UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Das deutsche Volkslied

Götze, Alfred

Leipzig, 1929

3. Vom Volkslied der alten Zeit

urn:nbn:de:hbz:466:1-72102

Visual Library

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

Wer die Frage nach dem Ursprung der Liederdichtung stellt, zwingt den Literarhistoriker, Abstecher in scheinbar weit entlegene Gebiete zu unternehmen, in die Völkerkunde und Völkerpsychologie.[58] 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.

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

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Wirklich entwickelt ist beim primitiven Menschen nur eine einzige Kunst, der Tanz. Für ihn bringt er viel bessere Voraussetzungen mit, als der Kulturmensch. Er jagt dem Wind mit eigenen Füßen nach und erlegt es mit der Kraft seiner Arme. Er klettert auf Bäume, um Schutz zu finden oder um seiner Nahrung nachzusteigen. Die dabei gewonnene Gewandtheit, Kraft und Ausdauer aber kommt unmittelbar seiner Tanzkunst zugute, die denn alle Beobachter immer wieder in staunendes Entzücken versetzt, nicht zum wenigsten durch ihre wunderbare Fähigkeit in Stellung, Bewegung und mimischem Ausdruck. Der Genuß, den die leichte Bewegung dem Naturkind bereitet, lockt dann zu spielender Wiederholung, und sie steigert wiederum die Fähigkeit. Zum subjektiven Genuß tritt schon in dieser frühesten Kunst der Gedanke an die Wirkung nach außen. Die beiden Motive sind überall und von Anbeginn verschwistert, wo Kunst erscheint. Die Wirkung nach außen aber wird gesteigert durch musikalische Begleitung, diese wird nur ausnahmsweise von urtümlichen Instrumenten (aneinander geschlagenen Holzstäben, Trommeln und anderen Lärmmitteln) hervorgebracht, in aller Regel von der menschlichen Stimme. So entsteht das primitive Lied als Tanzlied.

Nun hat der Tanz überall zugleich auch zauberischen Zwecken gedient, und an sich liegt die Vermutung nahe genug, das ihn begleitende Lied sei eine Art frühen Kultlieds gewesen. Die Vermutung hat in der Wissenschaft lange gegolten, sie darf aber jetzt durch umfassende Vergleichung der gesicherten Befunde für widerlegt gelten. Als Probe, die das anschaulich machen kann, sei ein Tanzlied der Semang auf Malakka ausgehoben, das von den Meerkatzen der dortigen Urwälder handelt:

Er läuft entlang den Ästen, der Kra,
Er trägt mit sich die Frucht, der Kra.
Er läuft hin und her, der Kra;
Über den lebenden Bambus, der Kra,
Über den toten Bambus, der Kra.
Er läuft entlang den Ästen, der Kra.
Er springt umher und schreit, der Kra,
Er läßt sich ein wenig blicken, der Kra,
Er zeigt seine fletschenden Zähne, der Kra.

Beobachtung, die dem täglichen Leben des urtümlichen Menschen entnommen ist, wird in abgerissenen Sätzen nüchtern erzählt, ohne Zusammenhang in sich und ohne innere Beziehung zum

Tanz. Alles, was man einmal erlebt oder beobachtet hat, kann hier zum Liedinhalt werden, der Stoff wird dann von immer neuen Seiten betrachtet und zum Lied gestempelt eigentlich nur durch den an sich gleichgültigen, regelmäßig wiederholten Kehrreim. Alles Liedmäßige beginnt streng genommen mit dem Kehrreim, er bildet zugleich das eigentlich musikalische Element. Die Musik selbst ist von der eintönigsten Art. Die Stimme bewegt sich höchstens im Umfang einer Sexte in unharmonischen Sprüngen auf und ab, das Motiv ist das kindlichste von der Welt. Wo sich alle Glieder bewegen, da wollen auch Mund und Kehlkopf nicht stillhalten, sondern nehmen in ungehemmter Affektbewegung teil. Gerade dieses Motiv hat merkwürdig weit hinausgewirkt: wir können beim Volkslied bis an die Schwelle der Neuzeit feststellen, daß es in engster Verbindung mit dem Tanz lebt. Erst spät im Kunsttanz unserer Tage ist die alte Affektbewegung künstlich unterdrückt und durch Instrumentalbegleitung ersetzt worden. So steht das Volkslied lange Zeit diesem Lied der Primitiven in einer bedeutsamen Eigenschaft um einen Schritt näher. Auf die Seite des Volkslieds, nicht unseres Kunst- und Bildungsliedes, muß man es auch darum rücken, weil es stets von einer Gemeinschaft, nicht vom Einzelnen, gesungen wird.

Auf die Urzeit folgt entwicklungsgeschichtlich als zweite der großen Menschheitsepochen das sogenannte totemistische Zeitalter, eine seltsam anziehende Übergangszeit, die in ihrer eigenartigen Bedeutung erst von der Wissenschaft des letzten Jahrzehnts innerlich recht erfaßt ist.[59] Totem heißt bei dem nordamerikanischen Indianerstamm der Odschibwä (engl. Chippewa) das Handzeichen des Häuptlings einer Sippe. Es bildet meist in roher Weise den Umriß eines Tieres nach, eines Wolfs, Adlers, Hirschs, einer Schlange o. ä., mit dem sich die Sippe besonders eng verbunden fühlt, in dessen Gestalt die Genossen nach ihrem Tod verwandelt zu werden hoffen. Das Totemtier wird von dem Stamm nicht verletzt, gejagt, genossen; im Gegenteil gilt es als hohes Glück, von ihm verspeist zu werden, weil sich dann die Umwandlung auf dem kürzesten Weg vollzieht. Durch diesen Totemglauben, in dem außer den Indianern Nordamerikas auch Malayen und Australneger bis heute verharren, sind die heutigen

[59] Alfred Bertholet, Über den Ursprung des Totemismus, in der Festschrift für Julius Kaftan (1920) S. 1—14. Dort die weiteren Nachweise.

Kulturvölker alle einmal hindurchgegangen. Die Germanen zeigen als Erinnerung an diese frühe Stufe bis in unsere Tage eine höchst bezeichnende Vorliebe für Eigennamen, die den Namen eines Tiers im ersten Teil enthalten: Arnold, Bernhard mit ihren Koseformen Arno, Benno, Eberhard und die früher häufigen Ebernand, -win, -sold tragen in ihren ersten Bestandteilen den Namen des Adlers, Bären, Ebers, der uralten Totemtiere. Drei der größten Deutschen, Wolfram von Eschenbach, Wolfgang Amadeus Mozart und Johann Wolfgang Goethe und alle die vielen, die wieder nach diesen drei getauft sind, werden die Erinnerung an ursprüngliche Zustände bis in die fernste Zukunft wachhalten. Am anderen Ende der bewohnten Erde nehmen die Japaner ihre Vornamen am liebsten von Löwe und Tiger, die Chinesen von Drache, Bär, Schwalbe und Fasan. Wir ahnen, daß mit alledem unser Volk im Strom einer Begriffswelle steht, die einst über die ganze Menschheit hingeflutet ist.

