen Verhältnissen in der Melodie entsprechen. Damit ist für das Volkslied ein knapper, rascher Gang gegeben, Verwicklungen verbieten sich, Wort- und Satzgefüge müssen klar sein, der Ausdruck eindringlich. Das ist wichtiger für den Erfolg eines Lieds im Volk, als daß die Worte mit erlesener Kunst gesetzt und gewählt sind. Ein heißes Bemühen um den dichterischen Ausdruck kennzeichnet den Kunstdichter, das Gegenteil bis zu sorglosester Verwahrlosung der Form, ist für das Volkslied bezeichnend. Darum sind auch so viele Dichter auf Abwege geraten, die sich, obwohl sie nach Stellung und Entwicklung auf die Seite der Kunstdichtung gehörten, Lieder im Volkston zu dichten mühten.<sup>50</sup> Hier ist z. B. Wilhelm Müllers zu gedenken, wie ihn Philipp Witkop hart aber gerecht gezeichnet hat.<sup>51</sup> Er hatte mehrfach die Art des Volkslieds glücklich getroffen, im „Krug zum grünen Kranze“ (1821), dem „Brunnen vor dem Tore“ (1822) ist der leichte Wurf, die gefällige Sangbarkeit gar nicht zu verkennen, auch „Das Wandern ist des Müllers Lust“ hat sich durch mehr als hundert Jahre (seit 1818) bewährt, wie alle diese Müllerlieder durch Franz Schuberts Musik beschwingt. Diese leichten Erfolge aber haben ihn verleitet, zum Epigonen des Volkslieds zu werden, aus der Seele bald eines Müllergesellen, bald eines Postillons heraus zu dichten, als Hirt, Jäger oder Kellnerin seine einfachen Gegenstände zu Zyklen auszuspinnen. Natur und Wandern, Liebesleid und -lust sind hier nicht mehr empfunden, sondern verweicht und verwässert, darum ist diese Lyrik so billig und konnte sogleich ins Große getrieben werden. Es ist die in jedem solchen Versuch liegende Stilwidrigkeit, die in Spielerei und Unnatur führen muß. Entwicklungsgeschichtlich standen solche Dichter höher als das Volkslied. Wenn sie so dichten wollen, daß ihre Lieder von echten Volksliedern nicht zu unterscheiden sind, so geben sie gerade das auf, was sie über die Masse erhebt, ihren Stil und ihre Kunst. Andererseits kann, was den Reiz und die eigenartige Wirkung der Volkslieder bedingt, nicht als bewußtes Stilmittel erlernt und angewendet werden, denn das ist der Reiz der ihrer selbst unbewußten Schönheit, der Naivetät. Man kann sie aufspüren und mit Bewußtsein genießen, aber niemals festhalten und nachbilden, ohne daß sie unecht wird. Und das ist der Fluch all dieser Lieder

<sup>50</sup> Schläger a. a. O. 353.

<sup>51</sup> Philipp Witkop, Die neue Lyrik 2 (1913) 198.

