



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Das deutsche Volkslied**

**Götze, Alfred**

**Leipzig, 1929**

---

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

# Das deutsche Volkslied

Von

Alfred Götz

Wissenschaft



und Bildung

# WISSENSCHAFT UND BILDUNG

Einzel Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band M. 1.80, Doppelbände M. 3.60, Atlantenbände M. 2.20

## Religion

Einführung in die Religionsgeschichte Von Erzbisch. Prof. Dr. N. Söderblom. 2. Auflage

Volksleben im Lande der Bibel Von Prof. Dr. M. Löhr. 2. Auflage

Sabbat und Sonntag Von Geheimrat Professor Dr. H. Meinhold

Das Alte Testament im Rahmen der altoriental. Kulturen Von Professor Dr. A. Jirku

Geschichte des jüdischen Volkes Von Geheimrat Prof. Dr. H. Meinhold

David und sein Zeitalter Von Professor Dr. B. Baentisch

Die israelitischen Propheten Von Professor Dr. W. Caspari

Vom Griechentum zum Christentum Von Professor Dr. A. Bauer

Vom Judentum zum Christentum Von Prof. Dr. A. Bauer

Christus Von Professor Dr. Holzmann. 3. Auflage

Soziale Fragen im Urchristentum Von Professor Dr. E. Lohmeyer

Das Wesen des evangelischen Christentums Von Professor Dr. K. Heim. 4. Auflage

Das apostolische Glaubensbekenntnis Von Professor Dr. K. Thieme

Religiöse Strömungen der Gegenwart Das heilige und die Form. Von Professor Dr. H. Frick

Die evangelische Kirche und ihre Reformen Von Professor Dr. S. Niebergall

Der evang. Pfarrer in Geschichte und Gegenwart Von Pastor lic. Dr. H. Werdermann

Das Christentum im Weltanschauungskampfe der Gegenwart Von Professor Dr. A. Hunzinger. 3. Auflage

Grundfragen christlicher Lebensgestaltung Von Privatdozent lic. R. Hupfeld

Die Jesuiten Von Prof. Dr. S. Wiegand Kirchengeschichte Rußlands im Abriss Von Professor D. N. Bonwetsch

Die ostasiatischen Kulturreligionen Von Missionsdirektor D. J. Witte

Der Islam als Religion Von Professor Dr. J. Richter

## Philosophie, Psychologie und Pädagogik

Religion und Kultur Von Professor Dr. J. M. Derweyen

Einführung in die Philosophie Von Privatdozent Dr. A. Prandtl

Geschichte der Philosophie Von Oberschulrat Professor Dr. A. Messer. 5 Bände. 6.—7. Auflage

Immanuel Kant Von Professor Dr. E. v. Aster. 2. Auflage

Leben und Gedankenwelt großer Naturforscher Von Geh. Medizinalrat Prof. Dr. S. Gumprecht

Die Weltanschauungen der Gegenwart Von Prof. Dr. C. Wenzig. 2. Auflage

Wissenschaftlicher Okkultismus Von Oberschulrat Professor Dr. A. Messer

Grundlagen der Naturphilosophie Von Professor Dr. Th. Ziehen

Die Entwicklungslinie der Menschheit Von Professor Dr. S. Strecker

Einführung in die Psychologie Von Prof. Dr. H. Dyroff. 5. Auflage

2875.29. 2.80

Die Hauptrichtungen der gegenwärtigen  
Psychologie Von Dr. R. Müller-  
Freienfels ◊

Einführung in die experim. Psychologie  
Von Professor Dr. R. Pauli ◊

Angewandte Psychologie Von Professor  
Dr. A. Wreschner ◊

Unsere Sinnesorgane und ihre Funktionen  
Von Prof. Dr. E. Mangold. 2. Aufl. ◊

Abriß der geistigen Entwicklung des  
Kindes Von Prof. K. Bühler. 3. Aufl. ◊

Die Erziehung im vorschulpflchtigen Alter  
Von Prof. Dr. David und Rosa Kah ◊

Anleitung zur Menschenkenntnis Von  
Professor Dr. F. E. Otto Schulze ◊

Charakterbildung Von Professor Dr. Th.  
Eisenhans. 3. Auflage ◊

Grundriß der Erziehungswissenschaft Von  
Dr. E. Kriek ◊

Pestalozzis Leben Von Professor Dr. F.  
Medicus. Doppelband ◊

Geschichte des Kultur- und Bildungs-  
problems Von Privatdozent Dr. G.  
Burckhardt ◊

Bildungs- und Erziehungsideale Von Dr.  
R. Müller-Freienfels ◊

Sozialpädagogik Von Oberstudiendirektor  
Dr. A. Buchenau ◊

### Sprache / Literatur

Grundfragen der Sprachwissenschaft Von  
Professor Dr. H. Güntert ◊

Die redenden Künste Von Dr. E. Drach ◊

Unser Deutsch Von Geheimrat Professor  
Dr. Fr. Kluge. 5. Auflage von Professor  
Dr. A. Götz ◊

Lautbildung Von Prof. Dr. L. Sütter-  
lin. 3. Auflage ◊

\* Stimme und Sprache im Bilde Von Dr.  
A. Moll ◊

Deutsche Dichtung Von Professor Dr.  
F. Lienhard. 3. Auflage ◊

Schweizer Dichter Von Prof. Dr. A. Frey.  
2. Auflage ◊

Das Märchen Von Prof. Dr. F. von der  
Lehen. 3. Auflage ◊

Der Sagenkreis der Nibelungen Von Prof.  
Dr. G. Holz. 3. Auflage ◊

Lessing Von Geheimrat Prof. Dr. R. M.  
Werner. 3. Auflage ◊

Schiller Abriß seiner geistigen und künst-  
lerischen Entwicklung. Von Prof. Dr. H.  
H. Borchardt ◊

Das klassische Weimar Von Professor Dr.  
F. Lienhard. 5. Auflage ◊

Einführung in Goethes Faust Von Prof.  
Dr. F. Lienhard. 7. Auflage ◊

Die Gedichte Homers Von Geh. Hofrat  
Professor E. Bethe ◊

Geschichte der römischen Literatur Von  
Professor Dr. A. Klotz ◊

### Kunst

Einführung in die Ästhetik der Gegenwart  
Von Prof. Dr. E. Meumann. 3. Aufl. ◊

Das System der Ästhetik Von Professor  
Dr. E. Meumann. 3. Auflage ◊

Das Theater Von Prof. Dr. K. Borinski  
Musikalische Bildung und Erziehung zum  
musikalischen Hören Von Professor Dr.  
A. Schering. 4. Auflage ◊

Grundriß der Musikwissenschaft Von  
Professor Dr. H. Riemann. 3. Auflage  
bearbeitet von Professor Dr. J. Wolf ◊

Geschichte unserer Musikinstrumente Von  
Professor Dr. K. Nef ◊

Das Klavier und Klavierspiel Von  
Professor Dr. E. Schmitz ◊

Geschichte der Musik Von Professor Dr.  
J. Wolf. Bd. I Die Entwicklung der  
Musik bis etwa 1600 ◊

Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit  
Von Prof. Dr. J. Wolf. (Beispielband  
M. 2.20) ◊

Geschichte der Musik Von Professor Dr.  
J. Wolf. Bd. II Die Musik des 17. Jahr-  
hunderts und Oper und Kirchenmusik im  
18. Jahrhundert ◊

— Bd. III Die Entwicklung der Musik  
vom 18. Jahrhundert bis zur Jetztzeit ◊

\* Atlantenbände M. 2.20

- Mozart Von Professor Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten. 3. Auflage ◊
- Beethoven Von Professor Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten. 5. Auflage ◊
- Richard Wagner Von Professor Dr. E. Schmitz. 2. Auflage ◊
- Schubert und das deutsche Lied Von Prof. Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten. 3. Aufl. ◊
- Carl Maria von Weber Von Prof. Dr. H. Freiherr v. d. Pfordten ◊
- Robert Schumann Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten ◊
- Robert Franz Von Prof. Dr. H. Freih. v. d. Pfordten ◊
- Christliche Kunst Von R. Brückner ◊
- \*Christliche Kunst im Bilde Von Prof. Dr. G. Graf Ditzum. 2. Auflage ◊
- Städtebaukunst Von Stadtbaur. Ehlgöb
- \*Deutsche Barockstädte Von Dr. P. Zucker
- \*Deutsche Hansestädte Von Dr. P. Zucker
- Kleinwohnung Von Professor Dr. Fr. Schumacher. 2. Auflage ◊
- \*Albrecht Dürer Deutschlands größter Künstler. Mit einem Bilderatlas. Von Professor Dr. F. Haack ◊
- Die moderne Malerei Von Geheimrat Prof. Dr. W. Waehold. 2. Auflage ◊
- \*Griechische Kultur im Bilde Ein Bilderatlas von Oberstudiendirektor Dr. H. Lamer. 2. Auflage ◊
- Das Griechentum und seine Weltmission Von Prof. Dr. Freiherr v. Bissing ◊
- Alexander der Große und die Diadochen Von Studienrat Dr. F. Geyer ◊
- Staatsgedanke und Staatslehre der Griechen Von Prof. Dr. M. Pohlenz ◊
- \*Römische Kultur im Bilde Ein Bilderatlas von Oberstudiendirektor Dr. H. Lamer. 4. Auflage ◊
- Das alte Rom Von Prof. Dr. E. Diehl. 2. Auflage ◊
- Pompeji Von Prof. Dr. E. Pernice ◊
- Cäsar Von Hauptmann G. Veith. 2. Aufl. ◊
- Westdeutschland zur Römerzeit Von Prof. Dr. H. Dragendorff. 2. Auflage ◊
- Kaiser Justinian Von Prof. Dr. E. Grupe
- Altgermanische Kultur Von Prof. Dr. G. Neckel ◊
- Die germanischen Reiche der Völkerwanderung Von Prof. Dr. L. Schmidt. 2. Auflage ◊
- Kulturgeschichte der Deutschen im Mittelalter Von Prof. Dr. G. Steinhäusen. 3. Auflage ◊
- Das Mittelalter Sein Begriff und Wesen. Von Prof. Dr. H. Schmalenbach ◊
- Vom Mittelalter zur Neuzeit Von Geheimrat Professor Dr. G. v. Below ◊
- Kulturgeschichte der Deutschen in der Neuzeit Von Professor Dr. G. Steinhäusen. 2. Auflage ◊
- Die deutsche Revolution (1848) Von Geheimrat Prof. Dr. E. Brandenburg. 2. Auflage ◊
- Seehelden und Admirale Von Vizeadmiral H. Kirchhoff ◊
- Die Kultur der Araber Von Prof. Dr. H. Hell. 2. Auflage ◊
- Chinas Werden im Spiegel der Geschichte. Von Privatdozent Dr. E. Hauer ◊

### Geschichte

- Eiszeit und Urgeschichte des Menschen Von Prof. Dr. J. Pöhlig. 3. Auflage
- Die Indogermanen Von Professor Dr. O. Schrader. 3. Auflage ◊
- \*Altorientalische Kultur im Bilde Von Dr. J. Hunger und Oberstudiendirektor Dr. H. Lamer. 2. Auflage ◊
- Die Kultur Babyloniens und Assyriens Von Professor Dr. B. Meißner ◊
- Die babylonische Geisteskultur Von Prof. Dr. H. Windler. 2. Auflage ◊
- Die Kultur des alten Ägypten Von Prof. Dr. Freih. W. v. Bissing. 2. Auflage ◊
- Die ägäische Kultur Von Prof. Dr. R. v. Sichtenberg. 2. Auflage ◊

\* Atlantenbände M. 2.20

Wissenschaft und Bildung  
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

256

*L. Wolff*

# Das deutsche Volkslied

Von

Dr. Alfred Göbe  
Professor an der Universität Gießen



1 9 2 9

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Alle Rechte vorbehalten

\*

Buchdruckerei Oswald Schmidt G. m. b. H.

Leipzig



77/37250

Standort: P 11

Signatur: CJN 1330

Akz.-Nr.:

Id.-Nr.: W3124575

J

---

## Vorwort

Im Jahr 1907 hat der unvergeßliche Friedrich Kluge die Reihe dieser Einzeldarstellungen mit dem Bändchen „Unser Deutsch“ begonnen, das ich vor kurzem in fünfter Auflage vorlegen konnte. Er hat dort meisterlich gezeigt, daß nicht jede Einführung in ein Wissensgebiet in lehrhafter Strenge und zeitlicher Folge vorzugehen braucht, ja daß man besser und jedenfalls frischer zum Ziel gelangt, wenn man es von verschiedenen Gesichtspunkten im Lichte wechselnder Strahlen aufleuchten läßt und so dem Betrachter vertraut macht. Diesem lebensvollen Verfahren zu folgen, ist das Bestreben auch der hier gebotenen sechs Kapitel vom Volkslied. Der tiefer blickende Leser wird die innere Notwendigkeit nicht verkennen, die Auswahl und Folge der theoretischen Abschnitte bestimmt hat, während die geschichtlichen, die das Leben des Volkslieds in Vergangenheit und Gegenwart schildern sollen, mit freierer Auswahl hinzugefügt sind. In ihnen konnte sich diese Sammlung gern etwas weiter von meiner Schrift „Das deutsche Volkslied“ (1921 in kleiner Auflage bei Julius Bolze in Freiburg i. B. erschienen und nun längst vergriffen) entfernen. Notwendig war doch hier wie dort, immer wieder zu den großen Begründern unserer Volksliedforschung zurückzulenken. Zu ihnen auch dem Leser den Weg zu bahnen, ist die Absicht dieser Blätter; ihr wollen auch die schon darum zahlreich beigefügten Nachweise dienen.

\*

---

## Inhalt

1. Begriff und Wesen des Volkslieds . . . . .	5
2. Der Stil des Volkslieds . . . . .	29
3. Vom Volkslied der alten Zeit . . . . .	54
4. Goethe und das Volkslied . . . . .	78
5. Das Weihnachtslied . . . . .	101
6. Untergang des Volkslieds? . . . . .	110

\*

\*

---

## 1. Begriff und Wesen des Volkslieds

**U**nter Goethes Gedichten steht, lange unbeachtet und in weiteren Kreisen auch jetzt kaum bekannt, das „Liebeslied eines Wilden“, eine Strophe von eigenem Reiz:

Schlange, warte, warte, Schlange,  
Daß nach deinen schönen Farben,  
Nach der Zeichnung deiner Ringe  
Meine Schwester Band und Gürtel  
Mir für meine Liebste flechte.  
Deine Schönheit, deine Bildung  
Wird vor allen andern Schlangen  
Herrlich dann gepriesen werden.<sup>1</sup>

1782 ist die anmutige Strophe vom jungen Goethe gedichtet, 1871 hat sie den Weg zum Druck gefunden, und damals ist sie in einer gelehrten Zeitschrift mehr verborgen als veröffentlicht worden. Darin lag aber doch auch wieder eine besondere Ehrung der Strophe. Goethe gibt sie als Übersetzung: „Brasilianisch“ hat er im *Tiefurter Journal* darüber geschrieben. In Brasilien hatte Frankreich alten Kolonialbesitz, Hugenotten hatten aussichtsreiche Ansiedelungen dort begründet, und auf französische Vermittlung wird man bei Goethe fahnden müssen. Früh war Goethe auf Montaigne aufmerksam geworden, in der Übersetzung von Titius hatte er die *Essais* gelesen, und hier<sup>2</sup> fand er das Motiv, das ihn anzog: „Schlange, warte, warte, Schlange, damit mir meine Schwester nach der Zeichnung deiner Haut ein schönes Band für meine Liebste machen kann. So mag deine Schönheit und deine Bildung der Schönheit aller anderen Schlangen vorgezogen werden.“ Goethe konnte die geschmackvolle Prosa, die die fremde Dichtung durchschimmern läßt, mit leichter Hand zum neuen Lied zurecht-

---

<sup>1</sup> Goethes Werke, Weim. Ausg. I 4, 320. Zuerst Zeitschrift für deutsche Philologie 3 (1871) 478.

<sup>2</sup> Michel de Montaigne, Versuche, nach der neuesten französischen Ausgabe des P. Coste übersetzt (von J. D. Titius) 1 (1753) Kap. 31.

rücken. Das alte Lied hatte Montaigne 1580 mit hellem Jubel und frischem Sinderglück begrüßt: „Ich habe genug Fühlung mit der Poesie, um urteilen zu können: diese Dichtung hat nichts Barbarisches an sich, sie ist vielmehr geradezu eines Anakreon würdig. Dazu ist ihre Sprache lieblich und reizvoll im Ton, sie erinnert an griechische Klänge.“<sup>3</sup>

Die Sinderfreude war berechtigt, denn in diesen acht Versen hat der Franzose nicht mehr und nicht weniger entdeckt als das Volkslied. Von dem „Liebeslied des brasilianischen Wilden“ geht eine starke Strömung der nun einsetzenden Beschäftigung mit dem, was man zweihundert Jahre später Volkslied nennen lernte, aus. Hoffmannswaldau, Gleim, Kleist, Herder haben es vor Goethe übersetzt, alle knüpfen sie dabei mittelbar oder unmittelbar an Montaigne an, auf alle überträgt sich dabei ein Stück seiner Freude. Bei Montaigne aber ist das Schlangenlied die einzige Probe ursprünglicher Volksdichtung, die der Prüfung standhält. Entscheidend setzt Herder an die Spitze seiner „Zeugnisse über Volkslieder“ Montaignes Wort: „Die Volkspoesie, ganz Natur, wie sie ist, hat Naivetät und Reize, durch die sie sich der vollkommensten Poesie gleicht.“<sup>4</sup> Jedes dieser Worte ist ein Programm geworden: der Begriff Volkspoesie mit seinen seltsam ineinander verschmolzenen Merkmalen, die Vorstellung von ihrer Naturwüchsigkeit, die Freude an ihrer Naivetät, in der ihr Reiz vor allem gesucht wird, die hohe Meinung von ihrem Wert, vor allem auch die Gegenüberstellung gegen die Kunstdichtung: all das ist hier schon vorhanden, und zwar in klassischer Prägung.

Wir pflegen die Belebung des Volkslieds in neuer Zeit und den Anfang seiner Erforschung an den Namen Herder zu knüpfen und haben den besten Grund dazu. Aber Herder weist selbst auf die Vorgänger hin, die auch er schon gehabt hat, und mit diesen Vorgängern — darum sind sie heute noch wichtig — sind wesentliche Züge unserer Kenntnis vom Volkslied, Wege und Irrwege seiner Erforschung, schon gegeben.

Eindrucksvoll steht das Schlangenliedchen am Eingang der großen Bewegung für das Volkslied: vom Urwald her ist der Anteil am Volkslied zuerst geweckt worden, an dem brasilianischen „Wilden“ haben die Geister, die die Zukunft heraufführen sollten,

<sup>3</sup> Les Essais de Michel de Montaigne publ. par Fortunat Strowski 1 (1906) 279.

<sup>4</sup> Herders Werke hrsg. von Suphan 25, 129.

zum erstenmal erfahren, daß es eine Dichtung gibt, auch da, wo keinerlei Bildung, nicht einmal Kenntnis der Schrift besteht. Lang und mühsam ist der Weg der Erkenntnis gewesen, „daß die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei, nicht das Privaterbteil einiger feinen gebildeten Männer“ — oder, wie es vor Goethe Lessing ausgedrückt hatte: „daß unter jedem Himmelsstrich Dichter geboren werden, und daß lebhafteste Empfindungen kein Vorrecht gesitteter Völker sind“. So schlicht und selbstverständlich scheint uns diese Erkenntnis — das auf Montaigne folgende 17. Jahrhundert ist ihr geradezu feindlich gewesen. Damals schien wirklich die Dichtkunst ein Privaterbteil nur einiger feinen gebildeten Männer zu sein, fast vereinzelt steht noch der alte Polnhistor Daniel Morhof<sup>5</sup> da, der eine Spur von Verständnis für Volksdichtung zeigt und sich dazu aufschwingt, das Schlangeliedchen „traun recht sinnreich“ zu nennen. Im ganzen ist damals ein widerwärtiges Mäkeln an aller nicht gelehrten, nicht verbildeten und nicht verschönerkten Dichtung an der Tagesordnung.

Bei Montaigne liegt die Begeisterung für die Eingebornen Amerikas dicht neben der Verehrung des klassischen Altertums: die Anbetung der reinen Natur verträgt sich noch mit der Verehrung für vollendete Kultur. Höchstes Lob wird für die neuentdeckte Volkspoesie der Vergleich: „sie klingt geradezu anakreontisch“. Dieser Maßstab verschwand, der Standpunkt verschob sich zugunsten des Volkslieds, als mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf literarischem Gebiet jene große Bewegung einsetzte, die nachmals auf staatliches Gebiet überspringend die weltgeschichtliche Umwälzung herbeiführte mit allen ihren Folgen auch wieder für die Literatur. Als Vorkämpfer der neuen Gedanken, bedeutender als ihre englischen, früher als ihre deutschen Vorfechter, wird in unserm Zusammenhang Rousseau wichtig. Sein Schlagwort „Rückkehr zur Natur“ wurde bald auch von den Dichtern gehört und sollte das Schicksal des poetischen Schaffens weit hinaus bestimmen. Jede Dichtung, die von bewußt schaffenden Künstlern gepflegt wird, hegt in sich den Keim des Niedergangs. Bestimmte Stoffe werden, man möchte sagen gewerbsmäßig, abgebaut, bestimmte Richtungen einseitig verfolgt: so wiederholen sich die gleichen Motive und Formen bis zur Erschöpfung. Das Heil kann dann jedesmal nur in einem Abstreifen dieser erkrank-

<sup>5</sup> Unterricht von der deutschen Sprache und Poesie (Kiel 1682) 382.

ten Formen und Formeln gesucht werden, in einer Rückkehr zu den einfachsten Voraussetzungen aller Dichtung. Es ist nicht Zufall und Laune oder Nachahmung eines imponierenden Vorbilds: was hier Ursache zu sein scheint, ist immer selbst schon Wirkung.<sup>6</sup> So ist es auch gewesen, als Rousseaus Forderung erklang: „Rückkehr zur Natur“.

Natur im Gebiet der Dichtung suchen, das hieß zur Dichtung der Kreise hinabsteigen, die von Kultur möglichst weit entfernt waren, zum Bauern im eignen Land, zum sogenannten „Wilden“ in fremden Erdteilen. Soweit Rousseaus Anschauung galt, mußte die Naturdichtung — fortan darf man diesen Namen gebrauchen — an Reiz und Wert alle Kunstdichtung aufwiegen. Jetzt wurde es umgekehrt für die Kunstdichtung das größte Lob, wenn man sie neben der Naturdichtung gelten ließ: das ist der Boden, auf dem der Kult des Volkslieds groß werden sollte. Die Bauern im eignen Land, ganze Völker in unkultivierten Ländern sollten seine Träger sein: man sieht, auch hier noch lebt charakteristisch ein völkerkundlicher Gesichtspunkt ganz wie bei Montaigne. Er bleibt fruchtbar bei dem zentralen Geist, der die Anregung von Montaigne und Rousseau aufnimmt und weiterführend als erster zur Volksliedforschung vertieft: bei Herder. Auch Herder noch kommt zur Beschäftigung mit dem Volkslied von der Völkerkunde her. Er bildet 1773 das Wort Volkslied<sup>7</sup> und „Volk“ darin bedeutet ihm geradezu „Naturvolk“ oder, wie er sagt, „unpolicirtes Volk“. Was bei Eskimos, Kosaken und Peruanern entsteht, ist ihm ohne weiteres Volkslied, Proben solcher Dichtungen stehen in Herders Volksliedern (1774 ff.) neben Aufzeichnungen aus dem Mund deutscher Landbewohner, neben Übertragungen aus älterer mundartlicher Dichtung. Das ist es auch, was Herder mit Montaigne verbindet: der weite Blick und der vorurteilslose Sinn, der hoch über den Schranken der zünftigen Gelehrsamkeit das Weitesten mit dem Nächsten verknüpft und in beiden den gemeinsamen Grundzug erkennt. Mit wachsender Anschauung wird für Herder das Lied der unpolicirten Völker immer wichtiger und damit auch sein Begriff vom Volkslied immer weiter. Die gelehrte Kenntnis dringt von Jahr zu Jahr weiter

<sup>6</sup> Max Freiherr von Waldberg, Goethe und das Volkslied (Berlin 1889) 3f.; Friedrich Panzer, Das deutsche Volkslied der Gegenwart (Jena 1912) 19.

<sup>7</sup> Suphans Ausg. 5, 189.

vor, sie gelangt zu primitiven Völkern, neben denen Montaignes Indianer hoch entwickelt erscheinen mußten. Das Schlangenedchen werden wir unbedenklich als Volkslied gelten lassen — daß nun aber jene ursprünglichsten Arbeitsgesänge, die rhythmischen Stammellaute, Rufe zum Tanz, zur Musik, zur Arbeit im Urwald, die nach und nach in den Gesichtskreis der Forschung getreten sind, gleichfalls Unterschlupf unter der deckenden Bezeichnung „Volkslied“ gefunden haben, das muß bedenklich stimmen. Denn damit wird ein verhängnisvoller Zwiespalt in die Begriffsbestimmung getragen.

Hier: „Lied der Unterschicht bei den Kulturvölkern“, dort: „Lied ganzer Völker bei den Unpolicirten“ — diese sogleich von Herder begünstigte Doppelheit hat bis heute eine Verständigung über das Wesen des Volkslieds erschwert, ja vereitelt.<sup>8</sup> Der deutsche Bauer verträgt sich allenfalls mit dem finnischen und mit dem Italiener im Rahmen einer Begriffsbestimmung, aber nicht mit dem Bantuneger oder Mikronesier. Ihre Dichtungen streben in jedem Sinn auseinander.