Mit dem Totemismus als Gesinnung ist untrennbar verbunden die Gliederung der Stämme und die Häuptlingschaft. Mit der Stammesgliederung treten auch Stammeswanderungen auf, diese wieder fordern eine ausgebildete Viehzucht, mit ihr wird ein früher Tauschhandel möglich, und damit wieder ist die Möglichkeit geboten, die alte Raubehe in die höhere Form der Tauschehe überzuführen. Wie die Gesamtheit dieser Kulturerscheinungen stets geschlossen auftritt, so zeigt auch die Kunst des totemistischen Zeitalters einheitliche, überall wiederkehrende Züge. Die Handhabung einfacher Waffen und Werkzeuge hat entscheidende Fortschritte gemacht, und damit hängt alles weitere zusammen. Es ist die Zeit, in der die Tätowierung zur Meisterschaft ausgebildet wird; auch sie tritt in den Dienst des Totemglaubens. Von den Gattungen der Dichtkunst nimmt das Märchen in freundnachbarlichem Verhältnis zur Tierwelt hier seinen Ausgang. Diese beharrendste von allen Arten der Dichtkunst bewahrt bis heute reichlich Züge aus der Zeit, da sie noch geglaubter Mythus der Stämme war. Die Tiere sprechen und sind dem Menschen wesensgleich, Heilbringer und Wohltäter; die Ereignisse werden vom Zauber beherrscht, sie wollen geglaubt sein; im freien Spiel der Phantasie fehlt noch die lehrhafte Absicht; in der Erzählung mangelt die Abgeschlossenheit der Handlung; die Märchenmotive sind über die ganze bewohnte Erde verbreitet, wie die Tiernamen aus totemistischer Vorzeit.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Für uns hier wichtiger ist die Ausbildung des Liedes im totemistischen Zeitalter. Es ist jetzt nicht mehr einfacher Stimmungsausdruck, der an unmittelbare Natureindrücke anknüpft. Mit der gesteigerten Beherrschung von Waffe und Werkzeug tritt eine wichtige Entwicklungsform neu hinzu, das Arbeitslied. Gemeinsame Arbeit fordert zu gemeinsamem Gesang heraus, dieser paßt sich in Rhythmus und Weise der Arbeit an. Je mannigfacher die Arbeit wird, um so reicher werden auch seine Formen. Entdecker dieser Beziehungen ist der Leipziger Nationalökonom Karl Bücher geworden. Er ging im Jahre 1897 aus von Untersuchungen über den Rhythmus und sein Verhältnis zu den ältesten Formen der Arbeit und sah sich im Fortgang dieser Studien vor ein viel umfangreicheres Problem gestellt: den Ursprung der Dichtung. Sein Buch über Arbeit und Rhythmus ist 1920 in fünfter Auflage erschienen. Seine inzwischen auch von Wilhelm Wundt in die Völkerpsychologie übernommene Lehre führt am tiefsten von allen in diese Dinge ein und erfüllt mindestens die an eine gute Theorie zu stellende Forderung, daß sie die möglichst große Zahl der Fälle zureichend erklärt. Dabei ist es möglich, sie Schritt für Schritt am gegebenen Befund nachzuprüfen.

Je weiter wir im Leben der Völker zurückgehen, zeitlich oder durch Rückgreifen auf niedere Entwicklungsstufen, um so wichtiger werden darin feste Gruppen höchst einförmiger, langwieriger Arbeiten. Die Indianer Nordamerikas brauchen mehrere Jahre, um einen Baumstamm zum Kahn zu höhlen. Die Weberin auf Celebes kommt in der angestrengten Arbeit eines Tages nicht mehr als um einen Zoll täglich voran beim Weben ihrer schmalen Bänder. Immer sind es einige einfache Handgriffe, die tausendfach zu wiederholen sind. An ihrer Genauigkeit, Kraft und Gleichmäßigkeit hängt das Gelingen der Arbeit, da irgendwelche geistige Bewältigung des Materials, irgendein höher entwickeltes Werkzeug noch nicht beim Werke hilft. Dabei haben aber diese Arbeitsbewegungen überall da, wo die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff einen Ton erzeugt — und das ist ja fast immer der Fall — noch eine weitere Eigenschaft, von der frühen Zeit bis in die höchste Kultur: sie tragen in sich ihren Arbeitstakt. Der Rhythmus liegt dem Menschen recht eigentlich im Blut. Das Herz schlägt rhythmisch, die Blutwelle kehrt rhythmisch wieder, das gesamte innere Leben des Menschen wird davon abhängig, und dieser innere Rhythmus wird zum äußeren, am allgemeinsten

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

und sichtbarsten im Gang. Der unverbildete Mensch ist außerstande, eine Reihe gleichmäßiger Bewegungen unterschiedslos zu wiederholen, ohne ihnen durch einen Wechsel von stark und schwach, rasch und langsam einen Rhythmus, seinen inneren Rhythmus, mitzuteilen. Der Rhythmus des Herzens, des Pulsschlags, des Ganges, wird so zum Arbeitsrhythmus und zwar schon auf frühen Stufen und gerade da. Ein Weiteres tritt gleichfalls früh hinzu. Wo immer wir gleichmäßige Handarbeit rhythmisch getan finden, stellen sich auch Verschiedenheiten der Tonhöhe ein. Wenn zwei Schmiedeknechte auf den Amboß schlagen, haben ihre Hämmer verschiedenen Ton: der eine Hammer ist kleiner als der andere oder trifft den Amboß an anderer Stelle, aus geringerer Höhe, unter anderem Winkel oder mit geringerer Kraft. Erdarbeiter, die Sand durch ein aufgestelltes Sieb werfen, erregen mit dem Schall ihrer Arbeit mindestens drei Töne: das Einstoßen der Schaufel in den Sandhaufen, das Aufschlagen auf die Drähte des Siebs und das Niederrieseln diesseits und jenseits. Das Eintauchen der Ruder ins Wasser, der Ruck des Ruderers, das Streichen über den Wasserspiegel bringt so vielerlei Töne hervor, wie Phasen der Arbeit zu scheiden sind. Damit tritt zu jenen beiden ersten Unterschiedspaaren (stark und schwach, rasch und langsam) ein drittes: hoch und tief. Zu Tonstärke und Tondauer tritt die Tonhöhe, und damit haben wir die drei Koordinaten beisammen, mit denen wir im Raum der Töne an jeden gewollten Punkt gelangen. Die musikalischen Elemente, die die Arbeit in sich trägt, sind damit allseitig entwickelt.

Sie liegen vollkommen entfaltet vor uns schon in der primitiven Arbeit des Urwalds, der Prärie, der Südseeinsel. Das Enthülsen der Körner, das Mahlen mit der Handmühle, das Bohren in Stein oder hartem Holz, das Stoßen im Mörser, das Rammen von Pfählen, das Rudern, Spinnen, Weben, Flechten, nicht zuletzt das Melken: alle diese frühen Arbeiten des Menschen haben ihren rhythmischen Verlauf und ihren melodischen Klang. Jede Arbeitsbewegung, auch die einfachste, setzt sich mindestens aus zwei Vorgängen zusammen: Stoß und Zug, Streckung und Beugung, Hebung und Senkung — nicht zufällig geben wir dem letzten Wortpaar auch seine rhythmisch-metrische Bedeutung. Damit kennzeichnet auch die Sprache den innigen Zusammenhang von Arbeit und Rhythmus. Ungewollt und unbewußt wird jede solche Arbeit rhythmisch.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Sie wird bewußt rhythmisch gestaltet, wo man zu einem an sich unrhythmischen Tun mehrere Arbeiter zusammenspannt. Wo die anstrengende Einzelarbeit einen einfachen Schall ergibt, sich aber nicht weiter zerlegen läßt, da ist der einzelne Arbeiter geneigt, nach jeder Anstrengung eine Ruhepause einzulegen, darüber ist er aber in Gefahr, das Gleichmaß der Bewegung zu verlieren. Hier wird mit Vorliebe ein zweiter oder dritter Arbeiter zugezogen. Nun halten sich die Arbeitsgenossen gegenseitig im Takt: jeder bleibt in seiner Arbeit selbständig, nur daß er das Zeitmaß seiner Bewegungen nach dem der Genossen regelt. Der Takt wird kürzer und damit sicherer. Jeder schaut, daß er am Tiefpunkt ist, wenn der andere den Höchstpunkt erreicht, schon um durch den Schlag des anderen nicht zu Schaden zu kommen oder die gemeinsame Arbeit zu verderben. Das klassische Beispiel für diese Taktarbeit mehrerer ist das Dreschen, das erst durch die gemeinsame Arbeit mehrerer seinen gottgewollten Dreivierteltakt erhält. Dem Stadtkind fast vertrauter ist das Einrammen von Pflastersteinen, wobei im Anfang der Takt ausgeprobt werden muß, bis jeder Arbeiter seine Stelle im gemeinsamen Rhythmus gefunden hat und die Stempel wuchtig im Gleichtakt niederfallen. Denn auch das fällt in die Augen, daß der feste Rhythmus der Arbeitsleistung zugute kommt: der schwächere Arbeiter muß Schritt halten, will er nicht aus dem Rahmen fallen. Der Rhythmus der Arbeit klingt ihm belebend ans Ohr, die gemeinsame Arbeit regt zum Wetteifer an. Ganz ebenso ist es mit unseren Schmieden am Amboß, bei den meisten seemännischen Arbeiten und vielen Handwerkern, bis hinein in die Fabriken.