im Volkston: sie sind unnatürlich, wo sie naiv sein wollen, stilllos, weil sie den Stil der Kunstdichtung verschmähen und den des Volkslieds nicht treffen, unmöglich treffen können. Etwas anderes ist es, wenn wir einen Dichter volksmäßig nennen, Ludwig Uhland etwa oder Klaus Groth: volksmäßig kann ein Kunstdichter sehr wohl sein, indem er sich mit Bewußtsein und gutem Geschmack Wirkungen nutzbar macht, die das Volkslied auszeichnen, indem er mit ihrer Hilfe tief und glücklich auf sein Volk wirkt. Aber darum ist, was er dichtet, kein Volkslied, ist es um so weniger, je mehr sich der Dichter über die Masse erhebt, in der er wurzelt. Je schärfer eines Dichters Eigenart ausgeprägt ist in Anschauung und Ausdruck, um so weniger taugt sein Lied zum Volksbesitz. Ein Künstler auf der Höhe neuzeitlicher Bildung wird es nur bei schwerer Selbstentäußerung erleben, daß sein Lied volksmäßig wird. Ein Stück Entäußerung wird ja durch das Zersingen vom Volk selbst vollzogen, durch diesen Vorgang ist z. B. ein Gedicht von so unverkennbar persönlichem Gehalt wie Goethes „Kleine Blumen, kleine Blätter“ zum Volkslied geworden, dem man die Rokokostimmung und den ganz besonderen Anlaß, aus dem es entstanden ist, nicht entfernt mehr anhört. Einfacher gestaltet sich die Entwicklung, wenn von vornherein nicht so viel persönlicher Gehalt in dem Lied liegt, das volkläufig wird. Je besser die darin ausgesprochenen Empfindungen denen des breiten Durchschnitts entsprechen, um so eher haben sie Aussicht, vom breiten Durchschnitt als sein Eigentum anerkannt zu werden. Darum sind es auch durchaus nicht unsere besten Lyriker, die in neuerer Zeit den Anstoß zu den meisten Volksliedern gegeben haben. Unter den 567 Kunstliedern, die John Meier 1906 im Volksmund nachgewiesen hat, ist Uhland nur zweimal vertreten (mit dem Guten Kameraden und Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein) und Bürger dreimal, Eichendorff nur einmal (In einem kühlen Grunde), dagegen Durchschnittstalente wie Koheue, Schmidt von Werneuchen und Vulpius nehmen den breitesten Raum ein, und manches der bekanntesten Volkslieder hat Dichter, deren Namen in anderm Zusammenhang kaum je genannt werden: O Tannenbaum ist von J. August Chr. Zarnack 1819 gedichtet, Nun leb wohl, du kleine Gasse vom Grafen Albert von Schlippenbach 1833, Sind wir nicht zur Herrlichkeit geboren von Alexander Wollheim um 1835, Ein Sträußchen am Hüte von Konrad Rotter 1825. So sind viele Sterne zweiter Größe Leuchten

des Volkslieds: Schubart ist näher daran als Hölty, Wilhelm Müller näher als Goethe. Nicht ausgeprägte persönliche Eigenart darf man als Wichtigstes von dem Lied verlangen, das volkläufig werden soll, sondern den ehrlichen Ausdruck allgemein geteilter Empfindungen. Daher die verengend wirkende, typisierende Art der Darstellung und daher auch die Ähnlichkeit in den Volksliedern verschiedener Völker, die über alle nationale Verschiedenheit in den Grundzügen immer wieder obsiegt.

Das Kunstlied<sup>52</sup> sucht eine möglichst ausgeprägte Situation auf und findet in ihrer Eigenart am sichersten seinen Erfolg. Ganz anders das Volkslied: das Besondere, Einmalige, scharf Umrissene ist hier unwillkommen, brauchbar ist nur die allgemein gefasste Situation. Aber auch die Ausmalung muß alles Besondere meiden, während das Kunstlied es heranzieht und begünstigt. Dringt ein Kunstlied in den Volksmund, dann muß es seine Besonderheit zum Opfer bringen und wird umgestaltet in der Richtung auf das Allgemeine hin, sein scharfes Profil wird verwischt und unter Umständen wandelt ein Kunstlied zur äußeren Form völlig auch die innere, ehe es zum Volkslied wird.