Das wird sich klar herausstellen, wenn wir nun dem Wesen der beiden bisher gemeinsam behandelten Liedgattungen getrennt nachspüren. Zunächst müssen wir in diesem Zusammenhang noch einmal eingehen auf die Dichtung der Naturvölker. Hier stellt das Schlangenedchen, wie gesagt, schon eine verhältnismäßig hochentwickelte Form dar: so wie Montaigne es bietet, ist es sicher das Werk eines individuellen, begabten Dichters, für uns dem Namen nach unbekannt, seiner Eigenart nach in dieser Leistung durchaus greifbar. Es will ästhetisch wirken im Sinn der uninteressierten schönen Form, rein durch seinen Vortrag, nicht als Begleitung eines Tanzes, einer Arbeit, eines gegebenen Rhythmus. Gehen wir von da aus weiter zurück, zu zeitlich älteren Völkern oder zu solchen, die kulturell niedriger stehen als die Brasilianer des 16. Jahrhunderts, so gelangen wir zu ganz anderen Gestaltungen. Im ältesten Griechenland haben die Mädchen die Handmühle gedreht zum Klang eines Liedes, das uns als einen der wenigen ehrwürdigen Reste altgriechischer Volksdichtung Plutarch aus Lesbos überliefert:

<sup>8</sup> Hierzu: Paul Le y n, Geschichte des Begriffs Volkslied = Acta Germanica, hrsg. von Henning 7, 3 (Berlin 1911); A. Göze, Der Begriff des Volkslieds, Zeitschr. für den deutschen Unterricht 28 (1914) 577—592.

Mahle, Mühle, mahle,  
 Denn auch Pittakos mahlte,  
 Der großen Mtilene großer Herrscher.<sup>9</sup>

Die schlichten Worte sind mitsamt dem Rhythmus durch die Arbeit, das schleppend eintönige, mühsame Kreisen des Mühlsteins gegeben: mit ihrer Verachtung aller metrischen Kunstregel machen sie den Eindruck höchsten Alters, wenngleich im Volk und geschützt durch den Arbeitstakt derartiges auch später möglich sein mag. Aus der häufigen Erwähnung der Mahlliedchen<sup>10</sup> gewinnt man den Eindruck allgemeinsten Geltung. Die Beziehung auf den um 600 v. Chr. lebenden Pittakos und das zum Fundort passende Mtilene gibt ein zeitlich und örtlich bestimmtes Motiv hinzu, erfreulich alt für uns, sicher aber schon jünger als jene Urworte und gewiß auswechselbar: fern von Pittakos und Lesbos möchte man andere Namen einsetzen, so gut wie diese beiden Namen gewiß erst im Lauf seiner Wanderungen in das uralte Mahllied eingesetzt sind. Solange der durch die Arbeit gegebene Rhythmus nicht gestört wurde, ließ das alte Arbeitslied — denn damit haben wir es hier zu tun — dem einzelnen mehr Raum zur Betätigung, als je ein Bildungslied von heute. Der schaffende und der wiederholende Künstler fallen nicht klar auseinander, je nach Bedürfnis und Laune wird hinzugedichtet und weggelassen, und wo ein Jüngerer Begabung hat und Anklang findet, kann er das alte Lied durch solche Um- und Zudichtung in neue Bahnen zwingen.

Ein anderes Beispiel aus neuester Zeit, aber von niederer Kulturstufe. Als Stanley das Land der Unyamwebe verließ,<sup>11</sup> da umtanzten ihn die Eingeborenen und Träger mit einem offenbar improvisierten Lied. Ein Chorführer stimmte an:

Oh, oh! Der weiße Mann geht nach Hause,  
 der Chor fiel ein:

Oh, oh, oh! Er geht nach Hause,  
 Er geht nach Hause, oh, oh!

Chorführer:

In das glückliche Eiland auf dem Meere,  
 Wo es Perlen gibt in Menge, oh, oh, oh!

Chor:

Oh, oh, oh! Wo es Perlen gibt in Menge,  
 Oh, oh usw.

<sup>9</sup> Poetae lyriici graeci hrsg. von Bergk, 3. Aufl., 3 (1867) 1312.

<sup>10</sup> Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 5. Aufl. (Leipzig 1919) 64.

<sup>11</sup> Stanley, Wie ich Livingstone fand 2 (1885) 240.

Hier ist der Chorführer zugleich Stegreifdichter: er wirft ein Motiv in den Kreis, zum Lied wird es erst, indem der Chor es aufnimmt und in seiner urtümlichen Weise fortbildet: so fließen auch beim primitiven Tanzlied Urschöpfung und Ausgestaltung untrennbar in eins. Je weiter man diese Art Lieder zurückverfolgt, um so dürftiger wird der Inhalt, mehr noch als in der letzten Probe kann sich dieser auf reine Gefühlslaute zurückziehen, über die jeder frei verfügt, um so weniger kann man es auf einen einzelnen bestimmbaren Dichter zurückführen.

So ist es endlich auch beim primitiven Kultlied: verschiedene Lieder einzelner fließen zusammen, soweit sie das gleiche Motiv behandeln, das Überkommene wird bei jeder Wiederholung zugleich verändert und ergänzt. Je mehr das einzelne Lied mit Brauch und Sitte verwächst, je mehr wird es, wie Brauch und Sitte selbst, Besitz der Gesamtheit. Daneben kann jedes neue Erlebnis ein Augenblickslied des einzelnen auslösen, aber das Stegreiflied als solches bleibt nicht, und was bleibt, ist nicht mehr Werk und Eigentum des einzelnen.

Aber doch wird man auch nicht das ganze Volk als Dichter ansehen dürfen: eine Deutung des Namens Volkslied in diesem Sinn wäre ganz irrig. Der Chor, der Stanley umtanzte, war längst nicht der ganze Stamm der Unyanpembe, das Lied von Pittakos ist längst nicht vom ganzen Griechenvolk gesungen und umgebildet worden, sondern nur von den lesbischen Frauen an der Handmühle. Nicht ein einzelner, aber auch nicht die Gesamtheit, sondern viele einzelne sind „der Dichter“, treffend hat darum Otto Immisch<sup>12</sup> für dieses primitive Lied den Namen *Gemeinschaftsdichtung* eingeführt, und Wilhelm Wundt hat den glücklichen Namen aufgenommen.

Mit dem primitiven Zustand ist nun in aller Kürze das Volkslied der Kulturvölker zu vergleichen, wie es vor unsern Augen lebt. Zwei Lieder werden in Deutschland von allen am häufigsten gesungen, kein Unbefangener wird ihnen den Namen Volkslied verweigern: „Der gute Kamerad“ und „Deutschland, Deutschland über alles“. „Ich hat einen Kameraden“ hat Uhland 1809 gedichtet, die Weise dazu hat Silcher 1825 gefunden; „Deutschland, Deutschland über alles“ ist gar auf den Tag zu bestimmen: am 26. August 1841 hat es Hoffmann von Fallers-

<sup>12</sup> Otto Immisch, Die innere Entwicklung des griechischen Epos (Leipzig 1904) 2.

leben auf Helgoland gedichtet, die Weise hierzu ist ein wenig älter: Handn hatte sie 1797 zu Haschkas österreichischer Nationalhymne „Gott erhalte Franz den Kaiser“ komponiert. Kaum anders liegen die Dinge beim Studentenlied, als Probe sei eines der schönsten geboten, das heute an deutschen Hochschulen lebt: die „Lore am Tore“. Sie ist in ihren Schicksalen ein wenig verschlungener, als die beiden eben genannten Lieder. Wie die vier Strophen „Von allen den Mädchen so blink und so blank“ mit ihrem herzhaften Kehrreim und der anmutig bewegten Weise heute gesungen werden, gehen sie nicht weiter zurück als ins Jahr 1843, damals<sup>13</sup> taucht das Lied in Berlin als Bestandteil von Brauns Liederbuch für Studenten auf. Aber das vierstrophige Lied ist zusammengezogen aus einem siebenstrophigen, und dieses findet sich unter der Überschrift „Der Schuhknecht“ schon in Dossens Musenalmanach aufs Jahr 1798 und zwar mit dem Zeichen B., d. i. Heinrich Christian Boie. Doch auch Boie ist nicht Urheber des Lieds, sondern nur sein Übersetzer, Vorlage ist Henry Carens Lied „Of all the girls that are so smart“, und dieses ist 1715 entstanden, aus des Dichters eigenstem Erleben und Schaffen heraus, über das er eingehend Bericht erstattet. Wir gelangen somit über zwei Mittelsmänner auf geradem Weg zurück zu einem Urheber, der sich für sein Lied durchaus verantwortlich fühlt und ganz ausdrücklich sein Urheberrecht wahr.

So viel ist schon jetzt klar: es wird niemals gelingen, das primitive Lied von vorhin mit diesem Volkslied der Kulturvölker im Rahmen einer Begriffsbestimmung zu vereinigen. Die beiden haben außer dem allgemeinsten, daß sie gesungene Dichtung sind, nichts miteinander gemein. Dann ist es aber richtig und notwendig, sie auch schon im Namen zu scheiden. Was vor der geschichtlichen Zeit liegt, was, philologischer Methode unerreichbar, von Ethnologen, Prähistorikern und Soziologen als Erzeugnis primitiver Völker ermittelt ist und sich der sonst überallhin reichenden Betrachtungsweise in keinem Sinn fügen will, sollte nicht länger Volkslied genannt werden. Lied sollte es schon darum nicht heißen, weil bei primitiven Völkern die Gattungen der Dichtkunst noch nicht klar auseinandergelegt sind, der Name Volkslied obendrein fordert einen Gegensatz Bildungs- oder Kunstlied, den es auf dieser Stufe längst noch nicht gibt. Wort, Weise und (je nach den

<sup>13</sup> Heinrich Hoffmann v. Fallersleben, Unsere volkstümlichen Lieder, 4. Aufl., hrsg. von Prahl (1900) Nr. 1150.

Umständen) Arbeit oder Tanz bilden in der Dichtung der Urzeit noch eine ungetrennte Einheit: bei festen Rhythmen schießen wechselnde Worte in Formeln, die allen gehören, zu Stegreiftexten zusammen, an die keiner Eigentumsansprüche stellt, zu denen jeder im Kreis das Seine hinzutut. Der Name Gemeinschaftsdichtung ist der einzige, weit genug, um keinem jener Erzeugnisse Unrecht zu tun, bestimmt genug, um die Abgrenzung gegen das spätere Volkslied zu sichern. Zu dem, was wir künftig allein Volkslied nennen wollen, hat diese Gemeinschaftsdichtung eine einzige Beziehung: sie ist seine Urform, so gut wie sie die Urform aller Dichtung ist. Die alte Gemeinschaftsdichtung ist mit dem Volkslied nicht näher verwandt, als mit der jungen Kunstdichtung jeder andern Gattung: so gut wie jene kann sie auch im Namen unbedenklich vom Volkslied geschichtlicher Zeiten geschieden werden. Es wäre unrecht, die Begriffsbestimmung des Volkslieds noch ferner mit der Rücksicht auf jene ganz anders geartete Dichtung der Naturvölker zu belasten: ein anderer Gegenstand, andere Wege der Erforschung, andere Bearbeiter fordern völlig getrennte Behandlung. Auch ist die Abgrenzung im Ganzen nach festen Gesichtspunkten glatt durchzuführen: die Grenze zwischen Gemeinschaftsdichtung und Volkslied liegt da, wo in Geschichte, Kultur und Leben der Völker die Einzelpersönlichkeit selbständig hervortritt. Von da ab erfüllt sich auch die Dichtung mit allen Zeichen einer persönlichen Kunst. Unser deutsches Volk lernen wir in seinen Liedern kennen, erst nachdem es diese wichtige Grenze überschritten hat: soweit wir von deutschem Volkslied reden, kann darum nur die neue, individuell bestimmte Kunst gemeint sein, und entsprechend verhält es sich mit dem Volkslied jedes Kulturvolks der Neuzeit. Mit dieser Kunst haben wir es künftig allein zu tun.

Wir kehren damit zu der vorhin gemachten Erfahrung zurück, daß unser heutiges Volkslied, wo immer wir es näher ansehen, unterseht ist mit dem volkläufig gewordenen Kunstlied namhafter gebildeten Dichter und Tonkünstler. So ist es bisher überall, längst nicht nur im Volkslied deutscher Zunge gewesen, wo eine endgültige Aufklärung des Ursprungs gelungen ist, selbst auf Gebieten, die denkbar weit vom Kunstlied abzustehen scheinen.

In weiten Kreisen gilt das Schnaderhüpfel als Urbild des bodenständigen Volkslieds, unverfälscht und unberührt von aller Art Kunstdichtung. Hier meint man den dichtenden Volksgeist

bei der Arbeit belauschen zu können, mit andern Worten: auf jede kühl vernünftige Erklärung verzichten zu müssen. Ein später Romantiker<sup>14</sup> hat gesagt, das Schnaderhüpfel sei entstanden, einem aus ziehendem Stimmungsnebel fallenden Regentropfen gleich. Alles Unehnte, nicht Volksmäßige, schien bei dieser Dichtgattung völlig ausgeschlossen. Oder mindestens: wo gebildete Dichter künstliches Sangesgut unter das volkstümliche gemischt haben, wo unter den volksentsprossenen Schnaderhüpfeln ein volkläufig gewordenes Kunstlied umläuft, meint man es leicht herausfinden zu können. Dabei ist es nun selbst ausgezeichneten Kennern des bayrisch-österreichischen Volksgesangs wunderbar ergangen. John Meier<sup>15</sup> hat an zahlreichen Beispielen überzeugend nachgewiesen, daß sich das Schnaderhüpfel im 19. Jahrhundert massenhaft aus Liedern gebildeter Verfasser bereichert hat und daß dieser Zuwachs nun so gut wie unscheidbar neben dem volksentsprossenen Liedergut steht. Über hundert Schnaderhüpfel von Franz von Kobell, an die anderthalbhundert Finslerln von Johann Gabriel Seidl werden heute in den Sennhütten und an den Jägerfeuern von Tirol bis nach Kärnten hin gesungen, ohne daß bei den Sängern und Sängerinnen eine Ahnung ihres kunstmäßigen Ursprungs vorhanden wäre. Neues Gedankengut, mancher besonders gelungene Schlager wird vor unsern Augen gerade von dieser Seite der Gattung zugeführt. Eine Scheidung der Schnaderhüpfel dieser Herkunft von dem bodenständigen Gut ist mißlungen, so oft sie versucht worden ist. Natürlich gibt es Kunstprodukte, die man bloß anzuhören braucht, um sie als unecht auszuscheiden:

Gehst einer aufs Land naus,  
Betracht die Natur,  
So kehrt er mit Unwill'n  
Zur städtischen Flur.

Aber das ist nur die Spreu, die ohnehin keine Lebenskraft hat. Was von Kunstliedern begabter und gebildeter Dichter wirklich volkläufig geworden ist, braucht in keiner Entgleisung, keiner leisesten Stilwidrigkeit den Ursprung zu verraten. Aber selbst wenn eine Scheidung überall möglich und wenn sie mit nie aus-

<sup>14</sup> Grasberger, Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels (1896) 65.  
<sup>15</sup> John Meier, Kunstlied und Volkslied (Halle 1906) 43 ff. Bedenken im einzelnen äußert Wackernell, Anzeiger für deutsches Altertum 33 (1909) 204 f.

segender Pünktlichkeit durchgeführt wäre: dürften die dann herausgesichteten Schnaderhüpfel kunstmäßigen Ursprungs als unecht der volksgeborenen Masse entgegengestellt werden? Hören wir einen Kundigen, wie es bei der Entstehung des Schnaderhüpfels zugeht. Franz von Kobell erzählt,<sup>16</sup> wie sich einst bei der Jagd im bayrischen Hochwald 1856 zwei Holzknechte vor König Maximilian von Bayern im Truchzingen hören lassen sollten. Sie waren beide als tüchtige Sänger bekannt, aber in der Nähe der Majestät waren sie durch kein Mittel dazubringen, gegeneinander loszugehen. Um doch zu einem Anfang zu kommen, nahm sich Kobell der Sache an und neckte die beiden mit ein paar aus dem Stegreif gedichteten Schnaderhüpfeln: mit ihrer Kunst müsse es wohl nicht weit her sein, wenn sie sich nicht zu singen trauten, und rechte Schneid schienen sie auch nicht zu haben. Damit war das Eis gebrochen, die beiden gingen los, packten erst Kobell mit Truchstrophen an und sangen dann gegeneinander eine lange Weile lustig fort. Hier wäre, wollte man als Volkslied nur gelten lassen, was im Volk entstanden ist, was Kobell als Herausforderung sang, Kunstlied, was die beiden Holzknechte gegen ihn und nachher gegeneinander sangen, echtes Schnaderhüpfel, trotzdem das letzte nur die Antwort auf jene Neckerei war, ohne sie unmöglich, in Gedanken und Ausdrucksweise durchaus von Kobell abhängig. Ja noch mehr: was Kobell sang, konnte in seinem Gedankengehalt alten, echten Schnaderhüpfeln entnommen sein, die Motive der Holzknechte konnten durch volkläufig gewordene Kunstlieder, etwa Seidls oder Castellis, angeregt sein, denn ganz frei von Anleihen schafft kaum ein derartiger Stegreifdichter. An solchen Beispielen hat John Meier überzeugend den Nachweis geführt, wie eine derartige Scheidung in ganze Knäuel von Schwierigkeiten verleitet, und das eine Beispiel genügt vollauf, um zu zeigen: auch in diese echteste und lebendigste Gattung des Volksgesangs ist kunstmäßiges Liedergut eingegangen. Diese volkläufig gewordenen Kunstlieder zeigen in ihrem Leben wie in ihrer Bauart völlig die gleichen Züge, wie das bodenständige Gut, und sind von der Forschung mit jenem gleich zu behandeln, so wie im Leben eine Trennung der beiden undurchführbar ist. Wie hinter jedem Lied, so steht auch hinter jedem guten Schnaderhüpfel ein wirklicher Dichter — ob Professor oder Holzknecht, braucht sich in dem kleinen Kunstwerk nicht im geringsten Anzeichen auszuprägen.

<sup>16</sup> Deutsche Mundarten, hrsg. von Frommann 4 (1857) 82.

Die Frage nach dem Ursprung muß bei der Bestimmung seines Wesens ausscheiden.

Aber was am lebenden Volksgesang unmöglich ist, die Scheidung nach dem Ursprung, läßt sich doch vielleicht an dem der Vorzeit durchführen? Die Quelle, an die wir uns da in erster Reihe zu halten haben, ist die Limburger Chronik. In Limburg an der Lahn hat im Jahr 1403 der Notar Tilman Elhem von Wolfhagen niederzuschreiben begonnen, was er in einem langen Leben an wichtigen Ereignissen erlebt hat.<sup>17</sup> Daraus ist eine der ansprechendsten Geschichtsquellen geworden, die wir in deutscher Sprache besitzen, unschätzbar und lebensfrisch nicht zuletzt dadurch, daß der gelehrte Verfasser mit offenem Ohr, treuem Gedächtnis und fleißigem Stift auch die Volkslieder für mitteilenswert hielt, die in den einzelnen Jahren seines Lebens aufgekommen sind und eine Rolle gespielt haben. Mehr als zwanzig Liedanfänge teilt er uns in dieser Weise mit, darunter Perlen der deutschen Dichtung, wie das sehnsüchtige Liebeslied:

Ach, reinez wip von guder art  
gedenke ane alle stedicheit,  
daz man auch ni von dir gesait  
daz reinen wiben obel steit.  
Daran saltu gedenken  
und salt nit von mir wenken,  
di wile daz ich daz leben han.

Daneben aber auch das Troglied einer Nonne wider Willen:

Got gebe ime ein vurdreben jar,  
der mich machte zu einer nunnen  
und mir den swarzen mantel gap,  
den wissen rock darunden.  
Sal ich ein nunn geworden  
sunder minen willen,  
so wel ich eime knaben jung  
sinen komer stillen.

Meist ist es die einzige, oft die früheste Erwähnung, die ein solches Volkslied — denn echte Volkslieder sind das — bei unserm Chronisten findet. Eingeleitet wird jede solche Nachricht mit den schlichten Worten: Item in diser zeit sang man unde peif in allen landen dit lit — das peif weist uns unzweideutig darauf

<sup>17</sup> Edward Schröder, Zeitschr. für deutsches Altertum 53 (1912) 207. 335. Ausgabe von Arthur Wnß 1883: Monumenta Germaniae historica, Deutsche Chroniken 4, 1. Darin die angeführten Stellen S. 37, 48, 70 f.

hin, daß auch die Weisen ihren Lauf durch die deutschen Lande damals neu antraten. Alle Kennzeichen des echten Volkslieds sind somit gegeben, und soweit die Lieder sonst in der Überlieferung wiederkehren, geschieht dies in Volksliedersammlungen: auch die Alten haben demnach nicht an diesem Charakter der Lieder gezweifelt. Ein einziges Mal teilt Tilman Elhem mehr als sonst über seine Lieder mit, beim Jahr 1374: Item in diser zit, funf oder ses jar zuvor, da was uf dem Meine ein monich von den barfuszen orden, der was von den luden vurwiset unde enwas nit reine. Der machte di beste lide unde reien in der wernde von gedichte unde von melodien, daz dem niman uf Rines strâme oder in disen landen wol gelichen mochte. Unde waz he sang, daz songen di lude alle gern, unde alle meister, pifer unde ander spellude furten den sang unde gedichte. Ein Mann also, der wahrscheinlich auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stand, in seiner Theologie möglicherweise ein Gelehrter, in höchst persönlichem Erleben zum Dichter und Komponisten gereift, durch seinen Ausatz isoliert in des Worts eigenster Bedeutung und gewiß jeder lebendigen Berührung mit dem, was wir „Volk“ nennen, entrückt, liefert dieser Mönch vom Main seiner Zeit ihre Lieblingslieder: Der lider unde widersenge machte he gar vil, unde was daz allez lustig. Und was nun der Chronist an Liederproben mitteilt, unterscheidet sich in nichts von seinen andern Volksliedproben. Die Gedichte des ausfägigen Mönchs gehen wohl von einem persönlichen Standpunkt aus:

Des dipans (diet-ban „Verband des Volks“) bin ich uszgezalt.  
man wiset mich armen vur di dure,

lenken aber sogleich in allgemeine Bahnen ein:

untruwe ich nu spure  
zu allen ziden.

Oder man kann den Hinweis auf sein eigenes Erleben recht verstehen nur, wenn man Näheres von ihm weiß:

Mei, mei, mei, dine wonnecliche zit,  
menliche freude git,  
ân mir: waz meinert daz?

Unde was daz allez lustig — volkläufig wurde alles, was der kranke Mönch sang: so stehen diese Kunstlieder schon fünf oder sechs Jahre nach ihrem Ursprung völlig in einer Linie mit Liedern volksmäßiger Entstehung, und wir würden sie von jenen nicht

herausfinden, hätte uns der Limburger Chronist nicht auf die Spur geholfen. Ja, man kann noch weiter gehen: Tilman Elhem ist nicht bei den Liedern des Mönchs besonders redelustig und bei den andern absichtlich zurückhaltend, sondern er sagt jedesmal, was er weiß und schweigt dort nur, weil er zu jenen andern Liedern keine Vorgeschichte kennt. Das schließt nicht aus, daß nicht auch sie eine ähnliche Vorgeschichte haben, daß auch unter ihnen kunstmäßige Dichtungen gebildeter Sänger enthalten sind, nur eben schon weiter von ihrem Ursprung entfernt, zersungener, unpersönlicher geworden. Die Parallele zu den Schnaderhüpfeln liegt klar vor Augen: in unserem alten Volkslied so gut wie in dem, das wir in den Alpenländern noch lebendig finden, sind volkläufig gewordene Kunstlieder für uns untrennbar mit dem bodenständigen Volkslied vermengt, die beiden Gruppen sind, wo nicht Nachrichten von außen her Aufschluß geben, durch kein Merkmal voneinander zu kennen und zu trennen.