Der Mensch auf früher Stufe hat noch eine größere Neigung zu rhythmischer Gestaltung der Arbeit, als der Bauernknecht, Handwerker oder Seemann von heute, denn er arbeitet nackt. Der nackte Mensch aber hat in allem größere Leichtigkeit und Neigung zu rhythmischer Körperbewegung. Dazu stimmen durchaus die Erfahrungen der Reisenden und Ethnologen, die von überall her bekunden, daß Arbeit auf früher Stufe stets rhythmisch getan wird. Die rhythmisch gestaltete Arbeit herrscht im Leben des Menschen auf totemistischer Stufe schon darum vor, weil bei seinen mangelhaften Werkzeugen der Arbeitsgang in gleichmäßiger Wiederkehr einfachster Handgriffe viel länger dauert. Was unser Schlosser oder Drechsler in drei Minuten an Schraubstock und Drehbank bewältigt, kostet dem Naturmenschen mit Steinhammer

und Knochennadel vielleicht drei Tage. Je schlechter das Werkzeug, um so geschickter und kräftiger muß die Hand sein, damit das endlos ausgedehnte Werk dennoch zum Ziel gelange. Ganz regelmäßig erzählen Afrikareisende, daß bei ihren freiwilligen oder gezwungenen Besuchen in Negerdörfern die Weiber die ganze Nacht hindurch die Handmühle gedreht haben. Das heißt zunächst doch, daß in aller Regel die Arbeit an der Handmühle den Tag der verfügbaren weiblichen Arbeitskräfte völlig ausfüllt. Der neue Esser setzt den Wirt, der auf dieser Stufe nie über Vorräte verfügt, in Verlegenheit; die Nacht muß zu Hilfe genommen werden, damit die Arbeit mit gleichbleibenden Kräften und Verfahren bewältigt werde. So füllt eine höchst eintönige, langwierige und anstrengende Arbeit normalerweise den Tag der afrikanischen Frau vollkommen aus. Aber weiter wissen die Afrikareisenden ganz ebenso regelmäßig von den endlosen Mahlliedchen der Negerfrauen zu erzählen, die Urwald oder Steppe durchhallen. Der laute, gleichgemessene Schall der Tagesarbeit bleibt durch ganz Afrika das unvermeidliche Merkmal des gedeihlichen Negerdorfs. Notwendiger, als der Takt der Dreschflegel zum deutschen Bauerndorf in Winterszeit, gehört zum Negerdorf das gemessene Tud tud tud der Keulen im Mörser. Im Sudan tritt das regelmäßige Klopfen der Färber an die Stelle, bei den Beduinen das helle Läuten der Kaffeemörser, bei den Malayen der Südsee der dumpfe Ton der Reisstampfe. Nirgends aber wohnen Menschen dieser Stufe beisammen ohne gleichtönende Arbeit, ohne Arbeitsrhythmus und Arbeitslied. So ist es schon seit Jahrtausenden gewesen; neben der entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit haben wir hier einmal auch einen literarischen Beweis. Wenn im Alten Testament Jeremias Kap. 48 dem Lande Moab Verödung prophezeit, so drückt er das in Vers 33 so aus: „Man wird keinen Wein mehr keltern, der Weintreter wird nicht mehr sein Lied singen". Oder Jeremias weissagt den Juden ihre siebzigjährige Gefangenschaft und sagt dabei (25, 10) von ihren Dörfern: „Ich will herausnehmen allen fröhlichen Gesang, die Stimme des Bräutigams und der Braut, die Stimme der Mühle und das Licht der Lampe". So ist das Arbeitslied uralt und gerade in den ältesten Zeiten untrennbar mit der Arbeit verbunden.

Auch die älteste germanische Dichtung kennt das Arbeitslied und setzt vor allem das Lied zur Handmühle in selbstverständlicher Geltung allgemein voraus. Snorres Edda erzählt in einem der

ältesten Lieder des Nordens, das wir überhaupt besitzen, dem Grottasöngr, wie König Frodi von Jütland zwei Riesenjungfrauen gekauft habe. Er fragt nicht lange nach ihrem Geschlecht, sondern stellt sie an eine Mühle, die sonst keiner drehen kann. Da heißt es nun:[60]

Zum Könige kamen, das Künftige wissend,
der Frauen zwei, Fenja und Menja.
Es wurden von Frodi, Fridleifs Sohne,
die mächtigen Jungfraun als Mägde behandelt.

Zur Mühle wurden die Mädchen geführt,
die grauen Steine in Gang zu halten.
Nicht Ruhe ließ er noch Rast den beiden,
bis muntern Sang der Mägde er hörte.

Sie ließen erknirschen die knarrende Mühle:
„Laß uns richten die Kasten und regen die Steine,
Denn noch mehr zu mahlen den Mädchen befahl er."

Sie drehten rüstig die rollenden Steine
Und sangen in Schlaf das Gesinde Frodis.
Da nahm beim Mahlen Menja das Wort.

Und nun folgt das ehrwürdige älteste Mahllied aus germanischer Urzeit:

„Wir mahlen Gold; die Mühle des Glücks
mache Frodi reich an funkelnden Schätzen.
In Reichtum sitz' er, ruhe auf Daunen,
Erwache vergnügt! Dann ist wohl gemahlen."

Arbeit des Mahlens und Gesang gehören notwendig und selbstverständlich zusammen. Hier ist es ein aus dem Stegreif gedichtetes Mahllied voll tiefen Sinnes, beziehungsreich und künstlich, das der germanische Dichter den begabten Töchtern seines Volks ohne weiteres zutraut und zutrauen darf. Anders sieht die Stegreifdichtung aus, wenn Negerfrauen sie verüben. Livingstone hat auf seiner letzten Reise erlebt, daß kornmahlende Batusifrauen bei der Handmühle ihn selbst und seine Leistungen besangen. Er belauschte sie dabei; die Stegreifdichtung löst sich mühsam aus der Fülle und dem Drang der Naturlaute, die sie umgibt und zu ersticken droht:

Oh, der Marsch des Bwana mokolu nach Katanga,
Oh, der Marsch nach Katanga und zurück nach Udjiji!
Oh, oh, oh!

[60] Snorri Sturluson, Edda udg. ved Finnur Jónsson 192, 5; Edda übersetzt von Hugo Gering (1893) S. 377.

Immerhin ist das Mahllied in Afrika eine vielgeübte Gattung, und auch diese bescheidene Stegreifdichtung setzt lange Übung in dem Nebeneinander von Gesang und Arbeit doch immer schon voraus. Eine viel größere Rolle noch als die Mahlliedchen spielt für Afrikareisende ihr ständiger Begleiter, das Arbeitslied der Träger. In Ostafrika marschieren sie nach dem Schall der Kesselpauke im Gänsemarsch, oft hängt sich aber der einzelne Träger noch eine kleine Glocke an ein Bein und, wenn er etwa einen Elefantenzahn trägt, eine größere Glocke an das Elfenbein. Damit ist dem Arbeitsrhythmus eine bescheidene Musik beigefügt, die Ursprung und Maß ganz von der Arbeit selbst hernimmt. Die Weise oder gar der bescheidene Text, der sich dazu einstellt, sind völlig Nebensache: die Weise widerholt einförmig ein paar Töne bis zum Überdruß, der Text braucht nur aus ein paar sinnlosen Worten und Ausrufen zu bestehen. Der Rhythmus ist durchaus die Hauptsache: er belebt die Arbeit, das Wohlgefallen an ihm hält die Lust zur Arbeit aufrecht. Dabei ist nun von ausschlaggebender Wichtigkeit, daß weder der Rhythmus noch das melodische Element im Arbeitsgesang von Haus aus der Sprache innewohnt. Er stammt in unserm Fall von außen, von der Körperbewegung und dem Klang des Werkzeugs. Darum hat jede Arbeit ihr besonderes Lied, das bei keiner andern Arbeit gesungen wird und auch zu keiner andern taugen würde. Ja, wo dieselbe Arbeit von verschiedenen Leuten getrieben wird, wo sie von verschieden großen oder verschieden kräftigen Menschen abweichende Handgriffe verlangt, da hat jeder Arbeiter sein eigenes Lied und wacht eifersüchtig über diesem seinem Eigentum. Die Gesänge werden durchaus von der Arbeit hervorgerufen, in Rhythmus und Zeitmaß sind sie mit der Arbeit gegeben, die Arbeit ist der metrische Regulator, nicht dort die Kesselpauke und Trommel oder hier die klatschenden Hände und stampfenden Füße. Das alles sind erst nachträgliche Stützen, die man dem inneren Rhythmus der Arbeit von außen her gibt. Vor allem andern war die rhythmische Körperbewegung da, wie sie die Arbeit verlangt; sie hat durchaus die führende Rolle.