Eine Wandlung anderer Art stellt sich zur Seite. Unser Kunstlied klingt gern in eine grübelnde Frage, eine Ungewißheit aus. Namentlich wo der Ausgang des Kunstwerks ins Tragische weist, wird diese Entwicklung im Drama zwar vollzogen, im Lied aber gar zu gern nur angedeutet, gewissermaßen mit ein paar konvergierenden Linien, deren Schnittpunkt außerhalb des kleinen Kunstwerks vermutet werden kann, aber doch nicht gezeigt wird. Die Linien werden nicht ausgezogen. Das wirksame Stilmittel hat ästhetisch seinen guten Grund: die nicht völlig gelöste Spannung läßt die Stimmung eines Gedichts über dessen Ende hinauswirken, glücklicher und tiefer im Sinn des modernen Dichters als eine klare, nüchterne Lösung, die jede Schwingung plötzlich abdämpft und mit dem Anteil am Stoff auch der Stimmung, die er heraufführt, einen kühlen Abschied gibt. Umgekehrt das Volkslied: auch hierin altmodischer, wünscht das Volk in dem Lied, das es singt, etwas Abgeschlossenes zu bekommen. Die Handlung des Volkslieds muß an ein wirkliches Ende gelangen, das muß womöglich jedesmal nüchtern ausgesprochen, mindestens aber eindeutig bestimmt sein. Auch ein Volkslied kann einmal mit einer

<sup>52</sup> Zu den folgenden drei Punkten John Meier, Kunstlied S. 34, 36, 37 f.

Frage enden, aber grübelnd ist die gewiß nie: jeder wird sie sich eindeutig und zweifellos beantworten. „Jetzt gang i ans Brünnele“ schließt mit einer Frage:

Da fallen drei Röselein mir in den Schoß.  
Und diese drei Röselein sind roserot.  
Jetzt weiß i net, lebt mei Schatz, oder ist er tot?

Was sich der unglücklich Liebende nicht sogleich zugeben will, weiß der Singende sofort: rot ist die Farbe des Bluts und deutet in der Farbensprache des Volkslieds auf gewaltsamen Tod: der Schatz ist tot und damit erreicht das Lied für jeden, der es singt, eindeutig den klar geschrittenen Schluß, der im Stil des Volkslieds nötig ist.

Wo nun ein Kunstlied in den Volksmund dringt, führt auch dieses Bedürfnis seines Stils zu weitreichenden Änderungen. Eichendorff schließt sein Lied „In einem kühlen Grunde“ mit dem Wunsch:

Hör' ich das Mühlrad gehen, ich weiß nicht, was ich will —  
Ich möcht' am liebsten sterben, da wär's auf einmal still.

Dem Volk ist eine solche Ungewißheit am Schluß unerträglich, es ändert entschlossen:

Dann stand's auf einmal still.

Mit dem Mühlrad steht auch das Herz des Verlassenen still, deutlicher als durch dieses Symbol braucht es niemand gesagt zu werden, der in der Ausdrucksweise des Volkslieds daheim ist. Dem Charakter des Volksliedschlusses ist so Genüge geschehen, aber denn doch nur durch einen tiefen Eingriff in die Eigenart und tiefste Schönheit von Eichendorffs Dichtung.

Noch tiefer ist der Eingriff bei Goethes jüngst genanntem Lied: „Mit einem gemalten Band“. Es enthält Elemente, die dem Volk schlechthin fremdartig sind und bleiben müssen: die werden entweder zersungen wie die Frühlingsgötter zum Frühlingsgärtner, oder auch einfach draußen gelassen, wie der Zephir, aus dem das Volk nicht einmal durch Verderbnis eine brauchbare Vorstellung gewinnen konnte. Das zweite Verfahren, die Auslassung, ist häufiger angewandt, als das erste, und damit ist das ohnehin nicht lange Lied sehr kurz geworden. Wie jetzt das Lied in Nassau gesungen wird, umfaßt die erste Volksstrophe

schon Anfang und Schluß von Goethes Lied, dazu treten als zweite Volksstrophe Trümmer von Goethes dritter und vierter, und so lautet das Volkslied:

Kleine Blümlein, kleine Blätter  
Reich' ich dir mit leiser Hand,  
Und das Band, das sie verbindet,  
Sei ein schönes Rosenband.