Die eine Lehre werden wir aus diesen Erfahrungen mitnehmen: die Frage nach dem Wesen des Volkslieds ist ganz ohne Rücksicht auf seine Entstehung zu beantworten: Schnaderhüpfel ist Schnaderhüpfel, mag es nun von einem ungebildeten Holzknecht stammen oder vom Professor von Kobell. Ein altes Volkslied gilt uns gleich, mag sein Verfasser bekannt sein oder nicht, auf der Höhe der Bildung gestanden haben oder im Schatten tiefster Unbildung zu suchen sein. Damit ist zugleich unsere Stellung gegeben gegen die nach Josef Pommer in Wien benannte Schule von Volksliedforschern. Das Verdienst der Pommerschen Schule um Sammlung und Belebung unseres Volksgesangs bleibt unbestritten und ungeschmälert: was alles gerade durch Pommer in Wien, Jungbauer in Deutschböhmen, Wackernell in Tirol für das Volkslied geschehen ist, werden erst kommende Geschlechter in vollem Umfang würdigen und ermessen. Aber Pommers Begriffsbestimmung des Volkslieds ist abzulehnen, denn sie lautet: „Unter Volkslied im strengen, eigentlichen Sinn des Wortes verstehe ich jene Lieder, die vom Volk, das heißt in dessen unteren und mittleren Schichten erfunden worden sind und in diesen Schichten (meist im Chor) auswendig (nicht nach Noten) gesungen werden oder doch in früherer Zeit gesungen wurden.“<sup>18</sup> Man erfährt den Kerngedanken dieser Begriffsbestimmung, wenn man sie auf den

<sup>18</sup> Flugschriften und Liederhefte des Volksgefangsvereins Wien 12, 7. Das deutsche Volkslied 14 (1912) 99 f.

knappen Ausdruck bringt: „Volkslied ist ein Lied, das im Volk entstanden ist und dort lebt oder gelebt hat.“ Kobells Schnaderhüpfel, die Wacht am Rhein, die Lieder des Mönchs vom Main wären dann keine Volkslieder, und was sonst umläuft, wäre es nur bis zu dem Tag, an dem man entdeckte, daß es einen gebildeten Mann zum Verfasser, ein Kunstlied zum Ausgangspunkt hat. Hoffmann von Fallersleben, Prahl und John Meier haben bis jetzt nicht weniger als 1700 Kunstlieder im Volksmund festgestellt — die Zahl ist sicher nicht zu hoch berechnet, denn ein Gegner ihrer Theorie hat gezählt.<sup>19</sup> Da unmöglich schon alle die entfernten Erscheinungsformen des gleichen Lieds ermittelt sein können und jeder Tag neue Funde dieser Art bringen kann, ermißt man, in welche Schwierigkeiten und Schiefheiten Pommers Begriffsbestimmung führt, welcher Masse von Stoff sie nicht gerecht wird. Damit ist aber erwiesen: wir müssen von dieser Bestimmung abgehen. Die Entstehung muß ausscheiden aus der Definition des Volkslieds, von ihr aus läßt sich der Charakter einer Dichtung als Volkslied nicht bestimmen.

Ebenso scheidet für die Begriffsbestimmung der Inhalt der Lieder aus. Auch diese Erkenntnis hat mühsam erworben werden müssen, denn von vornherein mußte das Gegenteil als selbstverständlich erscheinen. So stellt es Herder hin:<sup>20</sup> „Nun bedarf es kaum eines Wortes über die Frage: ob Inhalt und Gesang gemeiner Volkslieder gleichgültig seyn dürfen? denn wie könnten sie dies seyn, da das Lied ein so gewaltiges Mittel aufs Herz zu wirken, ja gewissermaßen die unverhohlene Sprache des Herzens selbst ist?“ Herders Irrtum hängt, wie die Stelle lehrt, aufs engste zusammen mit der hohen Meinung, die er vom Volkslied und seiner sittlichen Kraft hat. Goethe teilt diese hohe Meinung, und so kehrt auch die Herdersche Vorstellung vom typischen Inhalt des Volkslieds bei ihm wieder.<sup>21</sup> Er sieht das Wesen des Volkslieds im Lakonismus der Sprache und dem, was er „so etwas Stämmiges, Tüchtiges“ nennt, das dem Volkslied nach außen hin sein besonderes Gepräge gibt. Hierzu ist zunächst zu bemerken, daß das Urteil älterer Geschlechter allzusehr von sichtenden Sammlungen bestimmt ist. Der einseitig günstige Eindruck weicht, wenn man bei vollständigem Überblick doch auch viel Leeres und Wert-

<sup>19</sup> Wackernell im Anzeiger für deutsches Altertum 33 (1909) 209.

<sup>20</sup> Werke 24, 264.

<sup>21</sup> Weim. Ausg. I 40, 356.

loses, ja Unsinn und Schmutz im Volkslied findet. Damit verschiebt sich aber auch schon die Goethische Folgerung einigermaßen, die das Volkslied und seinen günstigen Charakter begründet sieht in den populären Stoffen dieser „Balladen, Romanzen und Bänkelsänge“. Goethe und Herder haben das Urteil der Romantiker und noch ihrer Nachfolger bestimmt, und das 19. Jahrhundert hat Mühe gehabt, gegen die beiden Großen der richtigen Erkenntnis Bahn zu schaffen, daß jeder Stoff Gegenstand des Volkslieds werden kann, und daß es auch hier (wie stets in der Kunst) viel mehr auf das Wie als auf das Was ankommt: die Art der Behandlung allein ist für das Volkslied kennzeichnend. Entscheidend ist hier die Kenntnis jener 1700 oder mehr volkläufig gewordenen Kunstlieder geworden: sie sind in ihrem Stoff so mannigfaltig wie die Kunstdichtung an sich, sie umfassen schlechthin das ganze Gebiet. Zur Erfahrung tritt aber auch die grundsätzliche Erwägung der Sache, und in dieser Grundfrage kann die gleichlaufende Beobachtung aus der Naturdichtung gern genutzt werden. Denn hier stehen die alte Gemeinschaftsdichtung und das Volkslied in der Tat einmal parallel: einen Stoff haben sie beide, und ein Verhältnis zu ihm muß ihre Form in jedem Fall suchen. Nun lehrt die Völkerpsychologie,<sup>22</sup> daß alle Liederdichtung in nächster Beziehung steht zur Gemütsbewegung, daß sie stets aus Gemütsbewegung entsteht und daß sich stets Gemütsbewegung in ihr äußert. Die verschiedenen Gattungen der Lieder, Arbeits-, Kult-, Tanz-, Kampf-, Abschieds-, Liebeslied sind Ausdruck der verschiedenen Gemütsbewegungen, für Lust, Unlust, Leidenschaften von jeder Art und Tiefe. Diese Gemütsbewegungen sind alle gleich ursprünglich, also ist grundsätzlich zu erwarten, daß auch die entsprechenden Gattungen der Lieder gleich ursprünglich seien. Dazu stimmt vollkommen unser Befund: wo immer wir Naturvölker mit primitiver Gemeinschaftsdichtung allseitig beobachten können, zeigt sich, daß ihre Dichtung gleichmäßig über alle Lebensgebiete hingeht und kaum eines ausläßt. Das ist zugleich einer der wenigen Punkte, der sich in der ganzen langen Entwicklung zum Volkslied hin nicht grundsätzlich verschoben hat: noch das heute lebende Volkslied kann seinen Gegenstand aus jedem Lebensgebiet nehmen, auch vom Inhalt ist darum bei Bestimmung des Begriffs Volkslied grundsätzlich abzusehen. Soweit mußte un-

<sup>22</sup> Wilhelm Wundt, Völkerpsychologie, 2. Aufl. 3 (1908) 332.

sere Erörterung Merkmale auscheiden, nun gilt es, die bleibenden Merkmale zu sammeln.

Immer wieder ist uns in unseren Proben ein gutes Merkmal des Volkslieds begegnet: ein Lied muß volkläufig geworden sein. Das heißt nun nicht bloß, daß weite Kreise ein Lied gern und oft singen müssen. Jeder Männergesangverein singt: „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut so hoch da droben?“ und nach der Zahl der Kehlen, durch die es dringt, müßte Eichendorffs Lied das Urbild eines Volkslieds sein. Aber das ist es eben: es bleibt Eichendorffs Lied in Mendelssohns Vertonung im Bewußtsein eines jeden, der es derart singt, und behält darum das Gepräge des Kunstlieds in jeder Wiederholung. Dagegen zum Volkslied gehört, daß das Volk von solchen persönlichen Anrechten an ein Lied nichts empfindet und eine Pflicht, Text und Weise unverändert wiederzugeben, nicht kennt.

Damit stellt sich auch alsbald ein Zweites ein: als Eigentum des Volks, das es singt, wird das Volkslied von seinem Ausgangspunkt unbewußt verschoben. Selten ist ein Kunstlied, so wie es Dichter und Komponist entlassen, dem Stil des Volks unbedingt gerecht. Es wird darum zurechtgesungen, zersungen, wie wir es seit Görres (1831) nennen,<sup>23</sup> leise oder gewaltsam in den Stil der mündlich überlieferten Dichtung übergeführt, und bekommt so die Folgen der gedächtnismäßigen Überlieferung zu spüren. Denn auch diese ist zum Wesen des Volkslieds notwendig; ein Volkslied kann wohl gelegentlich aufgeschrieben werden, unsere Mägde, Handwerksgesellen, Soldaten haben gar nicht so selten selbstgeschriebene Liederbücher, die sie gern durch Diktat oder Abschrift weitergeben, aber ein wahres Volkslied, das nur immer auf dem Weg der Aufzeichnung überliefert würde, gibt es nicht: immer wieder wird dieser Weg durch die gedächtnismäßige Überlieferung unterbrochen. Beide Verfahren aber, die Aufnahme durch das Auge wie die durch das Ohr, wetteifern darin, das Lied zu verändern, die Motive zu verschieben, den Strophenbestand zu mehren oder zu mindern, die Worte dem Volk immer mundgerechter zu machen.

Ein drittes, das selbstverständlichste Merkmal des Volkslieds, grenzt in seinen Folgeerscheinungen nahe an die gedächtnismäßige Überlieferung, das ist seine Sangbarkeit. Mag sich bei unserer

<sup>23</sup> Renata Dessauer, Das Zersingen. Berlin 1928 (= German. Studien 61).

Kunstlyrik diese Wesensseite des alten Lieds verflüchtigt haben: zum Volkslied gehört auch heute noch, daß es gesungen wird. Volkslied — gesungen Lied, die Formel steht in lebendiger Geltung, und wer unsere Volkslieder immer nur von seiten der Texte betrachten wollte, beginge die größte Einseitigkeit. Dem Volk ist vielfach die Weise geradezu Hauptsache. Eine reizvolle Weise hat schon manchen öden Text über die Jahrhunderte gerettet, und bisweilen wird blühender Unsinn geduldig immer weiter gesungen, wenn eine beliebte Weise ihn trägt und stützt. Es bleibt Herders grundlegendes Verdienst, gleich von vornherein die Sangbarkeit als ein wesentliches Merkmal des Volkslieds gefühlt und festgestellt zu haben. Bei Herder tritt diese Seite der Sache in der Einleitung zu den Volksliedern mit voller Klarheit hervor:<sup>24</sup> „Das Wesen des Liedes ist Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten, treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte. Fehlt diese einem Liede, hat es keinen Ton, keine poetische Modulation, keinen gehaltenen Gang und Fortgang derselben: habe es Bild und Bilder und Zusammensetzung und Niedlichkeit der Farben, so viel es wolle, es ist kein Lied mehr.“ Und weiter: „Lied muß gehört werden, nicht gesehen“ — lauter Äußerungen von grundsätzlicher Schärfe. Hier brauchte Goethe nur Herdersche Anregungen fortzuführen, um die Volksliedforschung auf gesunder Bahn zu halten. Wie er als Student im Elsaß Volkslieder gesammelt hat und sie im Herbst 1771 Herder schickt, da läßt er von seiner Schwester Kornelia die Weisen eigens abschreiben und fügt sie mit besonderem Nachdruck der Sendung bei: „NB. die alten Melodien, wie sie Gott erschaffen hat.“<sup>25</sup> Die neuere Forschung wird sich dieses Kraftwort nicht aneignen, aber sie hört den Ernst heraus, mit dem Herder dem jüngeren Freund gegenüber auf dieser Seite der Sache bestanden hat. Und so geht die gute Überlieferung weiter: wie kaum eine andere Seite des Begriffs Volkslied bleibt seine Sangbarkeit stets gewahrt. Bei den Herausgebern des Wunderhorns ist die innige Verbindung von Text und Weise wohl das einzige Merkmal, das an ihrem Begriff des Volkslieds haltbar bleibt. Arnim sagt: „Ein schönes Lied in schlechter Melodie behält sich nicht, und ein schlechtes Lied in schöner Melodie verhält sich und verfängt sich, bis es heraus-

<sup>24</sup> Suphans Ausgabe 25, 332 f.

<sup>25</sup> Weim. Ausg. IV 2, 2. Zum weiteren Levg 39, 48 ff., 103 ff., 130 ff.

gelacht." Uhland durchleuchtet mit reicher Anschauung wie vor ihm keiner und nach ihm wenige die Beziehungen der Worte zur Weise: er erkennt in der Melodie den Retter und Verderber manches Textes und leitet aus dem Verhältnis der beiden die ganze Gruppe von Erscheinungen ab, die Görres „Zersingen“ genannt hatte. Eine gute Weise kann einen mäßigen Text über Wasser halten, aber die einseitige Obacht auf die Weise kann auch einen Text zugrunde richten. Über der Gewohnheit der Liederbücher, immer nur die erste Strophe wiederzugeben, gehen leicht die übrigen verloren. Strophen verschiedener Lieder erscheinen in den Liederbüchern vermischt, etwa an ein Soldatenlied wird eine Sehnsuchtsstrophe angeschoben, und man steht vor einem Rätsel, bis man hört, daß beide nach der gleichen Weise gesungen werden. So gehören im Guten wie im Schlimmen Text und Weise aufs engste zueinander. Der Gesang ist nicht bloß das sicherste Merkmal des Volkslieds, sondern geradezu sein Lebenselement. Diese Erkenntnis ist denn auch seit Uhland nie mehr verloren gegangen, sie spielt fortan bei Dilmar, Hildebrand, Fr. Th. Vischer, Eiliencron, Böhme, Böckel die wichtige Rolle, die ihr gebührt.

Alle diese Merkmale: Abwesenheit persönlicher Urheberrechte, gedächtnismäßige Überlieferung und damit die Folge des Zersingens, unbedingte Sangbarkeit, würden aber allein noch nicht genügen, das Volkslied von einer anderen Gattung des Volksgesangs zu scheiden, vom Gassenhauer. Auch bei ihm erkennt das Volk keine Urheberrechte an, auch er wird mündlich überliefert, auch seine Texte können nirgends bestehen ohne die zugehörigen Weisen, dennoch ist jedem Kenner des Volksgesangs bewußt, daß eine Grenze zwischen beiden Gattungen läuft. Es mag zunächst das Gefühl sein, das ihn vom Volkslied trennt, vielleicht auch eine Erinnerung daran, daß die Volksliedforschung von der Romantik ausgegangen ist. Aber das Gefühl behält hier recht: in seinen Lebensbedingungen wie in Stimmung und Gehalt ist der Gassenhauer dem Volkslied wesensfremd, so daß er sich mit ihm auch nicht im Rahmen einer Begriffsbestimmung verträgt. Wenn das Volkslied Wein ist, so ist der Gassenhauer Schnaps. Es läuft ein altes Schnaderhüpfel in Bayern und Österreich um, in Klagenfurt lautet es:<sup>26</sup>

<sup>26</sup> Grasberger 15. Eine deutsch-böhmische Fassung bei Hruschka und Toischer 488, 19.

Mei Herzl is klein,  
's kann niemand hinein,  
als an anziger Bue  
hat 'n Schlüssel dazue.

Das unschuldige Liedlein ist um 1855 zum Gassenhauer ent-  
stellt worden:

Mei Herzl is klein,  
's kann niemand hinein,  
als die ganze Kasern  
und noch a paar Herrn.

Daß damit das Schnaderhüpfel in einen ganz anderen Gefühls-  
kreis versetzt wird, ist ohne viel Worte klar, es klingt wie Hohn  
auf den ursprünglichen Text. Die Unterschiede liegen in Stil und  
Stimmung und Gesinnung, sind aber begriffsmäßig kaum einheit-  
lich zu fassen. Wir gelangen dagegen zu einer klaren Abgrenzung,  
wenn wir ins Auge fassen, wie schnell diese heute aufkommenden,  
morgen vergessenen, übermorgen von einer neuen Weise über-  
holten Lustspieltrümmer und Operettenbruchstücke wechseln. Kurz-  
lebig ist der Gassenhauer schon darum, weil er den Ehrgeiz hat,  
„hochaktuell“ zu sein — so lautet ja das Schlagwort: schon darum  
ist er zeitlich eng gebunden. Unvolksmäßig ist er, weil Großstadt  
und Bildung ihn prägen. Dem Volk wird er aufgezwungen, es  
kann ihn seiner Art kaum anpassen, denn die neue Woche bringt  
einen neuen Schlager, und der alte wird wie ein Fremdkörper  
wieder ausgestoßen. Weil er so leer ist, kann ihn auch eine gute  
Weise nicht vor diesem Schicksal retten. Auch von der älteren  
Volksliedforschung her bietet sich uns das Merkmal, das wir brau-  
chen, um den Gassenhauer vom Volkslied sicher abzugrenzen.  
Die Vorstellung, daß zum echten Volkslied ein gewisses Alter  
gehört, hat in der Volksliedforschung von je eine Rolle gespielt.<sup>27</sup>  
Die beiden englischen Sammlungen, die die erste Sammeltätigkeit  
in Deutschland angeregt haben, tragen diese Beziehung schon im  
Titel: Macpherson gibt 1760 *Fragments of ancient poetry* her-  
aus, Percy *Reliques of ancient english poetry*: von vornherein  
haftet so dem Volkslied der Nebensinn des Mittelalterlich-Roman-  
tischen an. Die Anregung greift alsbald nach Deutschland hinüber:  
Rud. Erich Raspe wünscht 1765 als der erste,<sup>28</sup> „daß ein deutscher

<sup>27</sup> Levy 24 ff., 82 ff.

<sup>28</sup> Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften, hrsg. von Weiße 1, 179.

Kunstrichter nach Percys Beispiel einen gleichen Fleiß auf die alten deutschen Gesänge verwenden möchte". In Lessings Briefen ist fast jedesmal die Rede von alten Liedern, wo wir von Volksliedern sprechen würden,<sup>29</sup> und so bleiben bis auf Herder alt und schön die einzigen Merkmale des Volkslieds, diese aber begegnen in immer gehäufter Wiederholung. Bei Herder wird es zunächst nicht anders: er spricht z. B. von alten Nationalstücken und sagt vom echten Volksgesang, daß er „ein Hauptzweig alter ... Poesie“ sei.<sup>30</sup> Die Aufnahme von Morhofs „Schlachtgesang“ in seine Volkslieder rechtfertigt er mit den Worten: „Es ist gewiß alt“. Goethe folgt darin bei seiner früheren Beschäftigung mit dem Volkslied dem älteren Freund. Wo er Volkslied und Kunstlied gegeneinander rückt, da schildert er das Gegenteil des echten und rechten Volkslieds „die neuen zierlichen Versuche voll Präntension und Affektion“, die Lieder von der Art „Ich liebte nur Ismenen“, das in der Tat kaum älter ist als Goethe selbst. Besonders bezeichnend ist eine Stelle in Claudine von Villa Bella. Da läßt er den alten Gonzalo, Claudines Vater, vom Volkslied schwärmen: „Ich sage immer: Zu meiner Zeit war's noch anders; da ging's dem Bauern wohl, und da hatt' er immer ein Liedchen, das von der Leber wegging und einem 's Herz ergözte ... Da waren die alten Lieder, die Liebeslieder, die Mordgeschichten, die Gespenstergeschichten, jedes nach seiner eigenen Weise, und immer so herzlich, besonders die Gespensterlieder.“<sup>31</sup> Und wo Goethe selbst Volkslieder gesammelt hat, im Elsaß 1771, da hat er nach seinem eigenen Wort<sup>32</sup> seine Volkslieder „aus denen Kehlen der ältesten Mütterchen aufgehascht“. In der Tat stammt alles, was er so zusammengebracht und Herder gegeben hat, aus dem Mittelalter. Und wie in denselben Jahren in Mecklenburg der erste Versuch unternommen wird, niederdeutsche Volkslieder zu sammeln, da drängt Voß, der sich hier der Sache annimmt, ebenfalls dem Gesichtspunkt des Alters in den Vordergrund. Er schreibt 1773 an Brückner: „Man hat in England so vortreffliche alte Balladen aus dem 15. Jahrhundert — sollten in Mecklenburg nicht noch einige von unseren alten sich erhalten haben? Wo ich nicht irre, hab' ich bisweilen solche alte Abenteuer absingen

<sup>29</sup> Le v n 26.

<sup>30</sup> Suphans Ausg. 9, 530. 24, 267.

<sup>31</sup> Jubiläumsausg. 11, 60 (1775).

<sup>32</sup> Weim. Ausg. IV 2, 1.

hören.“<sup>33</sup> Ein paar Jahrzehnte später, und Görres kommt zu Wort. Entschiedener ist nie betont worden, daß das Volkslied ein Erzeugnis des romantischen Mittelalters sei, als von ihm, dem das Volkslied geradezu ein Merkmal und liebes Zeichen der guten alten Zeit ist, die er so liebt und die so beklagenswert weit entschunden ist. Der Betrieb der Volksliedforschung wird wissenschaftlicher, der Germanist Docen, vielseitig und auch auf diesem Feld fleißig, setzt mit seiner Arbeit ein: auch ihm sind Volkslieder notwendig alt, ihre Blütezeit sieht er im 16. Jahrhundert. Als eine Nachwirkung der Romantik, die das Gute immer in der Vergangenheit suchte, finden wir die gleiche Vorstellung noch bei Uhland, und nur von hier aus versteht man es, daß seine Sammlungen so ganz nur dem Volkslied vergangener Jahrhunderte gelten, indes doch in Schwaben um ihn her der Volksgesang blühte. Ja noch bei Franz Magnus Böhme,<sup>34</sup> um die musikalische Seite der Volkslieder höher verdient als um ihre Kritik, überrascht uns 1877 die Begriffsbestimmung: „Volkslieder sind also die alten Lieder, die ... sich durch mündliche Überlieferung lange Zeit, oft bis zur Gegenwart forterhalten haben.“ Im übrigen ist gerade von Böhme das Merkmal des Alters in den sachgemäßeren Begriff der Langlebigkeit, Zähigkeit übergeführt worden. Die verfeinerte Auffassung regt sich zum erstenmal da, wo Böhme dem Volkslied das volkstümliche Lied — so nennt er das volkläufig gewordene Kunstlied — entgegenstellt: „Nur wenige haben eine hohe Lebensdauer von hundert Jahren und darüber aufzuweisen, und diese gleichen darin den unverwüstlichen Volksliedern.“ Diese Auffassung wird fester und schärfer bei Otto Böckel 1885: er bringt in seinen „Volksliedern aus Oberhessen“ reichlich Beispiele für die erstaunliche Zähigkeit, mit der sich ein Volkslied im Gedächtnis des Volks hält, wenn es einmal in aller Mund gekommen ist. Je näher wir an unsere Tage kommen, je mehr finden wir die Langlebigkeit betont. Reuschel hat 1903 mit richtigem Griff dieses Merkmal zur Abgrenzung des Volkslieds vom Gassenhauer in die Begriffsbestimmung hineingenommen.<sup>35</sup> „Fügen wir der Definition John Meiers noch die Bestimmung bei, daß die Volkspoesie eine gewisse Dauer, eine gewisse Zähigkeit besitzen muß, so glauben wir die Klippe zu umschiffen. Moderne

<sup>33</sup> J. H. Voß, Briefe, hrsg. von Abr. Voß (1840) 130.

<sup>34</sup> Liederbuch XXII.

<sup>35</sup> Karl Reuschel, Volkskundliche Streifzüge. 54 f.

Opernmelodien können zu Volksliedern werden, aber ob sie es werden, wird sich erst nach Jahrzehnten entscheiden lassen." In der Tat ist die Langlebigkeit das einzige Merkmal, das die Abgrenzung vom Gassenhauer wirklich sichert.

Der Gassenhauer hat seine Vergänglichkeit so gut wie seinen Namen als Erbteil der Großstadtgasse, auf der er entsteht und lebt im Gegensatz zum Volkslied, aber die Grenzen zwischen Stadt und Dorf sind in dieser Hinsicht zu sehr verwischt, als daß sich dieser Wesenszug, die Heimat, zur Begriffsbestimmung eignete. Auch die Entstehung tut wieder nichts zur Sache: Operette und leichtes Lustspiel können auch Volkslieder liefern neben den Gassenhauern und haben es vielfach getan. Wohl aber ist mit dem raschen, modischen Wechsel des Gassenhauers ein Wesensunterschied bezeichnet: zum Volkslied gehört eine längere Bewährung und Eingewöhnung im Volksmund, während Kurzlebigkeit und wechselnde Mode die Lebenslust des Gassenhauers sind.

Bevor wir nun die von langher gelegten Fäden zur Schlinge der Begriffsbestimmung zusammenziehen, ist es schließlich noch nötig, einen Blick auf den ersten Bestandteil des Wortes zu werfen. Was Volk in dem Wort Volkslied bedeutet, war nicht leicht zu beantworten, solange man unter Volkslied die Dichtung der Primitiven mitverstand. Denn es liegt auf der Hand, daß der Begriff des Volkes, wie er im brasilianischen Urwald oder im ältesten Griechenland zu bestimmen ist, mit dem, was wir im heutigen Europa Volk zu nennen gewohnt sind,<sup>36</sup> nicht viel gemein hat. Die Begriffsbestimmungen der älteren Volksliedforscher krankten an einem bedenklichen Dualismus gerade in diesem Punkt. Einer der ersten, die sich darum bemüht haben, ist Friedrich Theodor Vischer 1857. Und gleich er muß die schwierige Scheidung vornehmen:<sup>37</sup> „Volk ... ist ursprünglich, ehe diejenige Bildung eintrat, welche die Stände nicht nur nach Besitz, Macht, Recht, Geschäft, Würde, sondern nach der ganzen Form des Bewußtseins trennt, die gesamte Nation ... Nachdem nun diese Trennung eingetreten ist, heißt der Teil der Nation, der von den geistigen Mitteln ausgeschlossen ist ... das Volk. Allein dieser Teil ist das, was einst alle waren, die Substanz und der mütterliche Boden, worüber die gebildeten Stände hinausgewachsen sind, aus dem sie aber

<sup>36</sup> Hierzu Felix Rosenblüth, Zur Begriffsbestimmung von Volk und Nation, phil. Diss. Heidelberg 1910.