In der Arbeit und ihrem Rhythmus haben wir den außerhalb der Dichtung liegenden Ausgangspunkt des Lieds gefunden, den wir brauchen, um die Frage nach dem Ursprung des Lieds zu beantworten. Die Arbeit als notwendige Zweckhandlung ist älter als der Zierat des Liedes, das von ihr hervorgebracht wird, sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

erleichtert, ja vielleicht erst erträglich macht für den Naturmenschen, aber gewiß doch nicht erst hervorruft. Man singt, um besser und leichter zu arbeiten; man arbeitet nicht, um zu singen. Das Verhältnis von früher und später steht hier außer jedem Zweifel. Zugleich haben wir aber damit einen weltlichen Ausgangspunkt für das Lied gewonnen. Mit der Arbeit begleitet das Arbeitslied den Menschen durch alle Nöte und Freuden des weltlichen Lebens, durch Tag und Jahr, vom Morgen bis zum Abend. Wir legen uns diese Beobachtung zurecht zu späterer Verwertung beim neueren Volkslied, das dem alten Arbeitslied durchaus parallel läuft in seiner niemals aussetzenden, überallhin reichenden Geltung im Leben derer, die es singen.

Als einziger Ausgangspunkt des Liedes soll bei alledem die Arbeit gewiß nicht angesehen werden. Ganz abgesehen vom Tanzlied der frühesten Zeit bleibt daneben das Gebiet des Kultlieds mit seinen zahlreichen Ableitungen durchaus unangefochten. Aber jedesmal öffnet sich uns mit Arbeit und Arbeitslied eine Welt der frühesten Dichtung, eben so weit und wichtig, wie die des Gottesdienstes. Und gerade unser deutsches Volkslied mit seinen vorwaltend weltlichen Neigungen und seinem ausgesprochen rhythmischen Gepräge werden wir in seinem Ursprung näher an das Arbeitslied anschließen dürfen, als an jede andere Gattung früher Dichtung. Auf Spuren des Arbeitslieds und seiner Gattungen im lebenden Volkslied wird künftig mit besonderer Sorgfalt zu achten sein. Sie gewinnen von diesem Ausgangspunkt her eine eigene entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Wir lernen damit in zeitliche Tiefen hineinschauen, an denen gemessen die Spanne Zeit, die im Lichte geschichtlicher Kenntnis vor uns liegt, ein kurzer Augenblick ist.

Auf das totemistische Zeitalter folgt als letzte Stufe vor dem Aufstieg zur Humanität das Zeitalter der Götter und Helden, uns am besten bekannt und am liebsten vertraut aus den homerischen Epen, lehrreicher fast und ursprünglicher zu erkennen an den heute noch gesungenen Liedern der Kara-Kirgisen und am altfinnischen Kalewala. Hier tritt schon die Einzelpersönlichkeit bedeutsam hervor. Der ideale Mensch erscheint als Held, der ideale Held als Gott. Städte und Staaten werden gegründet, die Berufe scheiden sich voneinander, Recht und Gottesdienst entwickeln sich zu bestimmten Formen, die Künste sondern sich in Epos, Drama, Musik und Baukunst. Für das Lied ist in dieser Welt scheinbar

kein Raum. Tatsächlich ist das Epos dieser Zeit, auch das homerische, gar nicht zu denken ohne die vorausliegenden Lieder, Liederkränze und Romanzen. Gerade mit ihnen reicht das beginnende Epos in die Welt des Volkslieds hinab und hinüber. Aus den Liedformen der beiden früheren Stufen überträgt das Zeitalter der Götter und Helden die dort gewonnenen rhythmisch-melodischen Formen auf die Erzählung und gelangt so zum Epos. Vor allem scheint das Kultlied, in seiner getragenen Stimmung und dichterischen Ekstase dem Epos nächstverwandt, wichtige Züge zur Schilderung der Heldenpersönlichkeit und ihrer Taten beigetragen zu haben. Indem dann das erstarkte Epos auf die Liedform zurückwirkt, läßt es das Kultlied zum Hymnus wachsen, der das übermenschliche Walten der Gottheit preist.

Das sind in großen Zügen die Formen des Lieds in den drei großen, vorgeschichtlichen Zeitaltern, die am nächsten an den Ursprung des Lieds heranführen. Aus ihrer Würdigung lernen wir unserm Gegenstand Perspektive gewinnen. Reste der urtümlichen Formen haben sich im deutschen Lied der geschichtlichen Zeit erhalten.[61] Rufe von Alp zu Alp wie von Schiff zu Schiff, Arbeits- wie Kinderlieder, Schnaderhüpfel und Liebesverse, Hochzeitslieder und Totenklagen, Marsch- und Kriegslieder, Vierzeiler aller Art leben in unserm Volk als Reste uralter Gemeinschaftsdichtung. Ja, sie entstehen bei uns heute noch neu aus dem Schoß der Gemeinschaft, die noch immer besteht. Wenn auch das bestimmte Einzellied hier immer seinen bestimmten Urheber hat: jeder andere in der Gemeinschaft hätte es ebenso gut verfassen können, und so bleibt es doch Gemeinschaftsdichtung, zumal Formen, Reime, Bilder und Weisen durch Herkommen und Gewohnheit vollkommen festgelegt sind. Die Gedichte arbeiten mit jener Sprunghaftigkeit der Phantasie, die sich von den leichtesten Berührungsassoziationen leiten läßt, nicht von Beziehung oder gar Überlegung, die nicht logisch, sondern mechanisch verfährt. Kennzeichnend für diese Dichtung ist ihre engste Verbundenheit mit der Natur in Pflanze, Tier und Boden, mit denen sich ihre Urheber verschwistert, ja eins fühlen.

Mit dem, was wir mit und seit Herder Volkslied nennen, hat diese ganze Welt kaum etwas zu tun. Wenn wir Volkslieder von heute zergliedern, so finden wir darin gesunkene und

[61] Dazu Hans Naumann, Primitive Gemeinschaftskultur (Jena 1921), vor allem das einführende Kapitel.

zersungene Kunstlieder etwa vom Ende des 18. Jahrhunderts. Ganz anders als die urtümliche Gemeinschaftsdichtung wiederholt unser lebendes Volkslied Stufen der vorangegangenen Kunstdichtung, die von den führenden Schichten überwunden sind. So ist es in früheren Zeiten unseres Volkes auch gewesen. Im 17. Jahrhundert geraten Lieder von Rist oder Simon Dach in Sammlungen wie das „Venusgärtlein" und werden von da volkläufig. Im 14. und 15. Jahrhundert ist es die nach Stil und Form gesunkene ritterliche Standeslyrik der Hochblüte, die den Volksgesang ausfüllt. Vor der Blütezeit des 12. und 13. Jahrhunderts kann es ein deutsches Volkslied in diesem Sinn nicht gegeben haben, sondern nur jene urtümliche Gemeinschaftsdichtung, wie sie mit unverkennbaren Spuren auch in unseren ältesten Minnesang eingegangen ist. Sie aus diesen Spuren wieder aufzubauen, ist eine Aufgabe für sich, die uns hier nicht beschäftigen kann. Aber auch zu einer scharfe Grenzen ziehenden Darstellung der frühen Blüte des Volkslieds fehlen bisher die Voraussetzungen. Wiederum für das 16. Jahrhundert, die Zeit der größten Verbreitung unseres Volkslieds, hat Rochus Freiherr von Liliencron[62] die Aufgabe in einer Vollkommenheit gelöst, daß es Unrecht wäre, auch nur einem Leser dieser Blätter den Weg zu seinem köstlichen und vollkommen unveralteten Buch durch Zusammenfassung seiner Ergebnisse abzunehmen.