Ganz mit Rosen so umgeben  
Reich' mir freundlich deine Hand.  
Auf der Jugend Frühlingszeiten  
Folgt der Hochzeit Rosenkranz.

Was Goethe als Schluß gibt, der weit hinausgreifende Wunsch:

Und das Band, das uns verbindet  
Sei kein schwaches Rosenband!

hat das Volkslied schon in seiner ersten Strophe verbraucht, der Ausdruck wäre auch dem Volk viel zu locker und unbestimmt, um als Ausklang zu genügen. Da baut das Volkslied fester:

Und so lang das Feuer brennet  
Und die Reben tragen Wein,  
Und so lang das Wasser fließet  
Soll und muß die Ehe sein.

Fester allerdings, aber leider auch der Goethischen zarten Dichtung mitten ins Herz, so daß von ihrem Reiz und ihrer Wirkung nicht viel bleibt.

Ebenso schonungslos verfährt das Volkslied, wo es gilt, geistig oder sittlich ein Kunstlied auf die Norm volksmäßiger Anschauung zu zwingen. Sehr fest ist das Volk z. B. in seinen Ansichten über Liebe und Ehe. Im Liebesleben sind es größtenteils ungefähr die gleichen Ansichten, die die älteste Lyrik unseres Mittelalters beherrschen, etwa die stolz abweisenden Männerstrophen und die liebessehnsüchtigen Frauenstrophen des Kurenbergers. Auch im Volkslied noch ist das Weib vielfach sehnsüchtig warm, der Mann kühler, zurückhaltender: er fordert, die Frau bittet, sie ist auf seine Liebe angewiesen, er kann auch anders. Im besten Fall ist er der willig Gewährende, nie wird er seufzen und schmachten. Die Auffassung der Ehe ist durch alles Volk und Volkslied sehr nüchtern, wie sie es zu Hans Sachsens Zeit in aller Dichtung auch

der Gebildeten war. Auf diesen Kanon wird im Volksmund nun auch möglichst gebracht, was aus Liedern gebildeter Verfasser und entwickelterer Zeiten volkläufig wird. Was unsere klassische Literatur dem Volkslied geboten hat, paßt z. T. herzlich schlecht zu solcher Gesinnung: da ist der Mann empfindsam bis zur Rührseligkeit, die Geliebte gibt sich spröde und schwingt sich dadurch zum herrschenden Teil auf, indes sich der Liebende zum Flehen und Betteln herabläßt. Wo solche Lieder in den Volksmund übergehen, sind sie hauptsächlich durch zwei gründlich wirkende Mittel dem Volk genießbar gemacht: entweder die Strophen, die nicht gefallen konnten, sind ganz ausgelassen, oder, fast noch eingreifender und sicherlich geistreicher: was im Kunstlied der Mann sagt, ist im Volkslied der Frau in den Mund gelegt, so daß nun das Schmachten und Sehnen an der Stelle steht, wo es nach der biedern Meinung des Volks hingehört.

Aus alledem geht immer von neuem hervor, wie wichtig der Vorgang des Zersingens für das Volkslied ist. Stets bietet es mehr als die Leistung des einzelnen Dichters. Entweder ein im Volk entstandenes Lied wird zum Volkslied: dann wird es immer von Grund aus umgestaltet, alles dessen beraubt, was ihm etwa doch noch Individuelles anhaften mag von seinem persönlichen Urheber her, den es ja auch dann hat. Viele Strophen werden beseitigt oder umgestaltet, andere zugesetzt, es bleibt nur, was einer Stimmung des ersten Dichters und der seiner Hörer im Volk gemeinsam ist. Erst wenn es gültiger Ausdruck dieser gemeinsamen Stimmung geworden ist, kann es Anspruch darauf erheben, Volkslied zu sein. Noch tiefer greifen die Wandlungen in die Kunstlieder ein, die volkläufig werden, sie bleiben wohl nie ganz unverändert. Fast immer müssen sie sich von ihrem Verfasser und ihrer ursprünglichen Gestalt gründlich entfernen, um vom Volk adoptiert zu werden, nie geschieht solche Adoption ohne Adaption. Die Tatsache hat schon Goethe gekannt; in seiner berühmten Anzeige des Wunderhorns<sup>53</sup> rückt er sie ins Licht: „Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht!“ Als ärgerliche Verderbnis erschien das Zersingen den großen Begründern der Volksliedforschung, wir wissen jetzt, daß auch dieser Vorgang seine guten Gründe hat und sachnotwendig ist. Was aus den beiden großen Ursprungsgebieten in den Besitz des Volks