<sup>37</sup> Fr. Th. Vischer, Ästhetik 3 II 1357.

kommen." Als allseitige Würdigung des Begriffs Volk in diesem Sinn ist Vischers Umschreibung kaum zu übertreffen, und es ist nicht zu verwundern, daß sie alle, die nach ihm des Weges kamen, in ihre Bahn gezwungen hat. Selbst Richard Wagner hat Vischers Abgrenzung keinen Abbruch tun können. Er bestimmt das Volk als „alle diejenigen, welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame erkennen. Das Volk sind also die, die unwillkürlich und nach Notwendigkeit handeln“: gewiß kraft- und geistvoll und auch dichterisch mit schöner Anschauung, aber hier ist Volk so sichtlich in so viel engerem Sinn gefaßt als in unserm Zusammenhang, daß man nach kurzer Ablenkung allgemein zu Vischer zurückgekehrt ist. Wir können die geltende Auffassung des Wortes kurz in die Formel fassen: als Volk gilt die Gesamtheit auf primitiven Stufen, die Unterschicht bei Kulturvölkern. Nun ist aber ohne weiteres klar, daß das Volk im ersten Sinn, als Gesamtheit, kein Volkslied in unserm Sinn haben kann: die Scheidung zwischen Volks- und Kunstlied springt erst aus der Scheidung zwischen Oberschicht und Unterschicht heraus, und die Vorstellung des Volkslieds wird erst vollziehbar mit dem Augenblick, da man geistige, soziale, kulturelle Schichtung im Leben bewußt wahrnimmt, also lange nachdem die Spaltung eingetreten ist. So erweist die Zergliederung des Begriffs Volk ein letztes Mal die Notwendigkeit, die früher gekennzeichnete Gemeinschaftsdichtung der Naturvölker von unserm Gegenstand begriffsmäßig klar zu trennen. Weisen wir jene Dichtung entschlossen dem andern Kreis zu, in den sie gehört, so kommen wir mit einem Schlag auch für den Begriff des Volks, wie wir ihn in unserm Zusammenhang brauchen, zu einer gesunden, einheitlichen Bestimmung: wir können Volk nun fassen als „Unterschicht eines Kulturvolks“, Volkslied als Lied dieser Unterschicht, der an Gütern geringen, in der Bildung zurückgebliebenen, an Zahl überwiegenden, von ihrer Hände Arbeit lebenden Masse der Volksgenossen.

Dabei verschlägt es nichts, daß das Verhältnis dieser Unterschicht zur Gesamtheit im Gang einer langen Entwicklung stetig verschoben worden ist: vor dem 16. Jahrhundert waren es fast alle außer einer sehr dünnen, sehr unregelmäßig verteilten Oberschicht international gebildeter Gelehrter, kunstmäßig geschulter Dichter und Musiker und ihrer nach Herkommen und Ausdehnung beschränkten Hörerschaft. Das Leben der Nation als solcher ging in ungeteiltem Fluß fast einheitlich dahin. Seitdem ist es von

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 unbekannte 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, entwicklungsgeschichtlich 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 Zuspitzung 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 sangen.

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 verdientermaßen 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 ungelenkten 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 verschmährt. 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 ersten 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 Hute 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 bey 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 PrahI 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.

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 nachzusteuern. 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 Merkmalen 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 Keihrreim. Alles Liedmäßige beginnt streng genommen mit dem Keihrreim, 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 Kunztanz 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.<sup>59</sup> 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

<sup>59</sup> Alfred Bertholet, über den Ursprung des Totemismus, in der Festschrift für Julius Kastan (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 Eberhard, -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 Kulturererscheinungen 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 Mythos der Stämme war. Die Tiere sprechen und sind dem Menschen wesensgleich, Heißbringer 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.

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 hohlen. 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

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 Pulschlags, 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 Prarie, 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.

Sie wird bewußt rhytmisch gestaltet, wo man zu einem an sich unrhytmischen 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 Wettstreit 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 rhytmischer 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 rhytmischer Körperbewegung. Dazu stimmen durchaus die Erfahrungen der Reisenden und Ethnologen, die von überall her bekunden, daß Arbeit auf früher Stufe stets rhytmisch getan wird. Die rhytmisch 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 Dreschflügel zum deutschen Bauernhof in Winterszeit, gehört zum Negerdorf das gemessene *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 Malanen 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 siebenzigjährige 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 Grottasöngur, 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:<sup>60</sup>

Zum Könige kamen, das Künftige wissend,  
der Frauen zwei, Senja und Menja.  
Es wurden von Frodi, Fridleifs Sohne,  
die mächtigen Jungfrau 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 erknietschen 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!

<sup>60</sup> 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 wiederholt 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

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 aussehenden, 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 rhytmischen 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 Einzelpersonlichkeit 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 heranzuführen. Aus ihrer Würdigung lernen wir unserm Gegenstand Perspektive gewinnen. Reste der urtümlichen Formen haben sich im deutschen Lied der geschichtlichen Zeit erhalten.<sup>61</sup> 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

<sup>61</sup> 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<sup>62</sup> 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 —

<sup>62</sup> 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<sup>63</sup> erzählt. Seither ist ja der gute Schwank allbekannt. Der Singer Grünenwald<sup>64</sup> 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 Suggester die Schuld bezahlt und damit den armen Musikus aus seiner Klemme befreit habe. Das Liedlein lernte Grünenwald auswendig, ließ sich im Suggesterhaus melden und trug es dem guten Herrn, der von Art ein demütiger Herr war, mit ganz fröhlicher Stimme vor. Anton Suggester verstand seine Krankheit bald, fragte dem Sachverhalt nach und sorgte, daß

<sup>63</sup> 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. Drener in den *Analecta Germanica* für H. Paul (1906) 325 f.

<sup>64</sup> 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 Fucker 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)

bis 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:<sup>65</sup>

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

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

<sup>65</sup> Vollständig in Uhlands Volksliedern Nr. 59.

Lieb hab ich sie mit Schmerzen,  
 das geschicht doch manchem mer,  
 freu mich von grund meins herzen  
 wenn ich nur von ihr hör.  
 nichts liebers möcht mir doch geschēhn  
 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<sup>66</sup> mehrfach Akrosticha entdeckt, die Lieder der gleichen Zeit und des gleichen Stils einem Dichter Grünwald sichern, und damit sind bisher schon über ein Duzend Gedichte der Flut der namenlosen Volkslieder entrückt und als einheitliches Werk eines sehr persönlichen Sängers vereinigt.<sup>67</sup> Sie sind in ihren besten Stücken im volkstümlichen Sinn unübertrefflich. Motive des Volksgesangs werden blank und unvernunft 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 Kopp's Sinderglück 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

<sup>66</sup> Zeitschrift für den deutschen Unterricht 14, 443 ff. Zeitschrift für deutsche Philologie 39, 212 ff. und 47, 210 ff.

<sup>67</sup> Neun davon hat Arthur Kopp in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen 107 (1901) 1—32 nach den besten Texten herausgegeben.

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<sup>68</sup> 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 Grünwald, 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 verurteilt 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:<sup>69</sup> zwar nicht sein Dichter ist der

<sup>68</sup> Hrsg. von Josef Beck 1883 in den *Fontes rerum Austriacarum* 2, 43. Der Bericht über Grünwald das. 104.

<sup>69</sup> 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. Sinder jener Nachricht über Grünwald ist Philipp Wackernagel: *Das deutsche Kirchenlied* 3 (1870) 129. Die Weise bei Franz Magnus Boehme, *Altdautesches Liederbuch* Nr. 636.

unglückliche Schuster von Kuffstein, 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, durchgebildete 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 fünfzeilige Weise, und die ist Ton für Ton dieselbe, wie sie allorts 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:<sup>70</sup>

Was wollen wir singen und heben an?  
 das best, das wir gelernet han,  
 ein newes lied zu singen.  
 Wir singen von einem edelman,  
 der heißt 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 Kuffsteiner 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

<sup>70</sup> Goethes Werke, Weim. Ausg. I 38, 246 f.

sogenannten Kontrafakturen zu Duzenden wiederholen. So wird sein Hauptverdienst dem Text gelten.<sup>71</sup> 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 seht beschweret nun  
mit sünden fast beladen,  
Jr jungen, alten, fraw vnd man,  
ich will euch geben was ich han,  
vnd hanlen 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 jahrhundertlangem 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, merkt, jr lieben kind,  
dne nekund Gott ergeben sind,  
laßt euch der müe nit rewen,  
halt fest am henling 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

<sup>71</sup> 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 Wiedertäuferschaft zu gewinnen. Zunächst springt in die Augen, daß der Kufsteiner Kecher 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 Koppischen 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 Mandlin außermöht,  
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 fremd 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 Täuferniums, 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 Täuferium des deutschen Südens allein aus Grünwalds geistlichem Lied kennen, 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 Koppischen 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 Leichtsinne 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 Vergnügungs-ort vor den Toren Nürnbergs. Ins gleiche Jahr gehört ferner der erste Druck des „G. Grü.“ unterzeichneten Lieds „Musica klang lieblicher gfang“, 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 Duzend 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 Stimmungshyrik 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 Koppfschen 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 Kopp'sche Lied in seinen regelrecht gebauten Strophen.<sup>72</sup> 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 wohlbekanntem Muster einen neuen Text auf die Bahn gebracht, nur als reproduzierenden Musiker lernen wir den berühmten 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 Sigger vorgetragen hat.<sup>73</sup> 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

<sup>72</sup> Die beiden letzten Strophen bei Kopp sind ein stark abweichender Zusatz, die erste ist offenbar gestört.

<sup>73</sup> Jetzt in Boehmes Liederbuch Nr. 269.

den Quellen zu jeder Gruppe enthalten ist.<sup>74</sup> 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<sup>75</sup> 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 Kopp'schen 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

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

<sup>75</sup> 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 Kuffsteiner 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 Kuffstein 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<sup>76</sup> 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,<sup>77</sup> müssen aber dann auch fragen, was nachmals im Volksmund aus Goethes Liedern geworden ist.

<sup>76</sup> Abhandlung vom Volkslied (Stuttgart 1866), Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage Bd. 3 S. 549.

<sup>77</sup> 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

Ganz wie das Mittelalter in seiner Würdigung hat auch das Volkslied drei Zeiten durchlaufen müssen: eine bekämpfende, eine bewundernde und eine verstehende. Goethe hat sie alle drei miterlebt, sein langes Leben reicht von der Zeit der Verkennung durch die des Überschwangs weit hinein in die der ernstesten, sachlichen Forscherarbeit. Sein eigenes Verhältnis zum Volkslied kennt doch nur zwei Farben, die althergebrachte Bekämpfung der Gattung sucht man vergeblich schon in seiner Frühzeit. Aber er steht doch in den Leipziger Jahren und mit der ganzen Welt seiner Jugend dem Volkslied fern, und was er damals schafft, wurzelt in einem Boden, in dem auch Ablehnung des Volkslieds und Verständnislosigkeit wurzeln: in der Verehrung Klopstocks und in der Anakreontik. So finden wir bei Goethe keine Spur einer Beschäftigung mit dem Volkslied vor Herder und dem Straßburger Jahr. Die Zeit der frischen Begeisterung, die nun folgt, ist dann doch schon nicht rein bewundernd, sondern zeigt auch schon abwägende Vorsicht gerade gegen Herderschen Überschwang, so gut wie der reife Goethe diese Stimmung gegen die Romantiker mit Nachdruck geltend gemacht hat. Endlich ist wiederum Goethes reife Zeit nicht eine Epoche kühlen Verstehens, sondern heller Freude am Volkslied, und hingebende Bewunderung dafür zeigt sich auch noch in seinem Alter. So liegt, was sonst die Zeiten scheidet, versöhnt zu wundervoller Einheit in Goethes Verhältnis zum Volkslied beieinander.

Goethes Beschäftigung mit dem Volkslied umfaßt in ihrer Gesamtheit einen Zeitraum von fast sechzig Jahren, und es muß unsere nächste Aufgabe sein, auf seiner Spur diesen langen Weg zu durchmessen. Dabei wird sich ergeben, daß dem Dichter Begriff und künstlerische Bedeutung der Gattung seit Straßburg unverrückbar feststehen. Ein rundes klares Bild seiner Vorstellungen vom Volkslied ließe sich lückenlos gewinnen schon aus Äußerungen, die dem Zeitraum vor der Romantik angehören. Nichts hat Goethe, an kühlem Scharfblick Herder und den Romantikern überlegen, zurücknehmen müssen, trotzdem er mehrfach von ganz verändertem Standpunkt in dieses Lieblingsland seiner Jugend zurückgekehrt ist.

Wie bedeutend die Anregung des so viel ungleicheren, so bald überholten Herder für den werdenden Genius auch im Hinblick

Drangzeit, in Kluges Zeitschrift für deutsche Wortforschung 4 (1903) 1—57; Paul Levn, Geschichte des Begriffes Volkslied (1911) 42—51.

auf das Volkslied war, zeigt hell wie ein Schlaglicht der Beginn dieser Interessen: sie gelten den Dainos, den Volksliedern der Letten. Herder hing an ihnen von seiner baltischen Heimat her mit einer Andacht, die er bald auf Goethe übertrug. Von hier aus, von der Freude am Volksgefang fremder Stämme, war Herder zu Blick und Anteil für das Volkslied der eigenen Volksgenossen gelangt. Im Elsaß begann er für das berühmte Werk zu sammeln, das ihn zum großen Führer der Volksliedforschung gemacht hat, die jungen Freunde um sich her wußte er für seine Arbeit zu begeistern. Der eifrigsten einer unter seinen Sammlern wurde alsbald Goethe. Er brachte im Sommer 1771, wahrscheinlich in Sesenheim, zwölf alte „Balladen“ zusammen, von denen Herder drei (das Lied vom jungen Grafen, das vom eifersüchtigen Knaben und das vom Herrn von Falkenstein) in seine Sammlung aufgenommen hat.<sup>78</sup> Die neun von Herder ausgelassenen Lieder sind uns darum nicht verloren: die Weisen zwar liegen nicht mehr vor, aber die Texte sind in der Abschrift für Herder und in einer noch mundartechteren Niederschrift aus Frau von Steins Nachlaß in Weimar erhalten,<sup>79</sup> die Früchte eines Eifers, der noch viel Gutes wirken sollte. Nur wenn wir daran festhalten, daß Goethe in entscheidenden Jahren einmal ganz in diese Volksliedinteressen eingetaucht war, verstehen wir, wie seine spätere Dichtung von mancher Abweichung zurück so gern wieder in die Nachbarschaft des Volkslieds heimkehrt.

Vor allem das Schauspiel der ersten Weimarer Jahre. Aus dem Urfaust ragen in die spätere Faustdichtung zwei Volkslieder hinein, Anfänge von Gesängen, an denen die Studenten in Auerbachs Keller die Stimmen prüfen:

Das liebe heilige römische Reich  
Wie hält's nur noch zusammen?

und:

Schwing dich auf, Frau Nachtigall,  
Grüß mir mein Liebchen zehntausendmal!

Jedes der beiden führt in anziehende Zusammenhänge hinein und zurück. Froschs erster Sangesversuch scheint ein Nachklang des alten Lieds von der Druckergesellschaft zu sein.<sup>80</sup> Die Buchdrucker

<sup>78</sup> Herders Werke, hrsg. von Suphan 25, 133. 146. 251.

<sup>79</sup> Weim. Ausg. I 38, 235—57.

<sup>80</sup> Nach den Bergreihen von 1551 hrsg. von Uhland, Volkslieder Nr. 265.

galten seit dem Bestehen ihrer Kunst für eine feucht-fröhliche Gesellschaft. Sie hielten sich selbst für halbe Gelehrte, und weil in alter Zeit ihre Kunst viel ausschließlicher der Gelehrsamkeit galt als jetzt, da man sich ferner im 15. und 16. Jahrhundert bei der Druckberichtigung kaum je auf die Mitwirkung des Verfassers verlassen konnte, vielmehr diese Sorge dem Drucker blieb, gehörte schon ein wenig Griechisch und recht viel Latein zum Handwerk — Kunstwörter wie *deleatur*, *imprimatur*, *Makulatur*, *Spatium* hält ja die alte Druckersprache heute noch fest. Verdorbene Studenten und verlaufene Schüler fanden am Setzkasten immer noch Unterschluß, und bezeichnend läßt Sebastian Brant 1494 den verbummelten Bacchanten sagen:<sup>81</sup>

Do mit so gat die jugent hnen,  
So sint wir zu Lyps, Erfordt, Wnen,  
Zu Heidelberg, Menz, Basel gstanden,  
Kumen zu leyst doch henn mit schanden.  
Das gelt das ist verzeret do,  
Der truckern sint wir dann fro.

Das gab dann notwendig durstige Drucker, die mit ihrer schwachen Seite und ihrem kräftigen Zug weithin Zielscheibe des Spotts werden mußten. Im Volkslied werden sie noch gutmütig genug bedacht:

Wir müssen allzeit nehen,  
welchs unser orden helt,  
im drucken und im setzen  
neht man, daß nichts umbfelt.  
drumb sol sichs niemands wundern,  
daß wir uns halten naß,  
der orden helts besunder:  
zehen on unterlaß.

Wenn derart Trinken und Prassen das Lebenselement der Druckerzunft ist, versteht man, daß die Politik sie kalt läßt, und treffend beginnt darum ihr Lied im Volksmund:

Wol auf mit reichem schalle!  
ich weiß mir ein gsellschaft gut,  
liebt mir vor andern allen,  
sie tregt ein freien mut.  
sie hat ein kleine sorge  
wol umb das römisch reich,  
es sterb heut oder morgen  
so gilts in allen gleich.

<sup>81</sup> Brants Narrenschiff, hrsg. von Jarncke 27, 25 ff.

„Ein politisch Lied“ ist das freilich nicht, und es gehört in Auerbachs Keller Branders ganze Voreingenommenheit dazu, um Froschs Gesang mit diesem Einwand abzuschneiden. Schade doch auch, daß wir dadurch das alte Lied aus Goethes Mund nicht weiter kennen lernen. Was wir dafür als Ersatz durch Frosch erhalten, möchte Goethe als Liedeingang in seiner Straßburger Zeit gehört haben, die erste Zeile begegnet schon im Venusgärtlein von 1656:<sup>82</sup>

Schwing dich auff Fraw Nachtigal geschwinde,  
für meiner Liebsten Fensterlein dich finde,  
sing ihr das Lied, welchs ohn beschweren  
new erdacht, meinem Schatz zu Ruhm und Ehren.

Das Venusgärtlein seinerseits konnte das Lied aus einem fliegenden Blatt von 1639 entnehmen. Auf den verheißungsvollen Eingang folgen dort neun öde, formlose Strophen, die nun sehr mit Recht im Faust von Siebel abgeschnitten werden. Aber jener Anfang ist im alten Volkslied fast besser und sicher viel klangvoller, als ihn der sangesfrohe Frosch im Sinn hat.

Eine noch wichtigere Rolle als im Faust spielt das Volkslied in Goethes Claudine von Villa Bella, die als prosaisches Schauspiel der ersten Weimarer Zeit angehört. Hier hat Goethe das Lied vom „Untreuen Knaben“ eingefügt, auf das neben Bürgers „Lenore“ offenbar auch jenes Elsässer „Lied vom jungen Grafen“ eingewirkt hat:<sup>83</sup>

Es war ein Buhle frech genug,  
war erst aus Frankreich kommen,  
Der hat ein armes Maidel jung  
gar oft in Arm genommen.  
Und liebgekost und liebgeherzt,  
als Bräutigam herumgescherzt  
und endlich sie verlassen.

Weiterhin ist es nun völlig unmöglich, allen Anregungen im einzelnen nachzugehen, die Goethe dem Volkslied verdankt oder verdanken könnte. Nicht immer auch wird man an unmittelbare Entlehnung denken dürfen, wo sich Anklänge finden. Goethe kennt das Volkslied so genau und ist so gründlich mit seinem Stil vertraut, daß er souverän über seinen Reichtum und seine Stilmittel verfügt, daß er gelegentlich auch ohne nachweisbare An-

<sup>82</sup> Neudruck von Max von Waldberg, S. 162.

<sup>83</sup> Weim. Ausg. I 38, 156. Dazu v. Biedermann, S. 322—329.

regung mit der volkstümlichen Lyrik zusammentreffen konnte. Sein poetisches Schaffen stimmt so vielfältig zu der Art der Volksdichtung, daß wir schon darum sein Eigentum von dem des Volkslieds nicht in jedem einzelnen Fall abgrenzen können. Immerhin leuchten aus seinem Schaffen deutlich bestimmte Punkte hervor, an denen man von einer sichtbaren, starken Einwirkung des Volkslieds reden kann und muß.

Daß er in Weimar den Straßburger Interessen treu geblieben ist, dafür gibt es aus den nächsten Jahren ein prächtiges Zeugnis wieder in einem der kleineren Dramen. Als Goethe am 22. Juli 1782 sein Singspiel „Die Fischerin“ auf dem natürlichen Schauspielplatz an der Ilm im Park zu Tiefurt aufführen ließ, da lud er in einer launigen Versepistel den Freund Herder und seine Gattin Karoline ein:

Denn wir andern, die  
Wir jeden Tag berupft zu Bette gehn,  
Und dennoch kleine, ausgestopfte, bunte,  
Erlögen-wahre Vögel auf den Markt  
Zu bringen, von den Kunden solcher Lust  
Gefordert werden, können's wahrlich nicht  
Aus eignen Mitteln immer, müssen still  
Was da ein Pfau, ein Rabe dort, und was  
Ein andrer hier verloren, sammelnd schleichen.

Es hat seine besondere Bewandnis, daß gerade Herder mit dieser halben Entschuldigung eingeladen wird. Das kleine Singspiel geht im Grund nicht von einer dramatischen Konzeption aus, überhaupt von keiner literarischen, sondern von einer malerischen. Goethe hatte an einem Abend des Jahrs 1778 das Ilmufer vor seinem Gartenhaus für seine Gäste mit Feuern beleuchten lassen, die allmählich aufloderten und mit ihrem Schein und Widerschein die Bäume, Büsche und Wiesen bald erhellten, bald in Dunkel tauchen ließen. Das Bild blieb ihm forthin unvergeßlich, die Rembrandtische Stimmung des Helldunkels, in die er die so vertraute Gegend getaucht sah, zog ihn so unwiderstehlich an, daß er vier Jahre später sein Singspiel schuf, wesentlich, um diesen Reiz im dramatischen Bild festzuhalten. Die Handlung des Stückes war ihm neben dieser Bildwirkung fast Nebensache, er gestaltete sie, man kann fast sagen, im Vorübergehen, durch eine Anleihe bei Herders Volksliedern. Dabei hat er aber, im ganzen gesehen, bei weitem mehr gegeben als genommen. Ein Wald- und Wasserdrama am buschigen Ufer der Ilm sollte das kleine Singspiel

werden — so griff Goethe unter Herders Volksliedern zu einem Stück vom waldigen Strand der Ostsee, zu der altdänischen Ballade vom Wassermann,<sup>84</sup> unter der Fülle der nordischen Heldenlieder eines der wenigen Elfenmärchen. Dem Wassermann baut seine elfische Mutter ein Zauberroß aus Wasser und Sand, er reitet nach Marienkirchhof, riesisch und schimmernd schreitet er durch die Kirchgemeinde und erregt die Sehnsucht des schönsten Mädchens: „O wär der blanke Ritter für mich!“ Er erhält ihre Hand, sie tanzen zum Meeresstrand hernieder weit vor den anderen Paaren, ein Zauberschifflein trägt sie weit hinaus und zerfließt unter ihnen auf hoher See:

Noch lange hörten am Lande sie,  
Wie das schöne Mädchen im Wasser schrie.  
Ich rat euch, Jungfern, was ich kann:  
Geht nicht in Tanz mit dem Wassermann.

Es war ein genialer Griff Goethes, gerade diese Stimmungstiefe, nordische Ballade zu wählen: nun webt das uralt mythologische Ahnen von der Gewalt des Wassers durch das Singspiel an der Ilm, und der Zauber des germanischen Mythos greift aus dem Stück heraus dem Hörer an die Seele. Wie sich dann die Handlung ins Frohe und Lichte steigert, zur Hochzeit des jungen Paares, da gibt ihr Goethe mit drei weiteren Griffen in Herders Schatzkammer drei neue Kleinode: das englische Rätsellied „Die drei Fragen“:

Wer antwort't mir der Fragen drei,  
Zu wissen, welche die meine sei?

Dann das schwermütig-sinnige Brautlied aus Litauen:

Ich hab's gesagt schon meiner Mutter,  
Schon aufgesagt vor Sommers Mitte:  
Such, liebe Mutter, dir nur ein Mädchen,  
Ein Spinnermädchen, ein Webermädchen...  
Hab genug gehorcht der lieben Mutter,  
Muß nun auch horchen der lieben Schwieger —

endlich als heiter neckischen Ausklang das wendische Spottlied auf eine Bettelhochzeit, wo keiner am rechten Fleck steht und jeder in seiner Rolle eine lächerliche Figur macht:

<sup>84</sup> Herders Werke, hrsg. von Suphan 25, 441; seine Quelle die *Kjæmpe Viser*, hrsg. von Peter Sno, Kopenhagen 1739 (zuerst 1695, jetzt kritische Ausgabe von S. Grundtvig 1856).

Wer soll Braut sein?  
 Eule soll Braut sein!  
 Die Eule sprach zu ihnen  
 Hinwieder, den beiden:  
 Ich bin ein sehr gräßlich Ding,  
 Kann nicht die Braut sein ...

und schließlich gibt Goethe als liebenswürdig vergnügliche Zutat die Wendung an die Hörerschaft:

Was soll die Aussteuer sein?  
 Der Beifall soll die Aussteuer sein;  
 Kommt, wendet euch zu ihnen,  
 Die unserm Spiele lächeln!  
 Was wir auch nur halb verdient  
 Geb' uns eure Güte ganz.