Was dagegen hier geleistet werden kann und soll, ist dies: an einem ausgeführten Beispiel zu zeigen, wie die Volksliedforschung den reichen altdeutschen Liederstoff ordnend umgreifen und aus einem wirren Befund literargeschichtlichen Gewinn ziehen kann. Um ein geeignetes Beispiel brauchen wir dabei keinen Augenblick in Verlegenheit zu sein.

Aus der Masse der namenlosen Volkslieder des 16. Jahrhunderts hebt sich mit hellem Klang ein Name ab, der von früh an in der Erforschung des deutschen Volkslieds eine bedeutsame Rolle gespielt hat: Jörg Grünwald. Als Arnim und Brentano 1805 begannen, Des Knaben Wunderhorn zu veröffentlichen, und damit den ersten Versuch wagten, der internationalen Sammlung Herders ein deutsches Gegenstück zu geben, da widmeten die jungen Dichter ihr Buch dem Altmeister Goethe, daß er sich seiner annähme, und damit den übelangeschriebenen Liedern — so mußte man vor wenig mehr als hundert Jahren noch vom

[62] Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Stuttgart (1884).

Volkslied sprechen — unter dem Schutz seines großen Namens günstiger begegnet würde. Der richtige Gedanke hat gute Frucht getragen, im Siegeslauf lief das köstliche Buch durch ganz Deutschland. Goethe nahm sich seiner warm und tätig an und seine ‚dankbare' Anzeige, die er in der Jenaer Literaturzeitung 1806 dem Wunderhorn gewidmet hat, ehrt das Buch dadurch, daß sie von ihm aus den Anlaß zur ersten induktiven Poetik des Volkslieds nimmt. Um Goethes Teilnahme haben die beiden Herausgeber vor allem in der köstlichen Einleitung geworben, die sie dem Buch mitgaben. Darin wiederholen sie als Kernstück einen Schwank aus dem Jahre 1530, wie ihn 25 Jahre später Jörg Wickrams Rollwagenbüchlein[63] erzählt. Seither ist ja der gute Schwank allbekannt. Der Singer Grünenwald[64] war mit Herzog Wilhelm IV. von Bayern auf den Reichstag von Augsburg gezogen, hatte mit guten Gesellen alles, was er einnahm, im Wirtshaus durchgebracht und war dazu dem Wirt mit nasser Ware und guten Bißlein hoch an die Kreide gekommen. Der Reichstag ging zu Ende und der Wirt, der auch mit dem Teufel zur Schule gegangen war, sah, daß er zu seinem Geld kam. Bar Geld hatte Grünenwald nicht, auf Vertröstungen ließ sich der kreidige Wirt nicht ein, und so ward ihm denn der Spieß an Bauch gesetzt: er sollte seinen Mantel

Zu Augsburg lassen auf der Gant
Und bloß von hinnen ziehen,
Ist allen Singern ein Schand.

Aber der Singer wußte Rat: er faßte seine Not in ein Gedicht, wahrheitsgetreu, doch mit dem kecken Zusatz in der letzten Strophe, daß der edle Herr Fugger die Schuld bezahlt und damit den armen Musikus aus seiner Klemme befreit habe. Das Liedlein lernte Grünenwald auswendig, ließ sich im Fuggerhaus melden und trug es dem guten Herrn, der von Art ein demütiger Herr war, mit ganz fröhlicher Stimme vor. Anton Fugger verstand seine Krankheit bald, fragte dem Sachverhalt nach und sorgte, daß

[63] Jörg Wickrams Werke hrsg. von Bolte, Bibliothek des lit. Vereins 229, 70 f. Aus Wickrams Schwank hat 1567 H. Sachs sein Meisterlied „Der Schuhknecht Werkzeug" geschöpft. Daß er das anders gewendete Motiv als eigenes Erlebnis gibt, ist sein Dichterrecht, vgl. A. Dreyer in den Analecta Germanica für H. Paul (1906) 325 f.

[64] Kleine Unterschiede in der Namensform, auch weiterhin das Fehlen des Umlauts, sind willkürlich und tun nichts zur Sache.

auch Grünenwalds letzte Strophe Wahrheit wurde: darum Kunst nimmer zu verachten ist.

Zierlich und leicht lenken sodann Arnim und Brentano über die drei Jahrhunderte zu ihrem Buch, von Fugger zu Goethe über: „Wir sprechen aus der Seele des armen Grünenwald, das öffentliche Urteil ist wohl ein kümmerlicher Wirth, dem unsre Namen als Mantel dieser übelangeschriebenen Lieder die Schuld nicht decken möchten. Das Glück des armen Singers, der Wille des reichen Fuker geben uns Hoffnung, in Eurer Excellenz Beifall ausgelöst zu werden."

So hebt die berühmteste deutsche Volksliedersammlung mit dem Namen Grünwald an. Als dann, von dem kecken Programm der jungen Romantiker (Brentano war 27, Arnim 25 Jahre alt) geweckt, eine ernste Volksliedforschung in deutschen Landen begann, und wie als erster Ludwig Uhland sein grundlegendes Buch über das Volkslied schrieb, da wußte er seiner Abhandlung keinen besseren Ausklang zu geben, als wieder den Namen Grünwald. Uhland schließt: „Im Kehraus des Tanzlieds behält sich der Sänger seinen guten Trost bevor: (er will guten Mut haben)

biß daß verdirbt, verdorrt und stirbt
der schöne grüne Wald.

Aus dem grünen Walde stammt die alte naturtreue Volksdichtung, der letzte Sänger dieser Weise geht in den grünen Wald wieder auf."

Auch Uhland erinnert wieder an den Schwank vom Augsburger Reichstag, aber er wagt auch schon eine weitere Kombination: er schreibt dem fröhlichen Singer von München eines der schönsten Lieder zu, das uns das ganze 16. Jahrhundert geschenkt hat:[65]

O mei, du edler meie,
der du den grünen wald
so herrlich tust bekleiden
mit blümlein manigfalt,
darinn sie tut spazieren,
die schön und wolgestalt:

Ach gott, du wöllst mir geben
in disem meien grün
ein frölich gsundes leben,
darzu die zart und schön,
die du mir, gott, hast gschaffen:
kan mir doch nit entgen . . .

[65] Vollständig in Uhlands Volksliedern Nr. 59.

Lieb hab ich sie mit schmerzen,
das gschicht doch manchem mer,
freu mich von grund meins herzen
wenn ich nur von ihr hör.
nichts liebers möcht mir doch geschehn
dann wenn ich bei ir wär.

An Mai und Sonnenschein knüpft sich die gottvertrauende Liebe: so findet Uhland in diesem Lied „den vollständigsten und innigsten Ausdruck des Glaubens, daß der Bund der Herzen im Himmel geschlossen werde". Uhland macht auch schon auf eine Art Handmarke unseres Sängers aufmerksam, die Erwähnung des grünen Walds, darin die „schön und wolgestalt" spaziert. Hier steht die Handmarke passend und unauffällig im Eingang. Sonst in Grünwalds Liedern steht sie am Ende und oft in recht auffälliger Wiederholung. Seitdem ist man diesem Kennzeichen mit Glück und Fleiß weiter nachgegangen, dazu hat Arthur Kopp[66] mehrfach Akrosticha entdeckt, die Lieder der gleichen Zeit und des gleichen Stils einem Dichter Grünwald sichern, und damit sind bisher schon über ein Dutzend Gedichte der Flut der namenlosen Volkslieder entrückt und als einheitliches Werk eines sehr persönlichen Sängers vereinigt.[67] Sie sind in ihren besten Stücken im volkstümlichen Sinn unübertrefflich. Motive des Volksgesangs werden blank und unvernutzt aus lebendigster Anschauung verwendet, jedes steht an seinem Ort und tut seine Wirkung, wie es ein Dichter will, der mit dem ganzen Schatz dieser reichausgebildeten Lyrik reich und frei zu schalten versteht. Aber freilich, je mehr all das aus dem Volksleben herausgeholt ist, um so größer muß auch die Gefahr wachsen, daß der Dichter darüber verloren gehe und untertauche in der großen Flut des Gemeinguts, daß er, was in seiner Brust zuerst lebendig geworden ist, hergeben müsse als Entgelt für die Mitgift, die ihm der ausgebildete Volksliedstil der Zeit auf seinen Dichterpfad mitgegeben hat. Wahrscheinlich ist mit den Liedern, die Kopps Finderglück dem Dichterr Grünwald gesichert hat, nur ein Stück seiner Gesamtleistung wiedergefunden, eben nur das, was Grünwald vorsichtig mit seiner Handmarke gesichert hat. Schlösse manches der Lieder nicht so