<sup>53</sup> Weim. Ausg. I 40, 358.

übergeführt ist, wird nach festen Typen gestaltet, von seinem Ursprung immer weiter entfernt; es kann schließlich ein über das ganze Sprachgebiet verbreitetes Liederneß von zähester Lebenskraft bilden, mit hundert Spielarten, die unter sich kaum noch Verwandtschaft zeigen und nur durch verbindende Mittelglieder als eines Ursprungs erwiesen werden können. Dieser Vorgang läßt sich an einer erdrückenden Masse alter und neuer Lieder aufzeigen, er setzt beim echten Volkslied kaum jemals aus und konnte darum geradezu in seine Begriffsbestimmung aufgenommen werden.

Zersingen setzt immer Zeit voraus, wie jede Tradition; am Kunstlied des gleichen Zeitalters gemessen erscheint darum das Volkslied stets alt. Damit läuft die Erfahrung am Volkslied parallel zu einer Beobachtung, auf die wir seltsamerweise von der Strafrechtslehre her zuerst aufmerksam gemacht worden sind.<sup>54</sup> Fahndet man bei einem Verbrechen auf einen Täter aus bäuerlichen Kreisen, so schaut man die Geräte und Waffen, die etwa am Tatort gefunden werden, darauf an, ob sie neu sind oder altmodisch. Der konservative und sparsame Bauer erwirbt gern Dinge der vorletzten Mode: er weiß, daß er so veraltete, aber gute und einst teure Sachen billig bekommt. So trägt wohl auch das Volkslied als Kind einer bäuerlichen Welt gern ein altmodisches Gewand. Man hat gesagt, das Volkslied sei stets um eine Generation hinter dem Kunstlied und seinem Geschmack zurück. Gegen eine solche konstruierte Gesetzmäßigkeit ist sogleich ein Einwand zu erheben: die beiden Gattungen, Kunstlied und Volkslied, fließen nicht nebeneinander her wie zwei Flüsse, sondern wenn die Kunstlyrik allenfalls einem Strom vergleichbar sein mag, in dem jeden Augenblick neues Wasser dahinströmt, so ist das Volkslied vielmehr ein großes Sammelbecken, das die Strömungen vereinigt, die einmal durch unsere literarische Lyrik gegangen sind, nicht alle, aber doch die, die jemals auf breitere Volksschichten Einfluß gewonnen haben. Da haften denn unter Umständen Motive und literarische Moden, die viel weiter zurückliegen als um ein Geschlecht.

Im Volkslied der Alpen preist der Bursch die Schönheit seines Mädchens und rühmt dabei nicht nur, gut realistisch, ihre „sakrisch dicken Wadeln“, sondern er vergleicht auch ihren Hals dem weißen

<sup>54</sup> Hanns Groß, Die Erforschung des Sachverhalts strafbarer Handlungen, 3. Aufl. (1909) 70.