Einen vierfachen Raub an der Lieder Sammlung Herders bedeutet somit Goethes „Sischerin“. Er bekennt sich wohlgenut dazu, wenn er Karoline Herder schreibt:

Verzeih, wenn ich so kühn und ungefragt,  
 Und noch dazu vielleicht nicht ganz geschickt  
 Was er dem Volke nahm, dem Volk zurück  
 Gegeben habe.

Aber vielfältig lohnt er die Anleihe, so reich, wie nur der Genius lohnen kann: er leitet das Spiel mit seinem Erbkönig ein. Zart sinnig läßt er dabei die eigene Ballade neben Herders „Wassermann“ zu stehen kommen: er deutet damit dem Kundigen an, daß er auch den „Erbkönig“ einer Herderschen Anregung verdankt, jener Übersetzung „Erbkönigs Tochter“, die er in Herders Volksliedern unter den dänischen Balladen fand.<sup>85</sup>

1778 hatte Goethe durch Herder die dänische Ballade kennengelernt, und fortan läßt ihn der Stoff nicht mehr los. Der Ritter, der im Wald von der Elfentochter begehrt und, als er sich ihr versagt, von ihr tödlich aufs Herz getroffen wird, wandelt sich in Goethes nachschaffender Phantasie zum Kind, das sich im Arm des Vaters vor Traumgespenstern zu Tode fürchtet. Die meisten Einzelzüge bleiben wie im dänischen Vorbild, Eingang und Schluß erinnern wörtlich daran, aber die ganze Situation ist neu

<sup>85</sup> Suphans Ausg. 25, 443 aus den Kjömpe Diser 698, dort nach einer Handschrift von 1550. Zum folgenden Sintenis im Goethe-Jahrbuch 22 (1901) 258—262.

und unendlich viel natürlicher, menschlicher geworden. Zu dem Knaben, den der Erbkönig betört, hat nachweislich der sechsjährige Friß von Stein Modell gestanden und zwar Modell im recht eigentlichen Sinn des Worts: der Bildhauer Clauer hat das Kind im Januar 1779 modelliert, und nach einer Tagebuchnotiz vom 30. Januar findet damals mit dem Künstler auch Goethe „an dem schönen Körper ein übergroß Studium“. Dazu halte man die Schmeichelworte der Ballade: „Ich liebe dich. Mich reizt deine schöne Gestalt“ — der Elfenkönig ist verliebter Natur, wie Oberon im Sommernachtstraum. Auch die Angst des Kindes vor traumhaften Phantasien im nächtigen Wald hat Goethe damals an Friß von Stein erlebt, eine Tagebuchnotiz vom 8. April 1779 deutet es an: „Abends nach Tiefsurt geritten. Nahm Frizzen aufs Pferd.“ Anderthalb Jahr später stellt sich in diese Reihe ein Brief an Charlotte von Stein vom 14. Oktober 1780:<sup>86</sup> „Der Mond ist unendlich schön, Ich bin durch die neuen Wege gelaufen, da sieht die Nacht himmlisch drein. Die Elfen sangen.“ Und dazu begleiten den Brief die Verse:

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,  
Dann scheint uns der Mond,  
Dann leuchtet uns der Stern.  
Wir wandeln und singen  
Und tanzen erst gern.

Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen,  
Auf Wiesen an den Erlen  
Wir suchen unsern Raum,  
Und wandeln und singen  
Und tanzen einen Traum.

Das ist schon fast nicht mehr ein Vorklang zur Ballade, sondern ein Begleitstück zu ihr: der Gesang zu dem Tanz, den der Erbkönig beschreibt:

Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n,  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

Dieser Tanz führt die ganze Welt des berühmteren Gedichts schon unentrinnbar herauf. Die einzelnen Motive sind meist schon vorhanden: das nächtliche Waldweben, die gleitenden glimmernden Trugbilder, der geräuschlose traumhafte Tanz unter den Bäu-

<sup>86</sup> Weim. Ausg. IV 4, 314.

men und Blättern. Nur daß die Ballade das Ganze dem Kreis der Idylle entrückt und ins Tragische hebt, aus der mondhellen Waldwiese und nächtlichen Stille in den Herbststurm am düstern Ort, aus dem Sternenfunkeln in den Moderschein der Weiden am Ufer, aus lieblichem, melodischem Tanz in Fieberphantasie und Todeskampf. Dieses Wuchtige, Übermenschliche, die geheimnisvolle Färbung hat dann gesiegt und in ihrem Erfolg die leisere Zeichnung jener Vorstudien verwischt. Das ist aber zugleich ein Sieg der düster tragischen Stimmung der alten dänischen Volksballade, der sich Goethes Dichtung 1782 wieder nähert, nachdem sich die Verse von 1780 merkbar von ihr entfernt hatten, in die weichere, abgeglichenere Stimmung des Kunstlieds hinein. Auch in diesem Sinn ist der Sommerabend von 1782, an dem die ‚Fischerin‘ an der Ilm in Szene ging, ein Sieg und ein hohes Fest des Volkslieds gewesen.

Weiter hat die Liebe zum Volkslied Goethe nach Italien begleitet. Die anderen Anliegen der Sturm- und Drangzeit müssen hinter den klassischen Eindrücken zurücktreten. Aber während Goethe Inhalt und Stil fast seiner gesamten früheren Dichtung über Bord wirft, behält er das Volkslied im Nacken, und auf der nun folgenden Fahrt durch völlig neue Gewässer wahrt er ihm den alten ehrenvollen Platz. In Wielands Teutschem Merkur 1789 I 229 läßt er aus dem Tagebuch seiner italienischen Reise gerade die Blätter drucken, die dem italienischen Volksgefang gewidmet sind. Vor allem hat ihn in Venedig, zwischen Eindrücken von so viel größerer Macht und Fülle, der Gesang der Gondolieri angezogen, die große Stellen aus Ariost und Tasso auf ihre eigene Melodie zu singen pflegen, von Vers zu Vers wechselnd, so daß einer das Echo des anderen wird:<sup>87</sup> „Es klingt dieser Gesang aus der weiten Ferne unaussprechlich reizend, weil er in dem Gefühl des Entfernten erst seine Bestimmung erfüllt. Er klingt wie eine Klage ohne Trauer, und man kann sich der Thränen kaum enthalten.“ Im ersten Band der italienischen Reise (1816) kehrt derselbe Bericht in geläuterter Gestalt wieder,<sup>88</sup> und noch 1821 erscheint im zweiten Buch von Wilhelm Meisters Wanderjahren<sup>89</sup> die Erinnerung an „jenen wundersam klagenden Gesang, den die venezianischen Schiffer von Land zu See, von See zu Land erschallen lassen“.

<sup>87</sup> Das. I 32, 348.

<sup>88</sup> 30, 129.

<sup>89</sup> 24, 361.

Auch die italienischen Eindrücke im einzelnen mögen später wieder zurücktreten, der Anteil am Volkslied begleitet Goethe zurück nach Weimar. Er freut sich, daß bei den Romantikern seine Anregungen Früchte tragen, und wie Arnim und Brentano Herders internationaler Sammlung in „Des Knaben Wunderhorn“ ihr deutsches Gegenstück geben, da wird Goethe<sup>90</sup> der verständnisvolle Förderer dieser jungen Genossen seines alten Strebens. Er begrüßt das Wunderhorn in der Allgemeinen Jenaer Literatur-Zeitung 1806, Nr. 18,<sup>90</sup> mit seiner großen Anzeige. Die zusammenfassende Betrachtung, die dort die Einzelcharakteristiken der Lieder einrahmt, spiegelt treu und warm, wie wohl keine andere Kundgebung, Goethes Freude am Volkslied, indem sie zugleich seinen Begriff von dessen Wesen und Stil in klassischer Klarheit herausarbeitet. „Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk, noch für's Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, daß der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge faßt, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt — dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie nur irgend sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höhern Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend für das Alter hat. Hier ist die Kunst mit der Natur in Konflikt, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht. Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm die Unvollkommenheit der Sprache, der äußeren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen: es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Elemente oft herrlicher, als es später im klaren vermag.“

Goethe empfiehlt den Herausgebern des Wunderhorns in seiner Anzeige, sie sollten in einem künftigen weiteren Band auch dänische Balladen bringen. Es ist nicht zu verkennen, daß diese Richtung aufs Internationale eine Stimmung ist, die im Volksliedinteresse des reifen Goethe stärker hervortritt, zugleich die einzige Verschiebung in seiner sechzigjährigen Freundschaft zum Volkslied. Der alternde Goethe übersetzt die Volkslieder benachbarter und ferner Völker ins Deutsche, er sammelt Nachrichten

<sup>90</sup> 40, 337—359.

darüber von allen Seiten und versichert 1823 in „Kunst und Altertum“, daß seine frühere Vorliebe für eigentümliche Volksgefänge ständig gefördert werde. Eine grundsätzliche Änderung des alten Kurses bedeutet aber diese Richtung aufs Internationale nicht: sie war bei Goethe vorhanden schon seit Herder, selbst international gerichtet, ihn fürs Volkslied gewonnen hatte. Und daneben bleibt der reife Goethe auch dem deutschen Volkslied treu. „Schon seit geraumer Zeit“, so kann er 1825 schreiben,<sup>91</sup> „gesteht man den verschiedenen eigentümlichen Volksdichtungen einen besonderen Werth zu . . . Bereits ein halbes Jahrhundert hindurch beschäftigt man sich in Deutschland ernstlich und gemüthlich damit, und ich läugne nicht, daß ich unter diejenigen gehöre, die ein auf diese Vorliebe gegründetes Studium unablässig selbst fortsetzen, auf alle Weise zu verbreiten und zu fördern suchen.“ Rührend steht dann bei dem 77 jährigen eine Erinnerung an die Lieder der eigenen Kindheit:<sup>92</sup> am 20. Januar 1826 diktiert er Schuchardt: „In Frankfurt am Main war zu Fastnacht üblich, daß zwei Kinder, an beiden Henkeln einen Korb fassend, ihn vor ihren Häusern schwenkten. An diesem Feste und ihm zu Ehren verdarben sich Jung und Alt mit warmen butterbestrichenen Wecken den Magen, und arme Kinder wollten ihr Teil auch davon hinnehmen. Ihre Körbe vor der Thür im Takte bewegend, sangen sie:

Havel havel ane  
Die Fassenacht geht ane,  
Droben in dem Hinterhaus  
Hängen Bratewürst' heraus.  
Gebt uns die langen,  
Laßt die kurzen hangen,

und wie es weiter heißen und reimen wollte. Wurden sie beschenkt, so sangen sie heiter und lebhaft:

Glück schlag ins Haus,  
Komm nimmermehr heraus.

Ließ man sie unerhört stehen oder wies man sie unmuthig ab, so schieden sie unter unmelodischem Geschrei:

<sup>91</sup> 41 II 136.

<sup>92</sup> Das. 457. Verwandte Reime aus Sachsen teilt Kurt Müller in der Zeitschrift des Vereins für Volkskunde 27 (1918) 55—67 mit, aus Baden Otmar Meisinger das. 111—113.

Bliß schlag ins Haus,  
Komm nimmermehr heraus.

Auf alle Fälle bettelten sie nicht, sie heischten nur; Geld erwarteten sie nicht, Kinder und Frauen aber reichten ihnen gern von überflüssigen Semmeln und Backwerk ihr Theil, wenn die Parthien nur nicht so schnell hintereinander kamen."

Die Fortsetzung dieses Diktats bringt dazu die Erinnerung an ein Goethisches Scherzgedicht im Volkston aus dem Jahr 1781. Die Weimarische Polizei hatte das sogenannte Sternsingen am Dreikönigtag verboten; in einem Maskenscherz am Abend des 6. Januar 1781 legte Goethe lustige Verwahrung ein. Er ließ die heiligen drei Könige mit ihrem Stern bei Hof erscheinen und legte der alten Weise der Sternsinger einen neuen lustigen Text unter, bei dem zum besonderen Vergnügen der Wissenden Korona Schröter als erster der drei Könige den Vers sprach:

Ich erster bin der weiß' und auch der schön,  
Bei Tage solltet ihr erst mich sehn!  
Doch ach, mit allen Spezerein  
Werd' ich sein Tag kein Mädchen mir erfrein.

Die Wendung zur höchst persönlichen Kunstdichtung ist damit aufs glücklichste gewonnen, an das alte Kinderlied in eigener munterster Praxis angeknüpft. Was 1781 den jungen Goethe dichterisch beschäftigt hatte, dazu kehrt der alte 1826 sinnend zurück. Er erzählt:<sup>93</sup> „Aus dieser vorpoliceylichen Epoche (Frankfurts) erinnere ich mich auch noch des beweglichen Sterns, der am Abend vor Epiphantias von Knaben herumgetragen, gleichfalls heischenden Knaben zum Vorwand zu dienen pflegte, und wovon uns in Gemälden und Kupfern der Niederländer noch das Gedächtnis übrig bleibt. Jener unfromme Anfang des Liedes:

Die heiligen drey König' mit ihrem Stern,  
Sie essen, trinken und bezahlen nicht gern,

wird nur dadurch heiter und erklärlich, wenn man sich diese munteren Gäste mit Papierkronen und einen darunter mit geschwärztem Gesicht denkt. Sie wünschen zu essen und zu trinken und hätten die Bezahlung dafür noch obendrein gern mitgenommen."

Die letzte Beziehung aufs Volkslied bei Goethe schlägt endlich

<sup>93</sup> Weim. Ausg. I 42 II 458.

einen heiteren Bogen zurück zur ersten. Für die Dainos hatte er sich in Straßburg von Herder begeistern lassen, kurz vor seinem Tod erlebt er noch das Erscheinen von Rhesas Sammlung „Dainos oder lithauische Volkslieder“ — postum ist dann seine Anzeige des tüchtigen Buchs erschienen, in dem er bewegt die Erfüllung eines alten Wunsches begrüßt.

Wir stehen am Ende dieses raschen Gangs, der uns zeigen kann, wie das Volkslied den Dichter treulich durch sein langes Leben begleitet und ihn stets von neuem warm und tief gefesselt hat. Seine Neigung zum Volkslied hat sich uns als im tiefsten Sinne kennzeichnend für den Dichter erwiesen: nicht etwa nur ein äußerliches Zusammenleben vereinigt diesen Gast mit seinem Gastgeber, sondern nach seiner ganzen Art mußte er stark auf Goethes Dichten und Empfinden einwirken.

Aber auch zur Kenntnis des Gastes, der diese lange Freundschaft genossen hat, für Stil und Wesen des Volkslieds, läßt sich aus ihrem Verhältnis mancherlei Aufschluß gewinnen.<sup>94</sup> Goethe hat fertige Lieder aus dem Volksmund übernommen und nach seinen Notwendigkeiten umgeformt, oder er hat eigene Lieder im Geist vorhandener Volkslieder gestaltet, oder gelegentliche Anklänge an das Volkslied gehen in Goethische Lieder ein, die sonst ganz des Dichters eigen sind. Alle drei Möglichkeiten können für die Kenntnis der Volkspoese, namentlich für ihre Stilistik, fruchtbar werden: allseitig lassen sich an ihnen die Wandlungen erkennen, die der Stil des Volkslieds durchmachen muß, um zu klassischer Kunsthöhe geläutert zu werden. Freilich sind diese Wandlungen so mannigfach in ihren Gründen und Gestalten, daß sie sich unmöglich in knappe Grundsätze pressen lassen, aber gewisse Hauptrichtungen treten doch immer wieder hervor.

Ein erstes ist, daß ein Volkslied in Goethes Welt gehoben wird dadurch, daß seine sittlichen Anschauungen geläutert werden. Dafür ist das klassische Beispiel Goethes Gedicht „Vor Gericht“, wohl bald nach der Straßburger Zeit entstanden, gedruckt freilich nicht vor 1815. Im Elsaß hatte Goethe im Sommer 1771 das „Lied vom Pfalzgrafen“ gefunden, dreiundzwanzig Strophen des Tons:

Es fuhr ein Fuhrknecht über den Rhein,  
Er kehrt beim jungen Pfalzgrafen ein.

<sup>94</sup> Zum Folgenden s. namentlich v. Waldberg, S. 23—25.

Der Inhalt der Ballade ist rasch erzählt: die Schwester des Pfalzgrafen hat sich mit dem König von England in rascher Liebe vergangen. Sie leugnet ihre Sünde, bis sie der Pfalzgraf hart und roh zum Geständnis zwingt. Sie nennt auch dann noch den Vater ihres Kindes nicht, bis sie unter den Mißhandlungen des Bruders ein grausames Ende findet. Zur Rache ersticht der König von England den Pfalzgrafen und führt den jungen Prinzen mit sich heim:

Er wiegt' das Kindlein in süße Ruh  
Und ritt (!) mit ihm nach England zu.

Herder hatte die ihm geschenkte Niederschrift seinerzeit nicht in die Volksliedersammlung aufgenommen, mit Recht, denn so, wie das Lied im 18. Jahrhundert volksläufig war, ist es eine rechte Schauerballade voller Roheiten, Verderbnisse und Lächerlichkeiten. Stellen, die zum Verständnis nicht zu entbehren sind, fehlen; das Geständnis der Prinzessin wird in widerwärtigster Grausamkeit erzwungen, der grausame Tod schonungslos ausgemalt:

Er nimmt sie an ihrem schneeweißen Arm  
Und führt sie in die Kammer. Daß Gott erbarm.  
Er tritt sie am Winter die lange Nacht,  
Bis daß man Lung' und Leber sah.

Genug, Herder hatte seine Gründe, das Lied in dieser Gestalt abzulehnen. Aber bei Goethe hatte sein Grundmotiv, kräftig und wertvoll auch noch in der Entstellung, die standhafte Mutter, die so tapfer für ihr Kind leidet, dauernd Wurzel geschlagen und ihn nicht mehr losgelassen. Geläutert tritt es zutage in seinem Gedicht „Vor Gericht“. Die wichtigen Grundzüge sind alle noch vorhanden, mancher tritt sehr viel klarer heraus als in der Volksfassung, auch manches Außenwerk schimmert noch hindurch, so offenbar als Erinnerung an den König von England der Zug: „Trägt er eine goldne Kett' am Hals.“ Eigenes ist hinzugetreten, namentlich in der Verschiebung des Schauplazes: wir wissen, wie den jungen Juristen Goethe die Ungerechtigkeit und Härte des alten Verfahrens gegen die ledigen Mütter empört hat, wie er samt den andern Stürmern und Drängern in lebendigem Kampf um Reform des Strafprozesses stand, wie seine Gretchentragödie so gut wie Wagners „Kindsmörderin“ poetische Früchte dieses Kampfes sind. In die Welt des Ausgangs der Gretchentragödie verlegt Goethe jetzt den alten Balladenstoff, und damit ist das Volkslied

vom Pfalzgrafen vollends sein dichterisches Eigentum geworden. Entscheidend aber hat dabei mitgewirkt die Läuterung der sittlichen Grundvorstellungen: wie das elsässische Volkslied durch Roheit entstellt ist, so wird Goethes Gedicht geadelt durch die hohe Kraft herber Sittlichkeit.

Viel häufiger sind doch die Wandlungen ästhetischer Natur. Verschiedene Richtungen sind da möglich: entweder der Motivvorrat eines Volkslieds wird vereinfacht und damit der Anteil des Hörers einheitlich auf den Hauptpunkt gelenkt und dort gesammelt. Ein andermal wird der Grundgedanke wichtiger ausgedrückt, ein drittes Mal die volksmäßig derbe Form verfeinert. Hier und da ist es auch notwendig, daß der Dichter ausführt, was das Volkslied allzuknapp nur angedeutet hatte, so daß der von Goethe zum Stil des Volkslieds erforderliche Lakonismus in Dunkelheit auszuarten droht. Umgekehrt muß aber gelegentlich einmal der Lakonismus erst hergestellt werden, wo ein Volkslied durch breite Geschwägigkeit lästig zu werden droht. Verschwommene Figuren werden scharf herausgearbeitet, überflüssige beseitigt — kurz diese Änderungen sind so reich und mannigfaltig, wie Goethes Kunst selber. Nur in ein paar Hauptzügen kann das durch Belege angedeutet werden. Goethes Gedicht „Kriegserklärung“ ist in Ursprung und Wortlaut vom Volkslied beeinflusst.<sup>95</sup> Die erste Strophe lautet bei Goethe:

Wenn ich doch so schön wär'  
Wie die Mädchen auf dem Land!  
Sie tragen gelbe Hüte  
Mit rosenrotem Band.

Das ist wörtlich aus einem dreistrophigen Volkslied entnommen, in dem es dann weiter heißt:

Wenn ich doch so hold wär'  
Wie das Veilchen im Gras!  
Es trägt blau Käpplein  
Und 's Aug' ist ihm naß.

<sup>95</sup> Goethes Gedichte erklärt von Diehoff, 3. Aufl. 1 (1876) 51; Jubiläumsausg. 1, 20 und 309. Goethes Gedicht ist 1803 zuerst gedruckt, das Volkslied zufällig nicht vor 1821. Dennoch handelt es sich gewiß nicht um ein volkläufig gewordenes Gedicht Goethes, wie noch 1900 Prahl Nr. 1228 angenommen hatte.

Wenn ich doch so fromm wär'  
 Wie 's Marienkalb am Blatt!  
 Es pünktelt seinen Rücken  
 So farbig und so matt.

Drei gleichgeordnete Strophen also mit drei Vergleichen, alle ernstgemeint und das Ganze der Ausdruck des ehrlichen Wunsches, so vollkommen zu sein wie das beste, was die Natur bietet, streng im objektiven Stil einfacher Kunst. Goethe biegt sogleich mit der zweiten Strophe ab und gibt damit auch der ersten eine ganz neue Wendung: sie wird zur Kriegserklärung im Mund der Städterin, der die Schäferinnen im Lenz die Gunst ihres Junkers zu entziehen drohen, die darum selbst zur Schäferin wird und nun mit doppelten Reizen, mit städtischer Anmut und ländlicher Unschuld zugleich, die Landmädchen auszustecken unternimmt. Der naive Stil ist verdrängt durch eine in allen ihren Merkmalen bewußte Kunst, an Stelle der schlichten Wünsche tritt berechnende List, und die volksechte Strophe im Eingang steht da wie ein alter Torturm in einer neu gewordenen Stadt, um den die Welt, für die er im ernstesten Sinn Bedeutung hatte, versunken ist. Die Überleitung in einen neuen Stil ist in Goethes „Kriegserklärung“ gründlich und allseitig durchgeführt.

Aber nicht die Lyrik allein bietet Beispiele einer solchen Umsehung, sondern wiederum auch das Drama. Bekannt ist, wie Goethes *Clavigo* entstanden ist, der Dichter hat es im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* erzählt. Anregung und Ausführung wohnen hier so nahe zusammen, wie kaum wieder selbst bei diesem leichtbewegtesten Künstler. Goethe lernte 1774 das vierte *Memoire des Beaumarchais*, das sich gegen *Clavigo* richtet, gleich nach seinem Erscheinen kennen. Er las es im Frankfurter Kreis seiner Schwester vor und fand vielen Beifall damit. Er versprach halb im Ernst, halb in übermütigem Scherz, es binnen acht Tagen zum Schauspiel zu gestalten und hielt buchstäblich Wort: am 1. Juni 1774 konnte er der kleinen Gesellschaft den fertigen *Clavigo* vorlegen. Diese Geschwindigkeit ist nun auch bei Goethe einer besonderen Erklärung bedürftig und wird verständlich doch erst, wenn man daran erinnert, daß ausgedehnte Stellen wörtlich aus *Beaumarchais* übersetzt sind: „berechtigt durch unsern A'tvater Shakespeare“ nennt Goethe später dieses Verfahren. Aber der Dichter konnte den von dem französischen *Memoire* gebotenen Stoff dramatisch doch nur brauchen, wenn er ihm einen tragischen

Ausgang gewann. Und so erzählt er in Dichtung und Wahrheit, wie er zu einer englischen Ballade griff und ihr den Schluß entnahm. Man ist versucht, an diesem Punkt Dünkers großes Wort zu wiederholen: „Hier irrte Goethe“. Es handelt sich um das Motiv des letzten Akts: Clavigo, der vornehme Herr, begegnet vor Marias Wohnung dem Zug mit der Leiche des Mädchens, das er verführt hat. Er gebietet den Trägern Halt, um die Tote noch einmal zu sehen, an ihrem Sarg rächt Beaumarchais die Schwester an dem Verführer, in dem das wiedererwachte Gefühl seiner Liebe mit dem Mädchen zugleich auch allen Groll versöhnend hinwegnimmt.

Wir kennen die englische Ballade, an die Goethe dachte, als er jene Stelle in Dichtung und Wahrheit niederschrieb, aber in ihr kehrt jenes Motiv vom Schluß des Clavigo nicht wieder, und nur in ihrem allgemeinsten Gehalt ist sie dem Ende des Dramas vergleichbar, so daß sich jener Gedächtnisfehler vierzig Jahre nachher nur eben begreifen läßt. Dagegen ist unter jenen im Sommer 1771 im Elsaß aufgezeichneten Volksliedern, die uns immer von neuem wichtig werden müssen, eines, das Zug um Zug dem Schluß des Trauerspiels entspricht:<sup>96</sup>

Es war einmal ein edler Herr,  
Der hatt' eine Magd gar schöne,  
Die spielten beyde ein halbes Jahr usw.