[66] Zeitschrift für den deutschen Unterricht 14, 443 ff. Zeitschrift für deutsche Philologie 39, 212 ff. und 47, 210 ff.
[67] Neun davon hat Arthur Kopp in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen 107 (1901) 1—32 nach den besten Texten herausgegeben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

nachdrücklich mit dem Hinweis auf den grünen Wald, niemand könnte wagen, sie bloß auf Grund stilistischer Merkmale unserm Dichter zuzuschreiben. Und völlig ins Ungewisse führt jeder weitere Schritt, durch den wir unserm Dichter auf die Spur zu kommen suchen. Immerhin, den Versuch müssen wir machen, weiter zu gelangen. Und dazu scheint sich eine Handhabe von ganz anderer Seite her zu bieten.

Die Geschichtsbücher der Wiedertäufer in Österreich-Ungarn[68] erzählen von den Verfolgungen, die die Wiedertäufer in den Kronlanden unter Ferdinand I. zu erleiden hatten: 1528 wurden in Kitzbühel in Tirol 68 verbrannt, in Schwaz 21, in Salzburg 38, 1529 in Linz bei 70, 1530 in Kufstein 17 — fürchterliche Zahlen! Unter den letzten 17 ist nun einer, der allein von allen mit Namen genannt und schon damit als hervorragende Erscheinung gewürdigt wird: „Anno 1530 ist der Brueder Georg Grüenwald, ein Schuester und ein in Gott gar eiffriger Brueder vnd Diener des Herrn Jesu Christj, zu Kopfstain am Jnn, vmb der göttlichen wahrhait willen gefangen vnd zum Tod verurtailt vnd verbrennt worden, gantz beständig in Gott vnd in glauben, hat also, was er mit seinem mundt erkennt vnd gelert, auch ritterlich mit seinem Bluet bezeugt ... Dess hat man vom Peter Veit ein Zeugnuss genumen, der den dieselben Brüeder gekennt hat, vnd ist dabei gewesen, wie der Grünwaldt ein Brueder ist worden, vnd da man im das Predigamt aufgeladen vnd befolhen hat. Dieser Grünwaldt hat das alt Lied, so vast in allen landten bekannt ist, ‚Kombt her zu mir, spricht Gottes Sohn', neu gesungen vnd gedichtet."

Es ist eines der wenigen aktenmäßigen Zeugnisse über einen Dichter des 16. Jahrhunderts, für den Dichter zwar so unerfreulich wie nur möglich, für die Literaturgeschichte aber ein Fund und ein Glücksfall. Sehen wir nun, was das Zeugnis hergibt, so trägt es in die Geschichte des geistlichen Lieds „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" unzweifelhaft Licht:[69] zwar nicht sein Dichter ist der

[68] Hrsg. von Josef Beck 1883 in den Fontes rerum Austriacarum 2, 43. Der Bericht über Grünwald das. 104.

[69] Bestätigende Nachrichten aus Gesangbüchern der Wiedertäufer bringt Beck S. 105 Anm. bei. Entsprechend Rudolf Wolkan, Lieder der Wiedertäufer (1903) 17, der auch Grünwalds Choral aus vielen Liederhandschriften der huterischen Brüder nachweist. Finder jener Nachricht über Grünwald ist Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied 3 (1870) 129. Die Weise bei Franz Magnus Boehme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 636.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

unglückliche Schuster von Kufstein, wie man früher gemeint hat, wohl aber hat er das alte geistliche Lied „neu gesungen und gedichtet", d. h. Text und Weise in neue Gestalt gebracht. Nun ist in der Tat die Weise des Chorals in zwei Gestalten überliefert, von denen die eine sichtlich altertümlicher, monotoner, unsymmetrischer ist: sie scheint durchaus dem mittelalterlichen Kirchengesang gemäß, wenn sie uns zufällig auch erst aus dem Jahre 1530 überliefert ist. Daneben steht eine sichtlich jüngere, bewegtere, durchgebildetere Weise, für uns zuerst in Johann Otts Sammlung überliefert, die weiterhin sehr verbreitet und in viele lutherische und reformierte Gesangbücher vom 16. bis ins 18. Jahrhundert eingegangen ist. Sie ist nach jenem Zeugnis auf Bruder Georg Grünwald zurückzuführen, und daß sie 1566 im Gesangbuch gerade der böhmischen Brüder erscheint, kann diesen Zusammenhang stützen. Aber ein Bedenken regt sich doch, und zwar gegen die Ursprünglichkeit dieser Weise. Die Melodie ist sechsreihig, die fünfte Reihe ist eine einfache Wiederholung der vierten, streicht man sie, so kommt man auf eine fünfreihige Weise, und die ist Ton für Ton dieselbe, wie sie allerorts zu einem der berühmtesten weltlichen Lieder der Zeit gesungen wurde, zum Lied vom Lindenschmid, das noch Goethe im Elsaß 1771 gehört und, mit einigen Lücken, aber in unverfälscht altertümlicher Art aufgezeichnet hat:[70]

Was wöllen wir singen und heben an?
das best, das wir gelernet han,
ein newes lied zu singen.
Wir singen von einem edelman,
der heist Schmid von der Linden.

Der Lindenschmid war ein Raubritter, der dem Markgrafen von Baden ins Geleit gefallen war und dafür 1490 zu Baden auf offenem Markt enthauptet wurde. Gleich nach seinem Tod muß das Lied entstanden sein, und da unsere Weise die älteste ist, die es dazu gibt, so kann kein Zweifel bestehen, daß auch sie schon etwa seit 1490 auf allen Gassen erklang. Dem Kufsteiner Wiedertäufer bleibt somit nur das bescheidene Verdienst, die Weise durch jene einfache Wiederholung von fünf auf sechs Reihen gebracht und von ihrem weltlichen auf einen geistlichen Text übertragen zu haben — beides Vorgänge, die sich damals in den

[70] Goethes Werke, Weim. Ausg. I 38, 246 f.

sogenannten Kontrafakturen zu Dutzenden wiederholen. So wird sein Hauptverdienst dem Text gelten.[71] Hier ist nun überhaupt nur eine Fassung überliefert, zufällig gerade aus Bruder Grünwalds Todesjahr 1530. Es ist mit den schlichtesten Mitteln eine poetische Umschreibung von Sprüchen Jesu, gleich der Eingang nach Matth. 11, 28 „Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, ich will euch erquicken". Daraus wird:

Kombt her zu mir, sagt Gotes son,
all die jr seyt beschweret nun
mit sünden fast beladen,
Jr jungen, alten, fraw vnd man,
ich will euch geben was ich han,
vnd haylen ewren schaden.

Mit einer Umschreibung von Mark. 10, 14 „Lasset die Kindlein zu mir kommen" schließt das Ganze, geschmackvoll und in seiner treuen Schlichtheit wie vorausbestimmt zu jahrhundertelangem Leben im Kirchengesang. Spuren bayrisch-österreichischer Mundart sind in der Überlieferung von 1530 noch erkennbar, so in den Reimen von kan auf lon und in der Zusammenziehung der Adjektiva auf -ig: heiligen zu heiling. Wichtiger ist das Innerliche, und Gesinnung wie Gefühlsfarbe weisen das Lied aufs deutlichste in eine Welt, ganz wie wir uns die der Kufsteiner Wiedertäufer denken dürfen. Die Stimmung einer kleinen, weltflüchtigen, verfolgten Gemeinde spricht aus Strophen wie:

Darumb hört, merckt, jr lieben kind,
dye yetzund Gott ergeben sind,
laßt euch der müe nit rewen,
Halt fest am heyling Gottes wort,
das sey ewer trost und höchster hort,
Got würt euch schon betrewen . . .