Marmor, ihre Augen dem Kristall, ihre Zähne nennt er Perlenreihen — alles ganz wie vor 150 und mehr Jahren die galante Lyrik der Gebildeten. Nur um rund 50 Jahre liegen Mode-  
dichtung und Volkslied auseinander in einem Musterbeispiel, wie geschaffen dazu, Unterlagen zur Theorie des Volkslieds zu schaffen. Heinrich Heine hat in seiner „Harzreise“ Erlebnisse im Ganzen treu geschildert, die ihm bei einer Wanderung im Jahre 1824 widerfahren sind. Da spielt denn im Anfang ein vermeintlicher Schneidergeselle eine gewisse Rolle, der ein Stück weit mit Heine gewandert ist und mit dem sich dieser gehänselt und geneckt und dabei aufs beste unterhalten hat. Als Heines Buch erschien, meldete sich in einer literarischen Zeitschrift der Handlungsreisende Karl Dörne aus Osterode zum Wort: er bekannte, in der Weinlaune den jugendlichen Wanderer zum besten gehalten und sich für einen Schneidergesellen ausgegeben zu haben, weil seine langehagere Gestalt zu einer solchen Rolle am besten paßte. Er gab auch Einzelheiten von der gemeinsamen Reise an, die sonst keiner kennen konnte, und so ist an seiner Wahrhaftigkeit kein Zweifel. Auch Heine selbst hat Dörne sofort Glauben geschenkt. Dieser hat seine Rolle so täuschend gespielt, hauptsächlich dadurch, daß er Volkslieder sang und genau kannte, was damals an solchen Liedern in Handwerkerkreisen jener Gegend umlief. Nun hatte 1775 unter dem frischen Eindruck von Goethes Werther Johann Heinrich von Reizenstein eine Elegie gedichtet: „Lotte bei Werthers Grab“. Sie beginnt:

Ausgelitten hast du, ausgerungen!

und gipfelt in der vierten Strophe mit der empfindsamen Klage:

Einsam wein' ich an der Rasenstelle,  
Wo uns oft der späte Mond belauscht!  
Jammernd irr ich an der Silberquelle,  
Die uns lieblich Wonne zugerauscht.<sup>55</sup>

Gut im überschwenglichen Ton der Wertherzeit, mit einem Ausblick in Klopstocks ätherische Fernen, dazu eine Weise, ebenso „traurig und schmachtend“ — genug, um das Lied im Deutschland der Wertherzeit bis in den letzten Winkel volkläufig zu machen. Wie aber der Volksgeschmack dem der gebildeten Stände in langem zeitlichem Abstand nachfolgt, beleuchtet grell eben das

<sup>55</sup> Nachweise bei P r a h l Nr. 106. Vollständig bei Wustmann 285 f.

Zeugnis der Harzreise:<sup>56</sup> der lange Pseudoschneider trällert es vor sich her, wie er Heine nasführt, und just die vierte Strophe bekommt auch hier ihren besonderen Nachdruck: „Der Schneider zerfloß vor Sentimentalität bei den Worten: Einsam wein ich an der Rasenstelle“. So erfährt man doch zugleich, warum der Singsang dem Volk so gut gefallen hat. Seit 1824 ist dann diese Gefühlseligkeit langsam hinweggeschmolzen, es ist darum aber immer noch genug davon übriggeblieben.

In anderen Fällen zerfließt aber das Alte nicht — unter den Schnaderhüpfeln sind Stücke noch am Leben, die ein Alter von 300 und mehr Jahren aufweisen und dennoch vom konservativen Volk unverdrossen weitergesungen werden. Ein ähnlicher Fall findet sich im Solothurnischen Volkslied:<sup>57</sup> es ist das beliebte Volkslied von Dursli und Bäbeli, überliefert nicht vor dem Jahr 1826 und heute noch lebendig, obgleich es mit deutlichen Anspielungen zurückreicht bis in Zeiten, da sich Schweizer Söldner zu Herrendiensten in niederländischen Feldzügen anwerben ließen, also bis ins Ende des 17. Jahrhunderts. Der abgewiesene Liebhaber

Dursli lauft im vollen Zorn  
wohl in die Stadt nach Solledorn,  
Er lauft die Gasse ein und aus,  
bis daß er kam vors Hauptmanns Haus.  
„Ach Hauptmann, lieber Hauptmann my,  
jêzt will i dinge go Flandre η.“