Wie der Junker das Mädchen verführt hat, will er sie mit seinem Reitknecht abfinden. Sie verschmäht diese unwürdige Lösung, flüchtet heim zu ihrer Mutter und gibt sich den Tod. Das erfährt der Junker aus einem letzten Brief von ihr:

Als er das Brieflein empfangen hat,  
Geben ihm die Augen Wasser.  
Ach Hänsgen lieber Stallknecht mein,  
Sattel mir geschwind mein Pferde.

So schnell er reitet, er kommt zu spät: auf der grünen Heide trifft er den Zug mit der Leiche der ehemals Geliebten. Er läßt den Zug halten, schaut ein letztes Mal die geliebten Züge und ersticht sich in tiefer Reue. Einzig diesen Selbstmord als letzten Ausgang hat Goethe in die dramatisch bessere Lösung umgebogen, daß der Bruder der Verratenen den Verführer ersticht. Sonst ist,

<sup>96</sup> Weim. Ausg. I 38, 241.

auch in der versöhnlichen Endstimmung, Goethes Schluß Zug um Zug dem Volkslied vergleichbar, nicht der englischen Ballade, sondern dem elsässischen Volkslied, das dem Dichter 1774 ja auch zeitlich so nahe stand.

Damit mögen uns Goethe und das Volkslied, Gastgeber und Gast, aus ihrem engen Verhältnis zur Genüge gekennzeichnet sein. Dieses Verhältnis steht nun aber für uns nicht vereinzelt da, sondern es gehört in einen großen literargeschichtlichen Zusammenhang hinein, und auch darin ist es bedeutsam.<sup>97</sup> Nicht nur und nicht erst, daß der Lyriker Goethe eine entscheidende Wendung der Poesie gebracht hat: der Wendepunkt in der Entwicklung der Lyrik war gegeben schon zur Zeit von Goethes Geburt. Das Volkslied war in seinem Bestand aufs schwerste gefährdet. Die volksfeindliche Bildung des 17. Jahrhunderts und die damit gegebene Richtung der Poesie noch des beginnenden 18. Jahrhunderts, das Vordringen der Kunst des Lesens in immer weitere Kreise drohten dem alten Volkslied den Garaus zu machen. Dagegen ergriff Herder das Mittel, das dem kritischen Gelehrten in solcher Gefahr allein zu Gebote steht: er begann die Volkslieder zu sammeln. Daß er es tat und tun mußte, ist selbst ja schon ein unverkennbares Zeichen des drohenden Verfalls: Lebendiges hätte sich auch ohne Sammlung zum Licht gedrängt. Und umgekehrt wird das aussterbende Volkslied durch Sammeln allein nicht wieder lebendig, dazu bedurfte es eines andern Mittels, das nicht nur kritisch und gelehrt sein durfte. Wenn die alte Lyrik, die sich allein ans Ohr wandte, durch die neue Bildung der Zeit und die überallhin verbreitete Kunde des Lesens bedroht war, so galt es, das alte Volkslied innerlich zu erneuern, auf die neue literarische Höhe zu heben, es von neuem zu unmittelbarer Wirkung auf die Gebildeten zu befähigen, es zu einer Dichtung auch fürs Auge zu läutern. Intuitiv, als Dichter, hat Goethe dieses Heilmittel angewandt. Er geht von der veraltenden Lyrik in der Tiefe des Volkes aus, durchtränkt sich mit ihrer Art und Kunst und bildet sie durch, so daß die Lieder, die er aus jenen Volksliedern gestaltet, nun wieder den modernen Leser befriedigen, so wie das alte Volkslied das ganze Volk befriedigt hatte: innerlich, indem sie uns erheben, befreien, die Saiten unserer Persönlichkeit in Schwingung versetzen, äußerlich, indem sie formal die Bedingungen erfüllen, die eine neue Zeit an ihre Lyrik stellt.

<sup>97</sup> Zum Folgenden v. Waldberg, S. 22.

Dieses Merkmal nun ist wesentlich. Durch Herders Sammel-tätigkeit, die Goethe unterstützt und deren Fortsetzung er begün-stigt, wird ja auch das alte ungeläuterte Volkslied gebildeten Leserscharen der Neuzeit vor Augen geführt. Eine Läuterung liegt höchstens darin, daß die Sammler nach Gesichtspunkten der mo-dernen Kunstanschauung wählen und sichten, aber das, was sie bringen, ist eben doch Lyrik der alten volksmäßigen Art. Und auch sie gefällt trotz allen ihren Sprüngen und Nähten, trotzdem sie mit ihrer Häufung im Ausdruck und ihrer ungefeilten Sprache die wenigsten der formalen Ansprüche erfüllt, die eine verwöhnte neue Zeit an die innere und äußere Form eines Gedichts zu stellen gelernt hat. Das Volkslied gefällt, aber in einem anderen Sinn, als ein Lied Goethes: nicht unmittelbar wie dieses, sondern mit-telbar, durch ästhetische Assoziation, wie es v. Waldberg nennt. Das Volkslied weckt in der Phantasie des Hörers eine Menge Erinnerungen und Vorstellungen von ästhetischem Wert, und erst durch diesen assoziierten Eindruck, durch die geistige Farbe, die es heraufführt, kann es wirken. Goethe hat das selbst in einer oben schon gestreiften Bemerkung erläutert, so fein, daß man es gar nicht besser umschreiben kann: „Das Volkslied übt auf die Gebildeten einen ähnlichen Reiz aus, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend auf das Alter.“ Damit ist auch schon überzeugend dargetan, daß das Volkslied uns heute in anderem Sinn „gefällt“, als der Hörerwelt der Volkliedjahr-hunderte oder dem ungebildeten Volk der Gegenwart: jenen ge-fällt es unmittelbar, es geht ihnen ein, wie der Jugend ihr Jung-sein, ohne Besinnen, in einfacher Betätigung des Kunstdrangs, der im Menschen schlummert — beim Gebildeten von heute ist es ein Gefallen auf Umwegen, erst mit Hilfe der ästhetischen Assoziation.

So viel etwa ist über das Volkslied bei Goethe zu sagen. Unser so viel weiteres Thema umfaßt nun aber auch die andere Frage: was ist aus Goethes Liedern im Volk geworden, welche sind in den Volksmund übergegangen und wie ist dabei mit ihnen ver-fahren worden? Auch das führt wieder in Zusammenhänge von weitestem Umfang und an Ausblicke von lebendigstem Interesse, aber hier dürfen wir uns ohne Schaden darauf beschränken, die Entwicklung mit ein paar bezeichnenden Proben zu veranschau-lichen.

Goethes Lieder sind im allgemeinen früh und gut komponiert

worden, von Schubert und Schumann, Mendelssohn, Spohr und Loewe, in späteren Tagen von Brahms und Franz. „Das Veilchen“, „Das Heideröslein“, „Der König in Thule“ werden in Mozarts, Reichardts, Zelters Vertonung überall gesungen. Dagegen hat eines der lieblichsten erst auffallend spät seinen Komponisten gefunden:<sup>98</sup>

Kleine Blumen, kleine Blätter  
Streuen mir mit leichter Hand  
Gute junge Frühlingsgötter  
Tänzelnd auf ein lustig Band usw.

1771 hat Goethe das anmutige Verslein, das ihn wie kein anderes als Meister des anakreontisch-schäferlichen Stils zeigt, „Mit einem gemalten Band“ Friederiken gewidmet, seiner Entstehung gemäß ohne Melodie, und doch sangbar wie wenige. Dennoch hat es erst vierzig Jahre später einen Musiker angezogen, dann freilich sogleich den größten unter den Lebenden, Beethoven. Er hat 1810 eine Weise dazu geschaffen, die sehr ähnlich seiner Komposition des Lieds an die Freude in der 9. Symphonie beginnt, nicht so bedeutend wie jene, doch außerordentlich reizvoll und darum der weitesten Verbreitung wert. Dennoch ist Beethovens Komposition auf enge musikalische Kreise beschränkt geblieben, vor allem wohl, weil sie nicht leicht faßlich, sondern im Gegenteil recht schwer ist und nur bei vollendeter Technik des Sängers wie des Begleiters wirkt. So hat sie nicht dazu beitragen können, Goethes Lied volkläufig werden zu lassen, wohl aber hat sie andere Künstler von Rang abgehalten, nochmals an die Vertonung eines Liedes zu gehen, bei dem sie mit einem Beethoven hätten wetteifern müssen. Damit ist aber Goethes Lied einem ganz eigentümlichen Schicksal verfallen: es ist in einem Bänkelsängerton ins Volk gedrungen. In Berlin lebte von 1786 bis 1844 Karl Blum, ein ungeheuer fruchtbarer Musiker: mit 150 Werken, darunter nicht weniger als 20 Opern, sowie 70 Singspielen hat er seine Vaterstadt beglückt, die meisten sind auf der königlichen Bühne aufgeführt worden, an der Blum als Opernregisseur und Hofkomponist seines Amtes waltete. Als Opus 14 zählt bei ihm der vierstimmige Walzer für zwei Tenöre und

<sup>98</sup> Max Friedlaender in Herrigs Archiv 97 (1896) 10—16 und im Goethe-Jahrbuch 17 (1896) 178. Derselbe, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert 2 (1902) 156. Prahl Nr. 778. Erich Schmidt, Charakteristiken 2 (1901) 177. Meier, Kunstlieder Nr. 192.

zwei Bässe „Kleine Blumen, kleine Blätter“ (1816). Führt man sich die Weise vors Ohr, so streckt sie einem ein lästig bekanntes Gesicht entgegen: es sind dieselben Klänge, nach denen in aller Welt die Schauermär „In der großen Seestadt Leipzig“ gesungen wird. Alles andere als bedeutend, vielmehr herzlich flach und gefühlsfelig, aber einschmeichelnd und gelind, fällt die Weise leicht ins Ohr und ist wie dazu geboren, einen Liedtext rings im Land volkläufig zu machen. Leipziger Studenten sind es dann wohl gewesen, die Goethe an Blum gerächt haben, indem sie seinen Noten die erschütternde Dichtung vom Greis, der sich nicht zu helfen weiß, untergelegt haben. Zuerst taucht die Travestie auf in Göpels Deutschem Kommersbuch, Stuttgart 1847.

Im Volk ging indessen Goethes Lied mit Blums Weise seinen Gang und erreichte die überraschendsten Fernen: aus der Schweiz und vom Bodensee, von Tirol, Siebenbürgen, Ungarn, Böhmen, Hessen, Mors ist das Lied in neuerer Zeit aufgezeichnet worden. Der Text ist dabei nun freilich nicht unversehrt geblieben, im Gegenteil: er hat die abenteuerlichsten Formen erreicht. Eine Volksfassung aus Nassau war oben schon mitzuteilen. Aus Reiden im Wiggertal nördlich von Luzern hat Gatzmann<sup>99</sup> das Lied aufgezeichnet:

Kleine Blumen, kleine Blätter  
Pflücken wir mit leiser Hand,  
Holder Jüngling, Frühlingsgärtner,  
Wandle auf dem Rosenband.

Hüpfend über Fels und Hügel  
Geh' ich nur mit Lust und Freud!  
Alsdann tritt sie vor den Spiegel,  
Freut sich ihrer Munterkeit.

Fühle, was mein Herz empfindet,  
Reich' mir freundlich deine Hand,  
Und das Band, das uns verbindet,  
Sei kein schwaches Rosenband.

Dann folgen noch drei fremdartige Strophen von Scheiden, Sterben und Grabesruh. So kann man billig sagen: die ursprüngliche Schönheit leuchtet nur ganz von fern durch diese zersungenen Formen hindurch. Jede anmutig eigene Wendung ist lächerlich entstellt, das Grundmotiv des Liedes blind geworden, und die

<sup>99</sup> Schriften der Schweiz. Gesellsch. für Volkskunde 4 (1906) 30.

dergestalt zerzupften „Kleinen Blumen, kleinen Blätter“ hat das Volk unpassend genug mit Kräutern von andern Beeten zusammengebunden, so schon im Wiggertal, noch viel aufdringlicher im Tirolischen. Als der Germanist Lunzer im Sommer 1895 das handschriftliche Liederbuch der sangesfrohen Sennerin Anna Volderauer auf der Kappel bei Neustift im Stubaital durchsah, da stieß er auf zwei volkstümliche Allerweltsstrophen, die die erste von Goethes Lied zwischen sich genommen hatten:

Die erste Liebe ist die schönste,  
Brent die zweite nicht so heis,  
Aber im glücklichsten ist der Jünglin,  
Der von lieben gar nichts weiß.

Kleine Blimlein, kleine Bleter  
Streif ich leis mit weißer Hand  
Guter Jüngling, Frühlings Gärtner,  
Reigst du's mir, dein schwaches Rosenband.

Wan ich einstmahlst sterben werde  
Und der Tot mein Auge bricht,  
Pflanzest du's auf meinem Grabe  
Bliemelein Vergüßmeinnicht.

Hier wird völlig Unverstandenes in unrettbar verderbtem Zustand fortgeschleppt und man muß sich zugeben: nicht Goethes Verse, sondern Blums Noten haben das Lied „gerettet“. Rein aus Freude an der Weise wird der leer und öde gewordene Text weitergeschleppt.

Zum Glück sind aber schließlich allgemeine Verbreitung und rettungslose Verderbnis doch nicht der einzige Lohn, den Goethes Lied von seiner Volkläufigkeit erntet. Jenes Vorkommen in der deutschen Schweiz lenkt vielmehr über zu einer neuen Verklärung, die die anmutige Schöpfung bei einem großen Dichter des 19. Jahrhunderts erlebt hat, der dabei doch auch auf den Volksmund angewiesen war. Gottfried Keller hat das zum Volkslied gewordene Goethische Gedicht benutzt, um der zierlichsten seiner Erzählungen einen reizvollen Abschluß zu geben. Im „Sinnegedicht“ läßt er seinen jungen verliebten Schuster bei der Arbeit ein Lied singen, in einem verdorbenen Dialekte, nach einer gefühlvollen altväterischen Weise mit volksmäßigen Verzierungen:

Sihle, was dies Herz empfindet — ja pfindet,  
Reiche frei mir deine Hand,  
Und das Band, das uns verbindet — ja bindet,  
Sei kein schwaches Rosenband!

Wir anderen haben Goethes Lied nie so unverfehrt im Volksmund wiedergefunden, wie Meister Gottfried bei jenem Schuster, trotz all seinen Eingriffen und Schnörkeln, und Blums Weise mag uns, in anderen Stimmungen als der getragenen von Kellers Novelle, doch wohl mehr komisch als rührend anmuten, umgekehrt wie bei ihm. Aber wie die unverwüsthche Seele des Lieds in Kellers Erzählung den frohen Ausklang heraufführt, so mag uns die Frage nach dem Schicksal, das Goethes Liedern im Volksmund zuteil geworden ist, harmonisch ausklingen in den Namen Gottfried Keller.

## 5. Weihnachtslied

**K**eine Zeit des Jahres war im deutschen Altertum so mit Festen umgeben wie Weihnachten. Nirgends sind Christentum und Heidentum, Sitte und Kunst untereinander so verschmolzen, nirgends kommen die verschiedenen Bekenntnisse einander so nahe, wie in der trauten Umwelt dieses Festes. Bekannt sind die alten Weihnachtsspiele mit ihrer bunten Märchenstimmung und ihrem Humor, die den Stoff so völlig in den Bereich der Märchenstimmung ziehen (wie um der Hoheit der Gedanken ein gesundes Gegengewicht zu geben), und doch wieder so weit von aller Wirklichkeitstreue entfernt, daß z. B. ein hessisches Weihnachtspiel das eben geborene Christkind zum Schluß mit den andern Kindern um die Krippe herumtanzen läßt. Das ist echte Märchenlust, wie sie solchen Leuten am besten gefällt, die den ganzen Tag ernst und schwer gearbeitet haben.

Das Weihnachtslied ist ernsthafter, einheitlicher und getragener in seiner Haltung. Das macht: es ist von Haus aus nicht für den heiteren Abend und die häusliche Feier des Festes bestimmt, sondern für den feierlichen Gottesdienst und die Kirche. Geistliche Dichtung ist in Deutschland fast ebenso alt, wie die weltliche. Die ehrwürdigsten geistlichen Lieder erklingen als erstes Zeichen dafür, daß das alte Naturvolk beginnt, ins eigne Herz hineinzuleuchten, und Worte findet, diesen unermesslichen Fortschritt der Gesittung künstlerisch zu gestalten. Die Hauptanlässe zu geistlicher Dichtung waren die drei hohen Feste: wir werden sogleich sehen, wie die Kirche geneigt war, gerade bei diesen Anlässen von der sonst allein geltenden lateinischen Kirchensprache einmal abzugehen und einen kurzen Auslauf hinüber in die Volkssprachen zu gestatten. Am

günstigsten ist von alters her das Osterfest für die geistliche Dichtung in der Muttersprache gewesen. Es fällt in die Frühlingszeit, in der der Eisstoß geht, auch der der Herzen, in der wohl auch auf jedem anderen Gebiet die meiste Lyrik geleistet wird, auch heute noch. So ist Ostern von je bevorzugt. Weihnachtlich bestimmt ist aber doch schon in der ersten Frühzeit der deutschen Lyrik wenigstens eine deutsche Strophe. Sie stammt von dem alten Spielmann Spervogel und gehört etwa ins Jahr 1170:<sup>100</sup>

Er ist gewaltic unde starc,  
Der ze wihen naht geborn wart.  
Daz ist der heilige Krist . . .

Lange hat diese Strophe für das älteste deutsche Weihnachtslied gegolten. Das läßt sich nun bestimmt nicht aufrecht erhalten: alt ist sie gewiß und auch weihnachtlich, aber sicher kein Lied zum Gesang, sondern ein Spruch zum Sprechvortrag. So bleibt das älteste Weihnachtslied, weihnachtlich und liedmäßig, dazu von vornherein sicher völlig deutsch, die ehrwürdige Strophe:

Gelobet seist du, Jesu Christ,  
Daß du Mensch geboren bist  
Von einer Jungfrau, das ist wahr.  
Des freuet sich der Engel Schar.  
Kyrieleis!

Daneben steht ein altes Pfingstlied, das gleichfalls heute noch in der Kirche gesungen wird:

Nu bitten wir den heiligen Geist  
Um den rechten Glauben allermeist,  
Daß er uns behüte an unserm Ende,  
So wir heim soll'n fahren aus diesem Elende.  
Kyrieleis!

Das einstrophige Lied ist gut mittelalterlich, wenn wir es sonst nicht wüßten, könnten wir es aus dem letzten deutschen Wort entnehmen: Elend bedeutet noch „Verbannung“. Die Erde gilt als Fremde, der Himmel als Heimat der Seele. Diese Bedeutung ist dem Wort schon im Lauf des Mittelalters abhanden gekommen, schon darum ist die Strophe alt. Sie wird aber auch unmittelbar bezeugt durch eine Predigt Bertholds von Regensburg, der 1272 gestorben ist. Auch das entsprechende Osterlied ist seit dem

<sup>100</sup> Minnesangs Frühling 28, 13—15.

13. Jahrhundert bezeugt, wie es Goethe als den gegebenen Träger frommer Osterstimmung seinem Faust eingefügt hat:

Christ ist erstanden von der Marter alle.  
 Des sollen wir alle froh sein.  
 Christ will unser Trost sein.  
 Kyrieleis!

Oster- und Pfingstlied sind gut mittelalterlich, das ist ein wichtiger Grund, ein gleich hohes Alter für das entsprechende Weihnachtslied anzunehmen, für das sonst alte Zeugnisse fehlen. Einstrophig wie jene und darum im Stil merkwürdig gedrängt, gleich einfach und getragen, vom Lob Gottes über eine knappe Erzählung zu Preis und Jubel fortschreitend und in ernstem Gegensatz dazu ausklingend in den fremdartig wehmütigen Schrei um himmlisches Erbarmen: so ist das alte Weihnachtslied der Pfingst- und Osterstrophe unbedingt vergleichbar. Auch die Weise zeigt unverkennbare Merkmale des höchsten Alters: in lauter ganzen Tönen und lauter gleichlangen Noten schreitet sie fort, kennt nur die einfachsten Tonschritte und klingt für unser Ohr seltsam unfertig aus. All das weist auf höchstes Alter, und damit bekommen wir für den Gesang in der Kirche des deutschen Mittelalters ein einheitlich klares Bild. Der Kirchengesang war lateinisch wie aller Gottesdienst; nur an den drei hohen Festen erlaubte man der deutschen Gemeinde ein einstrophiges deutsches Lied zu singen. Einstrophig ist auch dieses älteste Weihnachtslied ursprünglich gewesen. 1524 hat dann Luther, wie er es für die erweiterte Teilnahme der Gemeinde am Gottesdienst brauchte, sechs weitere Strophen hinzugeschrieben, ganz wie er das alte Pfingstlied um drei Strophen erweitert hat. Das ist eines der Verfahren, mit denen Luther dem notleidenden Gemeindegesang aufhalf, mit richtigem Takt und einer künstlerischen Kraft, die die junge Fassung des alten Edelsteins würdig werden ließ. Gerade bei seinem Weihnachtslied ist die dichterische Kraft und Fülle wundervoll; auch der Erfolg hat dem Reformator Recht gegeben: durch 400 Jahre hat sich sein Choral in immer junger Kraft lebendig erhalten.

„Gelobet seist du, Jesu Christ“ ist nicht Luthers einziges Weihnachtslied geblieben. Ein anderes führt in eine ganz andere Vorgeschichte hinein, in das Weihnachtsspiel, von dem wir darum den Ausgang genommen haben. Auch in der kirchlichen Dramatik ist Ostern längst vor Pfingsten bedacht worden. Das Evangelium des

Osterfestes, die Bestattung Christi, die Wache am heiligen Grab, die schlafenden römischen Kriegsknechte davor, die Auferstehung des Heilands, der Gang der drei Marien zum Grabe, die zu früher Komik lockende Szene, wie sie beim Würzkrämer Salbe kaufen, zum Grab eilen und die Auferstehung entdecken — all das hat eine dramatische Behandlung geradezu herausgefordert. Sehr früh (schon im 12. Jahrhundert) finden wir in Deutschland ausgebildete Osterspiele vor. Jünger sind wieder die entsprechenden Weihnachtsspiele. Aber auch das Weihnachtsevangelium (Lukas 2) gab eine gute Grundlage, und so hat doch wenigstens schon das spätere Mittelalter ein kirchliches Weihnachtsspiel entwickelt.

In der Wittenberger Kirche, wie sie Luther vorfand, herrschte vom Mittelalter her als gern geübte, dem Volk vertraute Sitte eine schlichte Weihnachtsfeier im lebenden Bild. Man stellte in der Kirche eine Krippe auf, davor knieten ein jüngerer und ein älterer Geistlicher, verkleidet als Maria und Josef, dahinter standen Ochs und Esel, in einfachster Weise aus Holz geschnitz, seitwärts der Prophet Micha mit einer Schriftrolle. Im Hintergrund aber gab eine ländliche Szenerie den Rahmen für die Verkündigung des Engels an die Hirten auf dem Felde ab. Dieses stumme Bild fand Luther vor, er hat es belebt durch sein Lied „Dem Himmel hoch, da komm ich her“, das zuerst 1528 gedruckt ist. Das Lied verteilt an die verschiedenen Gruppen des lebenden Bildes verschiedene Strophen als Text und ermöglicht so, daß das Ganze von Kindern mit den einfachsten Mitteln aufgeführt wurde. Der Weihnachtsengel beginnt und führt seinen Bericht durch fünf Strophen bis zu den Erkennungszeichen des Neugeborenen. Bis dahin hat der Kinderchor, die älteren als Hirten verkleidet, still gelauscht, nun singt er die Jubelstrophe „Des laßt uns alle fröhlich sein“. Hinter einem Vorhang, der nun bei Seite gestreift wird, erscheint die heilige Familie, in ihrer Mitte die Krippe. Die Kinder beten Jesus an: „Bis willekomm, du edler Gast“, und umtanzen zum Schluß die Krippe mit dem Kehrreim eines uralten Wiegenlieds, Susanne, der alten Mutterliebkozung beim Kinderwiegen, die schon in viel älteren katholischen Weihnachtsliedern auf das Christkind angewendet und von da Luther bekannt war.

Es ist nicht der einzige ältere Baustein, den er in sein zweites Weihnachtslied eingebaut hat. Die Melodie, nach der wir heute „Dem Himmel hoch“ singen, steht zuerst in einem Leipziger Gesangbuch von 1539 und ist kurz vorher von Luther komponiert.