Wann es euch gieng nach flaisches mut
mit gunst vnd gsund in großem gut,
wurt jr gar bald erkalten.
Darumb schickt Gott die trübsal her,
da mit ewer flaisch gezichtigt werd,
zur ewing fröwd erhalten.

Auch die Ahnung des eigenen Schicksals scheint durch die Stimmung des Ganzen durchzuklingen. Geduld in Trübsal, Ablehnung von Reichtum, Bildung und Ehre dieser Welt, die begeisterte

[71] Vollständig bei Wackernagel, Kirchenlied 3, 128 f.

Hoffnung auf künftigen Lohn könnten das schöne Lied nirgend anderswohin verweisen, als in solch eine durch Leiden und Fanatismus zusammengeschmiedete Täufergemeinde, auch wenn wir jene Nachricht über seinen Urheber nicht hätten. So wird nach Seiten des Textes jene Nachricht aus Kufstein auf das glücklichste bestätigt.

Aber auch negativ ist manches aus der Wiedertäufernachricht zu gewinnen. Zunächst springt in die Augen, daß der Kufsteiner Ketzer mit dem Musikus und Zechbruder Grünwald vom Augsburger Reichstag nichts gemein haben kann, als den Namen. Denn ein Schuster, der noch dazu mit dem Predigtamt der Kufsteiner Gemeinde in widrigsten Verhältnissen betraut war, konnte sich nicht in solch übermütiger Weise seines Lebens freuen, und noch weniger konnte sich, wer im Jahre 1530 wegen Ketzerei hingerichtet wurde, bis tief in dieses Jahr hinein als Singer am Hof des streng katholischen Herzogs Wilhelm IV. von Bayern behaupten.

Aber auch der Dichter der Koppschen Findlinge kann unser weltflüchtiger Schuster nicht sein, obwohl hier der Vorname Georg stimmt. Die Lieder mit Grünwalds Akrostichon oder mit seiner Handmarke sind durchaus weltoffen heiter. Gleich das erste beginnt:

Ich hab mir ein Maydlin außerwöhlt,
das meinem Herzen wolgefelt,
von ehren ist sie hoch zu loben.
Mein junges Herz
zu schimpf und scherz
muß ganz vor ihr vertoben.

Weiter führt dieses Lied in raschem Gang von Gefühl und Gesinnung zur sinnlichen Vereinigung und macht nicht Halt, bevor es bei den Freuden des Ehebetts angelangt ist. Denselben Weg nimmt unverblümt Grünwalds Tanzlied:

groß frewd wirdt sein
bey dem allein,
der dich füret zu Beth.

Anspielungen hier und in den weiteren Liedern gehen sogar noch weiter, übermütige Lebenslust glüht fast in allen. Nun gibt es gewiß Richtungen des Täufertums, bei denen heiße Sinnlichkeit dicht neben religiösem Übereifer wohnt, aber es ist immer

ein großer Unterschied zwischen dem Geist der Täufer von Münster gewesen und den sittenstrengen Oberdeutschen, und wenn wir das Täufertum des deutschen Südens allein aus Grünwalds geistlichem Lied kennten, so wäre schon von daher kein Zweifel möglich: ihm lag die Übertragung der religiösen Erregtheit auf das sinnliche Gebiet weltenfern. Die düstere Weltflucht des Chorals und die heitere, ja ausgelassene Diesseitigkeit der Koppschen Lieder, die Askese dort und die Freude am Sinnlichen hier, wollen schlechterdings nicht zum gleichen Gesicht stimmen. Die Gesinnung des einen geistlichen Lieds schon erlaubt uns das sichere Urteil: sein Dichter hat mit den weltlichen Gesängen jenes andern Jörg Grünwald nichts zu tun, wir müssen zwei völlig verschiedene Dichter des gleichen Vor- und Zunamens unterscheiden. Der Kufsteiner Schuster hat sich gewiß (wie die oberdeutschen Wiedertäufer sonst auch) völlig ablehnend gegen alle weltliche Sangeskunst verhalten. Daß er die Lindenschmidweise, die damals jeder kannte, ins Geistliche umbog, beweist mehr die Richtung gegen das weltliche Lied, als Anteil dafür.

So bleibt nur die eine Frage übrig: kann der Münchener Singer Grünwald außer jenem Augsburger Lied von 1530 auch die mit Jörg Grünwalds Handmarke oder Akrostichon gesicherten Findlinge gesungen haben? Hier ist vorauszuschicken, daß für den Münchener kein Vorname überliefert ist, daß also die Gleichsetzung zunächst nur auf dem Nachnamen Grünwald beruht, und daß dieser (zumal im Gebiet des heutigen Bayern) häufig ist und namentlich war. Die Gleichsetzung bedürfte darum besonders sicherer Stützen aus äußeren und inneren Merkmalen. An beiden aber mangelt es. Ein Handzeichen fehlt dem Augsburger Lied, und vor allem: schon die zeitlichen Verhältnisse wollen nicht recht stimmen. Das einzige bekannte Lied des Münchners ist beim Reichstag von Augsburg gesungen, sein Dichter war damals, nach seinem Leichtsinn zu schließen, noch nicht gerade alt — immerhin mußte er doch schon einen guten Künstlernamen und eine ihres Erfolgs sichere Kunst sein eigen nennen, ehe er es wagen konnte, sich dergestalt vor dem reichsten Mann der Welt und zwar dort, wo jenem das Hausrecht zustand, hören zu lassen. Das war im Jahr 1530. Auf der andern Seite ist die früheste greifbare Jahreszahl, die sich für unsern Volksliedersänger Jörg Grünwald feststellen läßt, 1567, damals ist sein Lied „Guter gesell, thu mit mir gehn" gedruckt, das die Buchenklinge verherrlicht, einen

damals beliebten, in jenem Jahr neu hergerichteten Vergnügungsort vor den Toren Nürnbergs. Ins gleiche Jahr gehört ferner der erste Druck des „G. Grü." unterzeichneten Lieds „Musica klang lieblicher gsang", die Jahre 1569 und 1581 bringen je ein neues Lied, 1582 drei, 1587 und 1588 wieder je eines, 1592 zwei, 1602 eines, das letzte erscheint (wohl durch Zufälligkeiten der Überlieferung) erst 1650 in einer gedruckten Sammlung. Und auch wenn wir in Rechnung ziehen, daß jenes Augsburger Lied erst lange nach 1530 in Wickrams Rollwagenbüchlein 1555 aufgezeichnet ist (wohl auch erst, als es in Gefahr kam, vergessen zu werden), so klafft doch auch noch zwischen dieser späten Aufzeichnung und der der ersten Grünwaldschen Lieder eine Lücke von einem Dutzend Jahren. Alles in allem wollen somit die äußeren Verhältnisse nicht zum besten passen.

Anderseits liefert eine Vergleichung der inneren Merkmale keine rechten Anhaltspunkte. Zwar ein Bruch in der Weltanschauung liegt nicht zwischen den beiden Gruppen: wenn Jörg Grünwald so lebte, wie er sang, kann er recht wohl einen Streich wie den vom Augsburger Reichstag geliefert haben. Aber über das Allgemeinste geht doch diese Ähnlichkeit nicht hinaus, zu näherer Berührung gibt die Erzählung des Augsburger Lieds und die reine Stimmungslyrik der andern keinerlei Anlaß. Auch was man formell an Gleichheiten erhaschen möchte, zerrinnt einem unter den Händen: beide Dichter reimen Welt auf Geld und davon der eine auf kron, der andere auf gon; altes â ist (wie hier) bei beiden zu o geworden, wenn der eine Gott auf hat reimt, der andere not auf rat — aber das alles kann nichts weiter beweisen, als allgemein oberdeutschen Lautstand.

Der Bau des Augsburger Lieds erinnert an den des achten Koppschen Lieds:

Ich stund auf an eim morgen
Und wolt gen München gon
und war in großen sorgen:
ach gott, wer ich darvon!
Meim würt dem was ich schuldig vil,
ich wolt in gern bezalen,
doch auf ein ander zil.