In vielen Beispielen ist uns Volkslied von vielerlei verschiedenem Alter begegnet, von einer Generation bis zum ehrwürdigen Alter von acht Jahrhunderten, und für alle Zwischenstufen wären Beispiele zu beschaffen. Der angeblich gesetzmäßige Abstand von einem Menschenalter besteht also schlecht. Die literarische Richtung unserer Tage, die in diesem „Gesetz“ zu Wort kommt, unterliegt der Gefahr, Notwendigkeiten konstruieren und Zusammenhänge erzwingen zu wollen auch da, wo ein Schicksal waltet, oder nüchtern umschrieben: wo Endglieder aus ganz verschiedenen Kausalreihen nebeneinandertreten zu einem Ergebnis, das keine Philosophie der Welt hätte vorausberechnen können. Indem der Literaturhistoriker über diese Möglichkeit hinweg kon-

<sup>56</sup> Heinrich Heine, Sämtliche Werke hrsg. von Ernst Elster, Bd. 3, S. 24.

<sup>57</sup> Volkslieder aus dem Kanton Solothurn, hrsg. von Grolimund (1910) Nr. 15.

struiert, gerät er in die Versuchung, die notwendige Achtung vor den Tatsachen zu vergessen. Wo es sich um ein Dichterleben handelt, wird er gewaltsam Ordnung in die bunte Welt der Erscheinungen bringen wollen, wo größere literargeschichtliche Zusammenhänge vorliegen, neigt er dazu, schief zu beleuchten und einseitig zu betonen, so daß feste Gesetze streng zu walten scheinen, wo der unbefangene Beobachter mit besserem Recht eine vielgestaltige Mannigfaltigkeit sieht. So wird unsere Beobachtung wichtig für eine methodische Frage von großer Tragweite, die schlichte Gattung des Volkslieds kann Licht tragen in wichtige literarische Zusammenhänge.

### 3. Vom Volkslied der alten Zeit

**W**er die Frage nach dem Ursprung der Liederdichtung stellt, zwingt den Literaturhistoriker, Abstecker in scheinbar weit entlegene Gebiete zu unternehmen, in die Völkerkunde und Völkerpsychologie.<sup>58</sup> Denn die Anfänge des Lieds liegen weit vor Beginn unserer Geschichte in Urzeit und Urwald. Die im engeren Sinn geschichtlichen Methoden reichen nicht bis zu ihnen hin. Die Ethnologen und mit ihnen die Völkerpsychologen setzen vor der Entwicklung zur Menschlichkeit drei große Zeitalter an, die sich zeitlich gefolgt sind. Am niedersten steht der primitive Mensch, wie er uns in vorgeschichtlichen Funden bekannt wird, aber auch als Zeitgenosse in fernen Erdteilen noch heute entgegentritt, im Inneren von Ceylon und Malakka, am oberen Kongo, im Sudan, im Innern der Philippinen. Es sind die sogenannten Wilden, die doch in der Sprache der Wissenschaft längst nicht mehr Wilde genannt werden, weil eine beginnende Kultur auch bei diesen Völkern überall schon vorhanden ist. Sie haben Pfeil und Bogen zur Jagd, wissen Feuer zu gewinnen und sich sprachlich zu verständigen, über die Grenzen des Stammes hinaus mit Hilfe einer entwickelten Gebärdensprache, sie kennen Zaubermittel und Dämonenglauben und — für uns in diesem Zusammenhang das Wichtigste — auch entwicklungsfähige Anfänge einer Kunst sind bei ihnen überall schon vorhanden.

<sup>58</sup> Führer dabei ist Wilhelm Wundt, der im 3. Band seiner Völkerpsychologie (3. Auflage, Leipzig 1919) die Anfänge der Kunst untersucht hat.