Sein Text ist aber elf Jahre älter, und vorher tritt er mit einer anderen Weise auf, die wohlbekannt ist als weltliche Weise beim Kranzsingen und im 16. Jahrhundert auf allen Tanzplätzen immerfort zu hören war. Das volksmäßige Kranzsingen war im 16. Jahrhundert eine sehr wichtige Seite des Volksgesangs, zugleich die heiterste Blüte unseres alten Rätselratens. An Sommertagen versammelte sich die Jugend des Orts um die Linde, die Jungfrauen spendeten einen Kranz und verhiessen ihn dem, der das Beste tut im Singen und vor allem im Rätselraten: das heißt dann das Kränzlein singen. Die Aufforderung dazu gibt der Rätselmeister oder eines der Mädchen in den feststehenden Versen:

Ich komm aus fremden Landen her  
Und bring euch viel der neuen Mär.  
Der neuen Mär bring ich so viel,  
Mer denn ich euch hier sagen will,

und nun folgen die Rätsel. Also auch schon die Rätselmeister geben sich als Boten aus fernen Landen, das alte Motiv ist fast unverändert in Luthers erste Strophe eingegangen, das Versmaß ist genau so geblieben, und die Weise, die die ältesten lutherischen Gesangbücher dazu geben, ist fast Ton um Ton dieselbe, wie beim Kranzsingen. Damit ist dieses Weihnachtslied als sogenannte Kontrafaktur erkannt, als geistliche Nachbildung eines weltlichen Textes unter Beibehaltung der weltlichen Weise. Diese Gattung ist im Zeitalter der Reformation wichtig gewesen: in ihrem evangelischen Gemeindegesang brauchten die Reformatoren Choräle, für die Texte konnten sie aufkommen, aber die geeigneten Melodien ließen sich so rasch, wie die stürmische Praxis sie brauchte, nicht beschaffen. Dagegen hatte das weltliche Lied eine Überfülle sangbarer Weisen: so griffen Luther und die Seinen in jenen Schatz hinüber und legten den allbekannten weltlichen Weisen ihre neuen geistlichen Texte unter. Sie erreichten damit zugleich, daß die neuen Choräle von vornherein im Gemeindegesang geläufig wurden, denn jedem waren diese Melodien und der Anfang der Worte vertraut, und mit dieser Annehmlichkeit wurde der Nutzen verbunden, daß man manches Trink-, Kauf- und Buhliedchen unschädlich machen konnte durch einen neuen unschädlichen, Gott wohlgefälligen Text. In dieser Richtung ist die Kontrafaktur später dem Volksgesang geradezu feindlich geworden; unsere Kenntnis der weltlichen Liedertexte der Reformationszeit leidet

beträchtlich unter dem Bestreben, immer und überall den jungen geistlichen Text vorzuschieben und ihn allein mitzuteilen. Aber bei Luther selbst kann von solcher Absicht noch nicht die Rede sein, er war genial mit seinem Griff ins Volkslied und schuf daraus wieder ein Werk, das sich rasch selber volle Volkstümlichkeit erworben hat und sie durch vier Jahrhunderte zu bewahren weiß.

Auch die alte Volksweise des Kranzsingens lebt in einem Lutherschen Choral fort. Er hat 1543 noch ein drittes Weihnachtslied erscheinen lassen:

Vom Himmel kam der Engel Schar,  
Erschien den Hirten offenbar . . .

Hier ist der Text vom Volkslied unabhängig, Luther hat einfach ein Stück aus Lukas Kap. 2 in Verse gebracht, und so hat auch die gangbare Weise diesen Choral nicht recht beflügeln können.

Nach Luther ist das 16. Jahrhundert die Blütezeit des geistlichen Volkslieds geworden, wie das 15. die Blütezeit des weltlichen gewesen war. Die Reformation bringt das deutsche Kirchenlied hervor, das dann bis heute nie ganz mit der guten Überlieferung alter Volkskunst gebrochen hat. Ihm kommt gleich in der Zeit seiner Entstehung jener Zug zur Verinnerlichung und religiösen Vertiefung zugute, der die Reformation überhaupt heraufgeführt hat. Später ist in den Zeiten der schwersten Not, im 17. Jahrhundert, das Kirchenlied das starke Band geworden, das die ältere Zeit der deutschen Dichtung mit der neueren verknüpft, der einzige Faden, der nie ganz abgerissen ist. In dieser ganzen Entwicklung liegt es begründet, daß auch im Kirchenlied jetzt wenig altes Sangesgut noch fortlebt, daß ein Alter von vierhundert Jahren hier schon ehrwürdig ist. Nur glückliche Ausnahmeverhältnisse haben landschaftlich einmal ein älteres Lied beim Leben erhalten. Von eigenartiger Schönheit und nach allem, was wir wissen, von ehrwürdigstem Alter ist ein selten gewordenes Weihnachtslied rheinischer Schiffsleute:

Es kommt ein Schiff geladen  
Recht auf sein höchstes Bort.  
Es bringt uns den Sohn des Vaters,  
Bringt uns das ewig Wort . . .

So teilt Hoffmann von Fallersleben das vierstrophige Lied aus der Inzkofer Handschrift von 1470 mit. Hundert Jahre früher

taucht es in den Niederlanden auf, die ganze ältere Überlieferung weist es an den Rhein, nach dem Andernacher Gesangbuch von 1608 ist es damals dort noch lebendig gewesen. Im 17. Jahrhundert wird es Joh. Tauler zugeschrieben, bei diesem späten Auftreten der Nachricht völlig unglaubhaft. Viel eher dürfen wir damit an einen alten rheinischen Volksbrauch anknüpfen, den Jacob Grimm einer Quelle von 1133 nacherzählt. In einem Wald bei Jnda im ripuarischen Franken wurde ein Schiff gezimmert, unten mit Rädern versehen und durch vorgespannte Menschen erst nach Aachen, dann nach Maestricht geführt. Hier kamen Mast und Segel hinzu, nun ging es weiter nach Tungern, Looz und im Land herum, überall unter großem Zulauf des Volks. Wo das Schiff anhielt, war Freudengeschrei, Jubelsang und Tanz bis in die späte Nacht. Die Ankunft des Schiffs sagte man vorher den Städten an, die öffneten die Tore, und ihre Bürgerschaft zog dem Schiff feierlich entgegen. Der geistliche Berichtserstatter ist dem ganzen Wesen gram, er sieht darin ein sündhaftes, heidnisches Werk und sucht es auf alle Weise zu hintertreiben. Das ist ein wertvoller Fingerzeig darauf, daß in dem Raderschiff beim niedern Volk uralte heidnische Bräuche fortleben. Die Geistlichkeit hat ja seitdem alles Derartige wirksam unterbunden, zumeist dadurch, daß sie schmiegsam in den christlichen Kult herübernahm, was sich irgend annehmen ließ, und so heidnische Unsitte oder was sie dafür hielt mit sanfter Gewalt in christliche Sitte überführte. Gerade bei den Festfeiern ist das hundertfach wahrnehmbar und damit legt sich der Verdacht nahe, daß auch das Weihnachtslied vom Rheinschiff die kirchliche Umbildung jenes uralten Umzugs mit dem Raderschiff darstelle.

Rheinisch ist in seinem Ursprung noch ein anderes Weihnachtslied, wohl das stimmungsvollste von allen, die jetzt leben: „Es ist ein Ros' entsprungen“. Es ist wohl im 15. Jahrhundert entstanden und gehört sicher dem Sprengel von Trier an, hat sich aber schon im 16. Jahrhundert in die von Mainz und Speyer verbreitet. Gesangbücher sind dort durch das ganze 16. Jahrhundert noch nicht gedruckt worden, wie aber um 1600 der Druck beginnt, ist mit einem Schlag das „Alt catholisch Trierisch Christliedlein“ überall vorhanden, in Speyer, Konstanz, Mainz, Paderborn, Köln, Würzburg, Andernach. Es wächst bis zu 23 Strophen, immer wird es nach der heute noch gangbaren Weise gesungen. Aus solchen Quellen kennt es der protestantische Kantor Michael Prä-

torius; er nimmt es 1609 in seine „Musa Sion“ auf und gibt dem Lied den wunderschönen vierstimmigen Tonsatz, der sich bis heute gehalten hat. Den Text kürzt er auf zwei Strophen und nimmt ihm alles, was dem Lied konfessionelle Prägung geben, es zum Marienlied stempeln könnte. Wir können uns die Änderung gefallen lassen als Ausdruck dafür, daß beide Konfessionen an dem schönen Lied mitgestaltet haben.

In wunderlicher Arbeitsgemeinschaft stehen beide Bekenntnisse auch bei dem halblateinischen Weihnachtslied des 14. Jahrhunderts „In dulci júbilo Singet und seid froh“. Mischung lateinischer und deutscher Verse ist immer das Zeichen mittelalterlicher Vagantendichtung. Halbgelehrter Ursprung ist unserm Lied gewiß, richtiges Volkslied ist es auch in den Zeiten nicht gewesen, da das Latein in Deutschland eine lebende Sprache war. Aber Geistliche, Studenten und Kirchenchorsänger waren ein Kreis, immer noch groß und kräftig und sangesfroh genug, um ihr Lied durch den Wechsel der Zeiten zu tragen, und so hat es die Reformation erlebt. Die brach mit dem lateinischen Kirchengesang und hat es fertig gebracht, auch aus unserm Lied alles Latein hinauszusingen, womit dessen ganze, reizvolle Eigenart zerstört wurde. Luther selbst war so schonungslos nicht, aber ganz unangetastet konnte auch er das vorkonfessionelle Lied nicht lassen, als er es 1535 vom Wittenberger Drucker Klug in sein Gesangbuch aufnehmen ließ. Der Katholizismus ist in dem Lied als in einem Werk des Mittelalters selbstverständlich enthalten, die letzte Strophe leitet geradezu in den Marienkult und seine Stimmung hinüber. Die läßt Luther einfach weg, und mit dem ins Sehnstuchtvollen umgebogenen Kehrreim der dritten Strophe „Eya, wären wir da“ klingt bei Luther das Lied stimmungsvoll genug aus. Als dann Michael Dehe 1537 und Leisentritt 1567 ihre katholischen Gesangbücher mit starker Wendung gegen das Luthertum herausgaben, nahmen sie die von Luther selbst herrührenden Änderungen arglos mit herüber.

Noch überraschender wirkt die geschichtliche Aufhellung bei dem Weihnachtslied, das heute von allen das verbreitetste und beliebteste ist: „Stille Nacht, heilige Nacht“. Seit der Reformation ist kein geistliches Lied so schnell wieder volkläufig geworden, wie dieses. Aus dem liebenswerten Herzen eines jungen katholischen Dorfgeistlichen des Salzburger Sprengels, Josef Mohr (1792–1848), ist es vor 111 Jahren entsprungen. Am 24. De-

zember 1818 hat Mohr als junger Hilfsgeistlicher zu Oberndorf an der Salzach sechs Strophen entworfen, drei davon sind in den Volksgefang aufgenommen worden. Den Text hat man vom Standpunkt des katholischen Dogmas hart angefochten. In einer Notlage hat Mohr die sechs Strophen eilig und ganz ohne Hilfsmittel niedergeschrieben: in die neugebaute Kirche St. Nikola zu Oberndorf war Hochwasser gedrungen und hatte die Orgel beschädigt, so daß sie zur Weihnachtsfeier nicht gespielt werden konnte. Den frisch geschriebenen Text trug der Pfarrer zu seinem Organisten, dem Lehrer Franz Xaver Gruber (1787—1863) im benachbarten Arnsdorf, und bat ihn um eine passende Weise für zwei Solostimmen samt Chor und eine Guitarrebegleitung. Gruber setzte sich ans Klavier, nahm Mohrs Blatt zur Hand, und bald fügten sich ihm die Töne zur Melodie. Das war so rasch möglich, weil dem gut geschulten Musiker ein Weihnachts-Pastorale des großen Neapolitaners Cimarosa treu im Sinn haftete: Anklänge an das italienische Vorbild sind unverkennbar, wenn auch Aufbau und Stimmenführung des Lieds, meisterhaft in ihrer Schlichtheit, ganz Grubers Eigentum sind. Die Weise ist nun wieder vom liturgischen Standpunkt aus nicht ganz einwandfrei. Noch am Mittag des 24. Dezembers konnte Lehrer Gruber seine Noten zu Pfarrer Mohr nach Oberndorf bringen, der erkannte auf den ersten Blick das glänzende Gelingen seines Wunsches, rief sogleich seinen Kirchenchor zusammen und probte bis Sonnenuntergang. In frischer Begeisterung ist das berühmte Lied in der folgenden Nacht zur Christmette gesungen worden. Der priesterliche Dichter sang als Tenor die erste Stimme und begleitete auf der Guitarre, der Komponist als Baß sang die zweite Stimme, der Chor fiel jedesmal zur Wiederholung der Schlußzeilen ein. Beim Heimgehen aber nahm Grubers Frau ihren Mann am Arm und sagte: „Franzl, das wird man noch singen, wenn wir längst gestorben sind“. Sie hat recht behalten, trotzdem die bescheidenen Verfasser ihr Meisterlied, das ihr einziges bleiben sollte, nie haben drucken lassen. Ein paar Wochen später kam der Orgelbaumeister Mauracher aus Sügen im Zillertal und stellte die zerstörte Orgel wieder her. Der musikalische Mann hörte das neue Lied, sein geübtes Ohr erkannte sogleich dessen besonderen Wert, durch ihn gelangte es von Salzburg nach Tirol. Von dort kamen damals berufsmäßige Volksänger ins Reich, vor allem gaben die vier Geschwister Strasser aus dem Zillertal in Leipzig regelmäßig Kon-

zerte, dabei trugen sie zu Weihnachten 1831 die „Stille Nacht“ im Gewandhaus vor, dort hörte sie Kantor Ascher von der katholischen Kirche und trug sie nach Berlin. König Friedrich Wilhelm IV. befahl, daß sein Domchor das Lied bei der Christfeier in der Schloßkapelle vortragen solle. Weil die Singweise vom vielen Abschreiben entstellt war, schrieben die Berliner Musiker um die rechte Weise nach Salzburg, der Brief kam an den erzbischöflichen Chorinspektor Michael Handn und der hatte zu allem Glück unter seinen Chorknaben den jüngsten Sohn des Lehrers Gruber. Durch diesen Zufall kam der Brief in die rechten Hände. Gruber säuberte die entstellte Weise und klärte den Ursprung des Lieds auf. Sein wundervoll bescheidener Brief ist die Grundlage unseres Wissens um das Lied geworden. Auch der früh verstorbene Dichter ist so vor Vergessenheit bewahrt geblieben; in unsern Tagen hat er sein Denkmal in Oberndorf erhalten.

Jetzt ist die „Stille Nacht“ in protestantischen Ländern so verbreitet, wie in katholischen. Ihr Ursprung ist denen, die sie singen, gleichgültig geworden. Die Urheber wären vergessen, hätte sich die ganze Entwicklung nicht in dem geschichtlich geweckten 19. Jahrhundert vollzogen. So ist ein geistliches Volkslied fast vor unsern Augen entstanden und geradezu ein Schulbeispiel des geistlichen Volkslieds geworden, zugleich doch auch ein wunderschönes Beispiel für den lebendigen Fortwachs der Gattung, für das gesunde, frische Leben, das gerade im Weihnachtslied uns entgegenklingt.

## 6. Untergang des Volkslieds?

**Ü**ber dem Volkslied unserer Tage schweben düstere Prophezeiungen. Immer wieder wird die Klage laut, daß es einem raschen Verfall, ja seinem Untergang entgegengehe. Jeder kann sich leicht selbst Erfahrungen darüber verschaffen. In den großen Städten und ihrer nächsten Umgebung ist ja leider gar kein Zweifel: soweit das Leben gewerblich bestimmt ist und die Menschen gar so geschäftig geworden sind, ist es aus mit dem bodenständigen Volksgesang aus der Tiefe. Aber auch wenn man aufs Land hinaus geht oder in eine stillere Kleinstadt — mir ist derartiges in mittleren Städten Badens mehrfach entgegengetreten — kann man von alten Leuten ziemlich regelmäßig die Klage hören, die Jugend singe die alten Lieder nicht mehr, und was etwa

gesungen werde, sei neumodischer Singsang, sei nichts wert, sei kein Volkslied mehr und dergleichen. Die alten Lieder aus der Jugend des Gewährsmanns seien vergessen. Dazu ist sogleich zu bemerken, daß die Lieder der Erinnerung nach der jetzigen Vorstellung des Gewährsmanns alt sind. In seiner Jugend mochten sie eben auch jung sein. Alterspessimismus und einige Unklarheit über den Begriff des Volkslieds mögen hier bisweilen mitsprechen. Seltsam, daß es im Altertum auch schon so war: immer wieder hört man bei Griechen und Römern: „Die alten Lieder gehen unter“. In unseren Tagen, beim gebildeten Kleinstädter, laufen solche Klagen parallel mit den anderen über den Verfall der Mundart. Im badischen Lahr heißt es: „Was die jungen Leute sprechen, ist ja längst keine Mundart mehr. In meiner Jugend hatten wir eine Eierfrau, die sprach noch echtes Alemannisch“. Oder in Freiburg im Breisgau konnte man hören: „Ja, der Vergolder Reichenstein in der Herregaß, das ist noch der letzte, der echtes Freiburgisch spricht“. Seitdem sind der Vergolder Reichenstein und die Lahrer Eierfrau längst gestorben, aber die alemannische Mundart lebt heute noch so unverfälscht wie je. So wenig wie die Prophezeiung vom Untergang der Mundart werden wir den Satz vom Untergang des Volkslieds ungeprüft hinnehmen dürfen. Denn er ist nicht unwidersprochen geblieben, und namentlich spricht dagegen, daß ein jedes Jahr neue, reichere Volksliedsammlungen bringt mit Liedern aus der Tiefe des Volks, von denen bisher niemand außer der engeren Landschaft etwas geahnt hatte. Die widersprechenden Ansichten verraten deutlich genug, daß hier, im Schicksal des Volkslieds in der Gegenwart, ein Problem liegt, mit dem wir fertig werden müssen.

Schon in den älteren Schriften über das deutsche Volkslied ist kaum eine Klage so verbreitet wie die, das Volkslied sterbe aus. Der junge Goethe sammelt als Straßburger Student 1771 elsässische Volkslieder und schreibt dazu an Herder:<sup>101</sup> „Ich habe noch aus Elsaß zwölf Lieder mitgebracht, die ich auf meinen Streifereien aus denen Kehlen der ältesten Mütterchen aufgehascht habe. Ein Glück! denn ihre Enkel singen alle: Ich liebte nur Ismenen“ — das heißt: das junge, modische Rokokolied hat bei dem jungen Geschlecht das altheimische Volkslied verdrängt. Das Goethische Muster eines Modelieds ist seitdem längst verklungen, es ist der „Großmütige Liebhaber“ von Graf Schliesen und erst

<sup>101</sup> Weim. Ausg. IV 2, 1.

kurz vor 1766 entstanden.<sup>102</sup> Ganz im gleichen Ton läßt Goethe 1775 in Claudine von Villa Bella den alten Gonzalo klagen: „Ich sage immer: Zu meiner Zeit war's noch anders; da ging's dem Bauern wohl und da hatt' er immer ein Liedchen, das von der Leber wegging und einem 's Herz ergözte“. Solche Anschauungen haben sich bei Goethe festigen können im Meinungs-  
tausch mit Herder, der sich in den Blättern von deutscher Art und Kunst<sup>103</sup> zu ganz entsprechenden Überzeugungen bekennt: „Ließen wir uns angelegen sehn, jeder in seiner Provinz sich nach solchen Provinzialliedern des Volks umzusehen und wenigstens ihren Rhythmus, ihren dramatischen Gang und ihre Stärke der Sprache noch eben zu einer Zeit abzumerken, da der Rest derselben mit einer täglich verbreiterten Kultur sich zum letzten Untergange neiget!“

So beginnt die Bemühung um das deutsche Volkslied mit der Klage über seinen Untergang, und diese Klage ist in den 150 Jahren seither nie ganz verstummt. Während die gesunden, klaren Ansichten Goethes von Begriff und Wesen des Volkslieds durch die Romantik zurückgedrängt wurden, so daß man sie in unsern Tagen von neuem hat entdecken müssen, ist seine Klage über den Untergang des Volkslieds nicht vergessen worden, ja man hat diese Klage, die schon für elsässische Verhältnisse zu düster war, gar noch verallgemeinert. Böckel schließt sein bekanntes Buch „Psychologie des Volkslieds“ mit einem Kapitel „Das Verschwinden der Volkslieder“ und stellt darin den Leitsatz auf: „Welt und Menschen sind anders geworden, deshalb muß das Volkslied aussterben“. Er stellt aus vielen deutschen Landschaften, aus der Altmark, aus Hessen, dem Vogtland, Egerland, Kärnten, Salzburg, der Gottschee, die Klagen der Sammler zusammen, fügt Zeugnisse von unsern germanischen Nachbarn und von allen romanischen Völkern hinzu, dehnt seine trübe Betrachtung über ganz Europa aus und läßt zum Schluß über die ganze Kulturwelt seinen Pessimismus wehen, wie den Herbstwind über ein Stoppelfeld. Und man sollte wirklich meinen, das heutige Volkslied sei ein hoffnungsloses Stoppelfeld, wenn man die Klagen ringsum hört. Denn Böckel steht durchaus nicht allein mit seiner Schwarzseherei. Aus Gebieten, die er noch gar nicht nennt, wo er also das Volkslied für noch ungefährdet hält, stellen sich die gleichen

<sup>102</sup> Text bei Wustmann 265.

<sup>103</sup> Suphans Ausg. 5, 190 (1773).

Klagen ein, sehr bedeutsam aus der deutschen Schweiz. Böckel wußte, als er 1906 schrieb, noch nichts davon, aber im gleichen Jahr hat Gaßmann im Wiggertal zwischen Olten und Luzern Volkslieder gesammelt, er rühmt die Sangeslust, die dort bis vor zwei oder drei Jahrzehnten herrschte, dann aber geht sein Vorwort sogleich in die Klage über: „Heute ist der Volksgesang im Absterben begriffen, und ein Volkslied nach dem andern verstummt. Wenige dieser Lieder sind bisher aufgezeichnet worden. Die andern fristen unter dem Volke ein mehr oder weniger kümmerliches Dasein, bis endlich der ganze Schatz der Volksmuse begraben liegt. So ist es im Wiggertal und Hinterland und so auch in vielen anderen Gegenden.“ Gaßmann denkt mit diesen letzten Worten zweifellos zunächst an die deutsche Schweiz, und in der Tat wird von dort in den folgenden Jahren seine Klage bestätigt. Grolimund hat 1910 Volkslieder im Kanton Solothurn gesammelt, er leitet seine wunderhübsche Sammlung ein: „Als der Großvater die Großmutter nahm, wurden diese Lieder gesungen in meiner engern Heimat, dem solothurnischen Schwarzbubenland, von der damals lebenden sangesfrohen und liederreichen Generation, die nun schon lange im Grabe schlummert. Heute sind dort die alten, heimeligen Volkslieder fast ganz verschollen und was die jungen Generationen noch davon wissen, sind höchstens schwache Erinnerungen, lose, unzusammenhängende Fragmente, die von ihrer Eigenart in Text, Melodie und Vortragsweise gerade das Charakteristische eingebüßt haben.“ So im Eingang von Grolimunds Vorwort, und ein paar Seiten später: „Aber ihre (der Alten) Lieder — sie wurden meist zwei- oder dreistimmig gesungen — dürfen nicht untergehen. Manches freilich ist während den vielen Jahren, in denen ich sie nicht mehr gehört habe, vergessen. Nicht so die Melodien, aber Lieder ohne Worte hätten ja doch keinen Zweck: was und wie gesungen wurde, gehört zusammen und darf nicht getrennt werden.“ Dieser Untergang der Texte bei Erhaltung der Weisen ist höchst beachtenswert als eine erste Erscheinung, die uns warnen muß, ein Urteil in diesen Dingen vorschnell zu verallgemeinern. Denn offenbar finden wir damit in Solothurn einen Ausnahmezustand vor, wie er sich nur an der Grenze des Sprachgebiets einstellen kann. Die Weisen gehen über die Sprachgrenze hinüber und sind nicht gefährdet auch da, wo die Bevölkerung zweisprachig wird oder ganz zum Französischen übergeht. Daß man aber auch davor

sich hüten muß, Grolimunds Schilderung oder die Gafmanns auch nur auf die ganze deutsche Schweiz auszudehnen, kann eine dritte Stimme von dort lehren, die sich in erfreulichen Widerspruch zu den übrigen stellt. Alfred Tobler hat 1903 das Volkslied im Appenzeller Land gesammelt, er kann seine Heimat rühmen: „Schließlich bemerke ich noch, daß unser Appenzellerländchen im Schweizerland und im Württembergischen als die Wiege, die alte Warte des volkstümlichen Gesanges, als der singende schweizerische Dorort anerkannt wird.“ Mit berechtigtem Stolz hebt er hervor, daß die kantonalen und eidgenössischen Sängervereine ihre Wurzeln im Appenzell haben. So erhalten wir völlig entgegengesetzte Bilder aus Landschaften, die nur ein paar Eisenbahnstunden weit voneinander liegen. Aber im Übergewicht sind doch auch in der heutigen Schweiz die trüben Berichte. An der anderen Grenze des deutschen Sprachgebiets lautet das Urteil noch eindeutiger, in Holland. Hermann Felix Wirth hat 1911 ein Buch geschrieben über den Untergang des niederländischen Volkslieds, und man braucht nur den Titel zu nennen, um zu wissen, wie es nach dem Urteil dieses Kenners in Holland mit dem Volkslied steht. Was aber zwischen den beiden Grenzen liegt, läßt nichts Erfreulicheres erwarten: wo wir aus den letzten Jahren nüchtern kundige Nachrichten bekommen haben, klingen sie beklagenswert oft ungünstig.

Aus den Klagen der Sammler und der praktischen Freunde des Volkslieds haben nun die Theoretiker ihr Urteil gezogen, sie sind gleich trüb gestimmt und sehen ihre Aufgabe darin, Gründe für den traurigen Befund zur Stelle zu schaffen, den die Sammler vor ihnen ausbreiten. Karl Doreksh hat in einer vielbeachteten Arbeit<sup>104</sup> die Entwicklung so dargestellt, als ob Kunstlied und Gassenhauer der Gegenwart das alte Volkslied zwischen sich nähmen und erdrückten. Schule und Gesangsverein auf der einen Seite meinen das Volkslied zu pflegen, aber wenn sie „O Täler weit, o Höhen“ vierstimmig singen lassen, so bedeute das vielmehr das Ende des alten Volkslieds. Von Tingeltangel, Leierkasten und Tanzmusik andererseits verbreiten sich die ödesten Gassenhauer mit einer Schnelligkeit und dann herrschen sie in einer Breite, daß für das Volkslied keine Luft zum Leben mehr bleibe. Pessimistisch denkt auch Georg Schläger über die Zukunft des Volkslieds. Er hat 1899 mit Adolf Bartels einen Gang in

<sup>104</sup> Preußische Jahrbücher 77 (1894) 193 ff.