Mein feins lieb wolt mich leren,
wie ich mich halten solt
in züchten und in eren:
fürwar, ich bin ir holt.
hold bin ich ir,
zu jr stet mein begir,
wolt got ich wer bey jr.

Die Aufgesänge stimmen beiderseits vollkommen überein, im Abgesang hat das Augsburger Lied, das für seine Erzählung

etwas mehr Raum und Freiheit braucht, als jenes für seinen Gefühlserguß, zwei Hebungen mehr und einen Reim weniger als das achte Koppsche Lied in seinen regelrecht gebauten Strophen.[72] Aber auch wenn die Übereinstimmung vollkommen wäre: für Gleichheit des Dichters bewiese sie nichts, denn das Augsburger Lied ist hierin gar nicht ursprünglich, sondern nach einer alten berühmten Weise gedichtet, dem weit verbreiteten Abschiedslied, dessen erste Strophe bei Uhland, Volkslieder Nr. 70 lautet:

Ich stund an einem morgen
heimlich an einem ort,
Da het ich mich verborgen,
ich hört klegliche wort
von einem frewlein hübsch und fein,
das stund bei seinem bulen:
es must gescheiden sein.

Man hört sofort, wie das Lied vom Augsburger Reichstag an dieses ältere Abschiedslied in seinen Anfangsworten, und gewiß absichtlich, erinnert. Der arme Teufel Grünwald hat in Augsburg nach einem wohlbekannten Muster einen neuen Text auf die Bahn gebracht, nur als reproduzierenden Musiker lernen wir den berümpten musicus und componisten in dieser Leistung kennen. Die Feststellung tut also dem Münchener Grünwald einigen Eintrag — uns bringt sie einen schätzbaren Gewinn: wir erfahren dadurch die Weise, nach der er sein Lied dem Fugger vorgetragen hat.[73] Freilich das letzte Vergleichsmoment, die Ähnlichkeit im Strophenbau, ist damit vor unseren Augen zerronnen und alles in allem müssen wir bekennen: die inneren Merkmale sind nicht derart, daß sie erlaubten, den Münchener Singer mit dem Urheber der Lieder mit Handmarke oder Akrostichon gleichzusetzen, sie liefern die Stütze nicht, die die äußeren Merkmale noch brauchten, und diese, zumal die Chronologie, können die Gleichsetzung eher erschüttern als befestigen. Wer möchte aus alledem auch nur zu halber Sicherheit vorzudringen wagen?

So stünden wir vor einem unbehaglich unklärbaren Befund: drei Dichter Grünwald mit dreierlei Liedern, von denen sich durch keinerlei Kombination mehr herausfinden läßt, als ohnehin in

[72] Die beiden letzten Strophen bei Kopp sind ein stark abweichender Zusatz, die erste ist offenbar gestört.
[73] Jetzt in Boehmes Liederbuch Nr. 269.

den Quellen zu jeder Gruppe enthalten ist.[74] Da kommt uns zum Schluß ein äußeres Zeugnis von gänzlich unerwarteter Seite zu Hilfe und trägt einiges Licht wenigstens in eine der drei Gruppen. Gustav Bossert in Stuttgart[75] hat dort eine Nachricht ans Licht gezogen, nach der sich im Mai 1581 der Instrumentist Jörg Grünwald von Nürnberg um eine Anstellung bei der Stuttgarter Hofkantorei bewirbt. Das ist alles. Ob er die gewünschte Stelle bekommen hat, wissen wir nicht, auch die Akten des Nürnberger Stadtarchivs schweigen, soweit sie noch vorliegen, vor- und nachher vollkommen über den Mann, aber wir können uns recht wohl mit diesem Streiflicht begnügen. Zunächst paßt das Jahr 1581 trefflich zur Überlieferung der Koppschen Grünwaldiana, die Heimat des „Instrumentisten", Nürnberg, stimmt aufs beste zum Lied auf die Buchenklinge. So dürfen wir den urkundlich festgelegten Jörg Grünwald unbedenklich mit dem bisher ungreifbaren Verfasser jener Lieder gleichsetzen. Dann verbietet sich aber ohne weiteres die Gleichsetzung mit dem Münchener Singer: wer 1530 als fertiger Künstler die berühmteste Stunde seiner Laufbahn erlebt, kann sich unmöglich 1581 als Greis um eine Anstellung bemühen, die ihrem Wesen nach schwerlich den Abschluß einer solchen Laufbahn bedeutet hat. Als Instrumentisten lernen wir den Nürnberger Jörg Grünwald kennen, d. h. als kunstgerecht geschulten Orchestermusiker, überdies als gebildeten, hoffähigen Mann. Was er dichtet, ist nicht Volkslied, sondern Kunstgedicht, was er komponiert, ist vollends Kunstwerk. Beides kann Volkslied erst heißen, wenn es volkläufig geworden und in längerer mündlicher Überlieferung gebührend umgesungen ist. Bei den von Kopp gesicherten Texten scheint dieser Zustand durch die Art der Überlieferung verbürgt zu sein, und wir dürfen den Namen Volkslied Dichtungen nicht vorenthalten, die die Zeitgenossen ohne Arg als Volkslied hingenommen haben. Bei der Nachwelt macht Grünwald sein Glück entschieden nur durch diese volkläufig gewordenen Lieder. Wir freuen uns, sie mit einem urkundlich bezeugten Musiker in Verbindung und damit literargeschichtlich unter Dach bringen zu können — dichterisch sind sie

---

[74] Über einen späteren, vierten Dichter Georg Grünwald siehe Arthur Kopp in Herrigs Archiv 107, 3 Anm. und Zeitschrift für deutsche Philologie 47, 213.

[75] Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte N. F. 9 (1900) 283.

wertvoll gerade durch die Eigenschaften, mit denen sie von der Kunstdichtung ihrer Zeit abrücken. Neben dem Nürnberger Musiker bleibt der Münchener Singer mit seinem einen Lied bedenklich in der Luft schweben, und der Kufsteiner täuferische Schuster kann bisher nur für die Umdichtung des Textes jenes einen Chorals beansprucht werden. Methodisch muß die Verwicklung im Fall Grünwald zu denken geben. Ohne jene Wiedertäufernachricht aus Kufstein und ohne die Stuttgarter Bewerbung des Nürnberger Instrumentisten wären wir wahrscheinlich geneigt, die drei Liedergruppen demselben Grünwald zuzuschreiben, und uns mit der Verschiedenheit von Stimmung und Weltanschauung irgendwie abzufinden, gedeckt durch die Gleichheit des Namens. Aber die beiden urkundlichen Nachrichten belehren uns, daß in diesen Dingen die einfachste Lösung nicht immer die wahrscheinlichste ist, und mit Verwicklungen wird auch dann zu rechnen sein, wenn kein glücklich erhaltenes Zeugnis sie uns verrät. „Man kann sich im grünen Wald verirren" — an Uhlands köstlicher, vielsagender Formel[76] ist auch heute nicht zu rütteln. Vollends steht aber fest, was er weiter sagt: „Jörg Grünwald ist ein Name, der seine Stellung in der Geschichte des deutschen Liederwesens anzusprechen hat".

4. Goethe und das Volkslied

Die Betrachtung von Goethes Verhältnis zum Volkslied führt in jedem Sinn in überraschende Zusammenhänge hinein. Für Goethe sowohl wie für das Volkslied ist von da aus vielerlei Aufschluß zu gewinnen. Eng und dauernd sind die Beziehungen zwischen beiden gewesen, viel verdankt Goethes Kunst dem Volkslied, viel Anregung hat er auch dieser Dichtgattung zurückgegeben. Unser Gegenstand wird nach beiden Richtungen zu betrachten sein: wir haben zuerst dem Volksliedmäßigen bei Goethe nachzugehen,[77] müssen aber dann auch fragen, was nachmals im Volksmund aus Goethes Liedern geworden ist.

[76] Abhandlung vom Volkslied (Stuttgart 1866), Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage Bd. 3 S. 549.

[77] Woldemar Freiherr von Biedermann, Goethe-Forschungen N. F. (1886) 303—357; Max Freiherr von Waldberg, Goethe und das Volkslied (Berlin 1889); Heinrich Lohre, Von Percy zum Wunderhorn (Berlin 1902); Erwin Kircher, Volkslied und Volkspoesie in der Sturm- und