Sachen des Volkslieds getan und abschließend in einer Reihe vorzüglicher Leitsätze seine Ansicht entwickelt.<sup>105</sup> Da heißt es denn zu unserer Frage: die produktive Zeit für das Volkslied sei vorüber, man zehre wesentlich vom überkommenen Besitz und was an Liedern gebildeter Verfasser neu ins Volk gelange, finde keine recht organische Aufnahme mehr. Ein dritter Eideshelfer Böckels ist der jüngst verstorbene Julius Sahr. Er hat in zwei Bändchen der Sammlung Göschens das deutsche Volkslied behandelt, mehr andeutend als erschöpfend, auch nicht immer kritisch, aber kundig und stets geschmackvoll. Er geht dort über Böckel und die andern noch hinaus und begnügt sich nicht, dem Volkslied jede Zukunft abzustreiten, sondern schon im 17. und 18. Jahrhundert sieht er nichts mehr als ein langsames Hinsterben des weltlichen Volkslieds. Er denkt darin wie Franz Magnus Böhme, der sein Altdeutsches Liederbuch vom 12. bis zum 17. Jahrhundert führte, d. h. bis dahin, wo nach der Meinung des Herausgebers das deutsche Volkslied abstarb.

Ganz allgemein läßt sich nun so viel sagen: grundlos kann eine Ansicht gewiß nicht sein, die so viele gute Kenner und Beobachter von so verschiedenem Standpunkt aus seit mehr als hundert Jahren immer wiederholen und zwar mit einer in solchen Dingen ungewohnten Einstimmigkeit. Wiederum kann die Ansicht Böckels doch auch nicht uneingeschränkt gelten, mindestens gegen die meisten seiner Erwägungen lassen sich Gegeninstanzen ins Feld rücken. In Dutzenden von Sammlungen wiederholt sich die Klage, daß nur die ältesten Mütterchen im Land dem Sammler die alten Lieder noch hätten singen können, indessen die Jugend dem Volksgesang entfremdet sei. So erzählt es Goethe 1771 vom Elsaß — inzwischen hat dort reichlich hundert Jahre später Kurt Mündel Volkslieder gesammelt, und während Goethe ein Duzend alter „Balladen“ gefunden hat und damit alles gibt, was er hat, teilt Mündel 256 Lieder mit und bietet dabei diese Fülle nur als eine enge Lese aus sehr viel größeren Sammlungen. Nun können doch auch die ältesten Mütterchen nicht ewig leben, und Mündels Gewährsleute waren noch gar nicht geboren zur Zeit, da die Goethischen ausstarben. Auch die Gattung der vielberufenen alten Weiber wächst stetig aus jüngeren Geschlechtern nach und ganz reißt der Faden der Überlieferung nicht so leicht ab, auch nicht in unserer Zeit, die so gern schnellebig genannt wird

<sup>105</sup> Kunstwart 12 II 352.

und dabei doch genau so schnell und genau so langsam lebt, wie jedes Geschlecht vorher oder nachher.

Auch in anderen Grenzgebieten der deutschen Sprache ist seit den Tagen Herders und Arnims immer neu gesucht und gesammelt worden: die Ergebnisse sind nicht dürftiger geworden, wie man nach jener Voraussetzung meinen sollte, sondern im Gegenteil mit jedem Jahrzehnt reichlicher. Wo Arnim hundert Lieder vorlegen konnte, kennen wir jetzt tausende. Allein aus Deutsch-Böhmen bringen, um ein gerade jetzt schwer unkämpftes Stück deutschen Sprachbodens zu nennen, Hruschka und Toischer zweitausend Volkslieder aus lebendigen Quellen bei — seit dem Erscheinen ihrer Sammlung 1891 sind wir darüber belehrt worden, daß die beiden den Schatz deutsch-böhmischer Volkslieder längst nicht ausgeschöpft haben. Neue, amtlich unterstützte Sammlungen unter Adolf Hauffens Leitung haben bis 1906 über 12 000 bisher ungedruckte Lieder und Sprüche neu zutage gefördert, die jetzt in Prag des Drucks harren. So hat es mit dem Aussterben des Volkslieds in Deutsch-Böhmen gute Wege: diese Landschaft ist vielmehr unstreitig an die erste Stelle im gesamten Volksgesang deutscher Zunge zu rücken. Eine glückliche Bodengestalt, ein freundliches Klima, die Siedlungsverhältnisse und der lebhafteste Verkehr, eine bewegte geschichtliche Vergangenheit und die stark ausgeprägte Heimatliebe des begabten Volksstamms, gestählt durch den langen Kampf mit dem zähen, volksfremden Gegner, haben eine Sangeslust groß gezogen, die sich in einem unvergleichlichen Reichtum volkstümlicher Dichtung ausprägt.

Aus der deutschen Sprachinsel Gottschee in Krain hat Schröder 1867 dreißig Volkslieder zusammengebracht, fast dreißig Jahre nach ihm hat der eben genannte Adolf Hauffen von neuem zu sammeln begonnen und ist an der gleichen Stelle auf mehr als die fünffache Zahl gekommen. Solche Zahlen beweisen doch mindestens, daß jenes trübe Urteil so allgemein nicht einmal für die Gegenwart gilt. Der Verdacht läßt sich nun schon aus unseren bisherigen Erfahrungen begründen, daß in unserer Frage die Sucht, vorschnell zu verallgemeinern, zu schiefen Ergebnissen geführt hat. Wir lernen doppelt, uns vor solcher Verallgemeinerung hüten, wenn wir an einem besonders lehrreichen Punkt tiefer in die Einzelheiten hineinblicken und lernen, wie gewaltig verschieden die Voraussetzungen schon auf engem Raum sein können. Der Böhmerwald, das Scheidegebirge zwischen Bayern und Böh-

men, ist in Aufbau, Landesart, Bevölkerung und Kultur so klar einheitlich, wie eine mitteldeutsche Landschaft nur sein kann: ein rauhes Gebirge mit dürftigem Boden, darauf Wald ohne Ende, von dem die Bevölkerung wesentlich lebt. Das Volk bayrisch mit allen unverkennbaren Merkmalen dieses uralten Menschenschlags, nach Osten klar abgegrenzt gegen die Tschechen, mit denen kaum eine sprachliche Verständigung möglich ist, von Commercium und Connubium ganz zu schweigen. Jedem, der einmal im Böhmerwald gewandert ist, haftet dieses scheinbar völlig einheitliche Bild mit klaren Zügen unverrückbar in der Seele. Aber wie mannigfach verschieden sind die Voraussetzungen für Leben und Vergehen des Volkslieds schon auf diesem einfachen Boden! 1908 hat Jungbauer im Böhmerwald Volkslieder gesammelt; die ausführliche Einleitung seines Liederbuchs gehört mit zum besten, was über das lebende Volkslied geschrieben ist. Sachgemäß fragt Jungbauer nach den heutigen Trägern seiner Lieder und setzt zunächst auseinander, daß es der Großbauer nicht ist: er läßt sich lieber ein Lied vorsingen, als daß er selber sänge. Der Bauer ist an Haus und Scholle gebunden, sein Hof ist in der Regel mit Schulden überhäuft, Zinsen, Steuern und Sorgen machen ihm das Leben schwer und von Sangeslust ist kaum die Rede. Die Kinder werden hart und streng erzogen, die orthodoxe Kirche wirkt hier einmal — auch dieses Urteil werden wir uns hüten zu verallgemeinern — liederfeindlich. Träger des Volkslieds sind vielmehr die kleinen Leute, die Häusler, Einlieger, Handwerker und ihre Kinder. Sie haben kein eigenes Haus, dafür aber auch keine Hypothek darauf, sie verfügen über keinen Grundbesitz, sind darum aber auch nicht an die Scholle gefesselt: ohne verantwortliche Teilnahme an den schweren Sorgen des Lands bewahren sie sich ein viel regeres und leichteres Blut, das Wanderleben hält ihren Blick offen, die Nähe von ihresgleichen belebt ihre Geselligkeit und die Freude daran, indes der Großbauer in stolzer Einsamkeit auf seinem Hof sitzt.

In jenen niederen Volkskreisen herrschen somit für das Volkslied günstige Bedingungen, zumal in den Landstrichen mit leidlichem Boden, breiten Tälern und den nötigen Voraussetzungen für eine dichtere Besiedlung. Jungbauer nennt als ein solches Gebiet die Gegend von Kalsching, Oberplan und Prachatitz: bei ertragfähigem Boden sind hier die Erwerbsverhältnisse leidlich, und so haben die drei Bezirke auch eine gute Volksliedernte geliefert. Südlich von Prachatitz liegen die Bezirke Grazen, Kaplitz

und Krummau, von ihnen hat nur ein Teil des Bezirkes Krummau guten Boden, aus den übrigen Gegenden wandern die Männer, die keinen eigenen Hof bewirtschaften, mit ihren erwachsenen Söhnen meist als Maurer den ganzen Sommer über fort, im Winter leben sie dann von ihren Ersparnissen im Heimatdorf. Stimmung und Boden für das Volkslied wären hier schon gegeben, aber was die Männer außer den Spargroschen aus den großen Städten mitbringen, ist meist nicht viel Gutes: über Liedern von zweifelhaftem Wert, Gassenhauern und Operettenmelodien vergessen sie ihre Volkslieder, und der anspruchsvolle Klang übertönt das wertvollere Volkslied schließlich auch in diesen Böhmerwalddörfern. Hier ist also kaum noch Boden für das Volkslied. Noch verzweifelter sind die Verhältnisse nördlich von Kalching. Da liegen die Bezirke Winterberg und Bergreichenstein, wie schon die Namen sagen, weiter in das Gebirge vorgeschoben, mit ganz geringem Boden, die Bevölkerung so arm, daß sie in heller Flucht zur Industrie übergeht und in Kohlenbergwerken, Graphitgruben und Holzstoffabriken ihr Brot sucht. Der Industriearbeiter in solcher Lage vergißt aber den ländlichen Frohsinn und mit ihm die Lust zum Gesang. Auf den Feldern sieht man dort nur die Greise und ein paar Frauen das bißchen Arbeit tun, für das Volkslied ist schlechterdings nichts mehr zu holen. So finden wir in nächster Nachbarschaft drei völlig verschiedene Typen nebeneinander — es ist völlig unmöglich, mit einem allgemeinen Urteil auch nur den Verhältnissen einer Landschaft gerecht zu werden, selbst wenn es sich um genau die gleiche Zeit handelt und selbst wenn diese Zeit die liebe Gegenwart am hellen Licht des Tages ist. Dabei hat man mit dem einen Schlagwort „Untergang des Volkslieds“ einen ganzen langen Zeitraum treffen wollen, die Zeit mindestens von Goethe bis jetzt.

Streng genommen ist sogar die Geltung, die das Schlagwort beansprucht, noch breiter, denn jene Klage über den Verfall der Volkslieder ist viel älter als Goethe. Johannes Adolphi, genannt Neokorus, der als Pfarrer von Büsum 1598 seine Chronik des Lands Dithmarschen schrieb, fügte ihr ein Kapitel ein: „Von Natur, Geschwindigkeit, Poeterie, Singen, Dantzen der Dithmarschen“, und darin kommt Neokorus<sup>106</sup> auch auf die alte Sangeslust seiner Landsleute zu sprechen. Von dem Lob der Begabung und des Liederreichtums der alten Dithmarschen geht er

<sup>106</sup> Dahlmanns Ausgabe I 176.

rasch über zur Anklage der Jungen: „Help Gott, wo mannigle flehliche schone gesenge an wort und wisen, ach wo vele, sonderlich der olden leder, sin undergangen, de uns so untellicher hendel underrichten konden ... wen noch etwes bi etlichen im gedechtniss, werth lichtlich vorgeten edder is unbekannt, sintemal men in etlichen karspeln solcher gesenge beginnt to entsehen und schemen, welches ehm billich eine ehre und rhom, dar it metigen und na gelegenheit gebuket worde. Se scholden sick vehle mehr ehres hochfardes, stoltes, avermodes, unmeticheit, unart, unkuschen wesendes und wokerlichen handels schemen, deren sick ehre vofahren gemetigt und solche lust, vrolicheit und frundtliche bescheidenheit darvor gebuket und int werk gestellet.“ Neokorus spricht geflissentlich als Historiker: er bedauert den Untergang alter Volksballaden geschichtlichen Inhalts, die er sonst als Quellen hätte brauchen können. Er sieht auch ganz richtig, warum die alten Lieder vergessen sind: „dorch Veelheit der nien“ ... „wo dan de Minschen gemeinlich Lust to nien Dingen hebben.“ Damit hebt er aber im Grund die Klage wieder auf, die er eben vorher über den Untergang des Volkslieds anstimmt, er bestätigt vielmehr, was er leugnen will: die lebendige Triebkraft und den Reichtum des dithmarsischen Liedes seiner Tage. Dazu stimmt dann auch aufs Beste der heutige Befund aus jener Landschaft, die reiche Volksliederernte, die unter den Gauen Holsteins gerade Dithmarschen gebracht hat.

Aber selbst für die Gegenwart noch ist der Pessimismus in solcher Verallgemeinerung unberechtigt. Nicht einmal Schlägers Ansicht, daß die Gegenwart nur mit altem Gut schalte und die Gattung nicht mehr weiterbilde, ist, so allgemein gefaßt, richtig. Gegeninstanzen aus neuester Zeit stehen zur Verfügung. Die Kriege von 1870/71 und 1914/18 haben eine Liederdichtung hervorgebracht, die großenteils aus den Tiefen des Volks stammt und dort bodenständig geblieben ist. Radfahrkunst, Wanderlust und Wintersport entwickeln neuerdings eine Dichtung, aus der vor unsern Ohren neue Volkslieder zum Gemeinbesitz heranreifen. Das bedeutet aber auf jedem dieser jüngsten Gebiete lebendige Triebkraft und für das Ganze mindestens eine Richtung des Fortgangs, die zu jenen Klagen schlecht passen will.

Und damit ist es für uns an der Zeit, der grundsätzlichen Begründung jener Klagen einmal schärfer auf die Nähte zu sehen.<sup>107</sup>

<sup>107</sup> Zum Folgenden E. Lehn, Elsassische Monatschrift Bd. 3, S. 573 u. 633ff.

Otto Ernst schreibt in seinem Roman „Semper der Jüngling“ (1908) S. 211: „Gedanken können Gedanken töten, niemals aber unsterbliche Lieder und Gestalten. Und selbst wenn die Lieder und Träume vergangener Zeiten erfrieren müßten in der kalten Gipfelloft verwegenster Gedanken, das Herz wird immer wieder blühen, sonst wär' es kein Herz. Aber sie erfrieren nicht, die alten Blüten und Früchte!“ Mit diesen Worten lehnt ein Dichter die Besorgnis ab, die heutige Weltanschauung, der einseitige Kult des Verstandeslebens könne dem Volkslied ans Leben greifen, und schließlich soll man in Sachen des Lieds wohl auch den Dichter als Sachmann gelten lassen. Nun haben sich freilich in der Frage nach dem Untergang des Volkslieds mit den Laien gerade auch die Sachleute nur zu gern von ihrem Gefühl leiten lassen, sonst wären wohl die Antworten nicht so grundverschieden ausgefallen, sonst wären die Scheingründe für den nahen Untergang des Volkslieds nicht so leicht zu widerlegen. Die alten Wanderlieder der Handwerksburschen sollen vergessen sein, „seitdem aus der Wanderschaft meist eine Eisenbahnfahrt geworden ist“. Soll etwas so Äußerliches wie die Eisenbahn einer seelischen Großmacht, wie es der Gesang unbestritten ist, wirklich ernsthaft Schaden können? Und wenn das wirklich wäre, so ist doch trotz Eisenbahn und allen vorzüglichen Verkehrsmitteln zu keiner Zeit so viel gewandert worden, wie gerade jetzt, nur ist die Wanderlust in andere, höhere Kreise gestiegen, von den Handwerkern zu der heranwachsenden Jugend der gebildeten Stände, und die wandert nicht schwunglos auf der Walze von Stadt zu Stadt, sondern draußen in freier Natur durch Berg und Tal, was gerade dem Volkslied ganz besonders zuträglich sein soll. Wenn also das Volkslied in Leben und Vergehen an die Wanderlust gebunden sein soll, dann lebt es sicherlich. Oder das moderne Vereinsleben soll dem Volkslied den Gnadenstoß gegeben haben. Da darf man doch fragen, ob die Zünfte und Innungen des späteren Mittelalters nicht auch Vereine waren, ob sie nicht das Leben des Mittelstands in den Städten, der kleinbürgerlichen Kreise, viel unbittlicher umfaßten, als jetzt Gesang- und Turnverein, ob denn nicht der Meistergesang, den jene Zünfte von Amts wegen pflegten, dem Volkslied schon vor drei oder vier Jahrhunderten hätte den Garaus machen müssen — der Meistergesang, der zeitlich wie örtlich gerade mit einer hohen Blüte unseres Volkslieds zusammenfällt! Oder die soziale Not unserer Tage, die Hast und Sorge

des heutigen Lebens, Bedrängnis, Unruhe, Verworrenheit sollen dem Volkslied schaden. Aber das 15. und 16. Jahrhundert, die klassische Blütezeit des deutschen Volkslieds und die Zeit seiner breitesten Geltung, können es an Ungunst der staatlichen und sozialen Verhältnisse in Deutschland, an Unrast des wirtschaftlichen und geistigen Lebens, an schwerer Bedrängnis von außen und innen mit unserer vielangefochtenen Gegenwart reichlich aufnehmen. Und dennoch waren es so recht eigentlich die Volksliedjahrhunderte der Deutschen. Wenn ferner im 17. Jahrhundert nicht einmal der dreißigjährige Krieg das Leben des Volkslieds hat knicken können, dann ist wahrlich nicht abzusehen, warum gerade unser 20. Jahrhundert ihm unbedingt den Garaus machen soll. Darin liegt eben die Schwäche aller dieser Beweisversuche, daß sie von außen her, von grob äußerlichen Gegebenheiten aus einer so ausgesprochen innerlichen Macht beikommen wollen, wie es die seelischen Voraussetzungen des Gesangs für alle Menschen sind.

Dabei ist gerade für die breite Masse das Lied Äußerung des Seelenlebens im tiefsten Sinn. Für den Gebildeten mag das einfache Verhältnis zwischen seelischen Voraussetzungen und Lied gelegentlich aufgehoben sein. Der kunstgeschulte Sänger singt wohl auch einmal, wenn es ihm eben nicht darum zu Mut ist. Für das Volk ist das Lied unbedingt und stets geradliniger Ausfluß seiner Seelenverfassung; alle künstlichen Bedenken verfangen nicht diesen urwüchsigen Verhältnissen gegenüber. Mit dem gleichen Recht könnte man weisagen, im Zeitalter der Maschinen und Großstädte würden die Buben und Mädchen schließlich aufhören, einander zu lieben. Hier empfindet jeder sofort das lächerlich Unmögliche des Versuchs, innerstes Seelenleben von grob äußerlichen Zuständen abhängig zu machen. In der Frage des Volkslieds ist aber die Annahme derartiger Zusammenhänge kaum minder lächerlich.

Es scheint eine richtige Beobachtung zu sein, daß sich bestimmte Kreise unseres Volks dem Volksgesang im alten Sinn zu entfremden beginnen. Die Klagen über den Untergang des Volkslieds sind zu häufig, zu hartnäckig und zu verbreitet, als daß sie völlig grundlos sein könnten. Zu fragen bleibt aber zunächst, ob sich nicht etwa nur der Liederschatz ständig ändert, ob nicht bloß alte Lieder verschwinden und durch neue ersetzt werden. Aber selbst, wenn hier und da nichts Neues an die Stelle treten

sollte, wenn das Volkslied wirklich vor Gewerbe und Bildung im Rückzug ist, haben wir dann Ursache, deshalb, wie so oft geschieht, an unserm Volk zu verzweifeln, den Untergang der Kunst und damit alles idealen Sinnes in jenen Schichten zu befürchten und sofort alle jene breiten Massen verloren zu geben, die die Stadt einschluckt und damit der alten, nur auf dem Lande möglichen Überlieferung entrückt? Darüber zu jammern hat keinen Sinn. Gewiß: wir wollen das Alte mit Hingabe sammeln, wir wollen es wissenschaftlich erforschen, und nicht nur das: wir wollen uns gern auch mit der Tat mühen, daß so viel Schönheit nicht vor der Zeit untergehe. Aber wir wollen (wie es Friedrich Panzer so schön ausgedrückt hat) nicht fordern, daß sich die Freude von heute und morgen immer wieder in das Gewand von gestern kleide. Wir wissen nicht, in welchen Formen die Dichtung unserm Volk in künftigen Jahrhunderten erscheinen wird. Aber das ist zu hoffen: dem deutschen Volk, das durch die zweitausend Jahre seines geschichtlichen Lebens gesungen und geklungen hat, wird es auch in künftigen Zeiten an Liedern nicht fehlen. Die ganze Völkerpsychologie kennt kein Volk ohne Liederdichtung, damit ist der Behauptung vom Untergang des Volkslieds der wissenschaftliche Boden entzogen.

Aber auch die Einzellerscheinungen, die die Schwarzseher geltend machen, lassen sich widerlegen. Eine wichtige Vorbedingung des Volkslieds ist ja immer und überall das gute Gedächtnis der Sänger und Sängerinnen. Daß deren Gedächtniskraft in unsern Liederkreisen abnehme, ist nicht zuzugeben. Wohl überläßt der Bildungs- und Tintenmensch unserer Tage vieles dem Papier, was man früher gedächtnismäßig festhalten mußte. Damit wird sein Gedächtnis entlastet und in der Folge notwendig schlechter, wie ein Magnet, dem man nichts zu tragen gibt, schließlich die Kraft verliert, überhaupt etwas zu tragen. Aber dicht neben den Gebildeten wohnt heute noch ein Geschlecht, dem Papier und Tinte nicht so leicht ins Haus kommt. Dort hält sich mit der alten Mündlichkeit eines jeden Verfahrens auch die alte Gedächtniskraft des Naturmenschen auf erstaunlicher Höhe. Böckel<sup>108</sup> stellt Zeugnisse dafür zusammen, auch noch für das deutsche Volk des 19. Jahrhunderts. Der Freiherr von Ditsfurth hat in Franken manche Sängerinnen aus dem Volke gefunden, die weit über hundert Lieder auswendig wußten, und Adolf Hauffen bestätigt

<sup>108</sup> Psychologie der Volksdichtung 154 f.

seine Beobachtung für die Gottschée. Aus Anhalt-Dessau berichtet Siedler: „Einhundert Lieder zu wissen, ist keineswegs eine Seltenheit“, im Vogtland hat Dunger von einem Bauernknecht 80 Lieder nacheinander aufgezeichnet, Ernst Richter nennt 1842 in seinen Schlesischen Volksliedern ein Landmädchen aus der Umgebung Breslaus „ein wahres Volksliederbuch“, so sicher und so vollständig beherrschte sie Texte und Weisen ohne Ende. Solche Gedächtniskraft wohnt aber auch heute noch mit uns zugleich in Ländern deutscher Zunge, unter Umständen dicht neben höchster Kultur und Bildung. Das erstaunlichste Beispiel dieser Art bringt in einem sehr beachtenswerten Aufsatz Wackernell bei.<sup>109</sup> Wir haben seit 1905 ein ausgezeichnetes Buch über die Sprachinsel Lusern in Südtirol, verfaßt von Pfarrer Josef Bacher. Er hatte eine alte Mutter, und sie hat ihm nicht weniger als 264 zum Teil sehr lange Lieder in die Feder gesungen. Dabei war die Frau 79 Jahre alt und 17 Jahre von ihrer Heimat entfernt. Von solchen Kennerinnen, deren Gedächtniskraft unbeirrt von fremden Einflüssen und zersplitternden Interessen das alte Liedergut festhält, darf auch die Zukunft noch viel erwarten.

Gerade die Sprachinseln widerlegen auch Sahrs Ansicht, im 17. und 18. Jahrhundert sei das Volkslied nach hoher Blüte beinahe ausgestorben. In der Gottschée, in Lusern und Siebenbürgen, im mährischen Kuhländchen lebt mit der alten Mundart auch das Volkslied aus alter Zeit fort in ungebrochener Entwicklung, die keiner Epoche vollständigen Niedergangs dazwischen Raum läßt. Was heute da ist, trägt die Spuren hundertjährigen Alters an sich. Eine Berührung mit dem Mutterland hat seit Jahrhunderten nicht stattgefunden, also muß jedes echte Volkslied, das heute in den Sprachinseln erklingt, auch im 17. und 18. Jahrhundert dort gelebt haben. Aber auch die Lücke, die man anderwärts im Volkslied des 17. und 18. Jahrhunderts wahrzunehmen glaubt, ist nur scheinbar: die literarischen Kreise Deutschlands haben bis auf Herder und Goethe, bis auf den Sturm und Drang und die Romantik das Volkslied verachtet, eine umfassende, planmäßige Sammeltätigkeit setzt erst tief im 19. Jahrhundert ein, und die ungestümen Vorläufer dieser Sammler, die Straßburger Studenten um Herder, dann Bürger, Arnim und Brentano werden zu ihrer Zeit als die größte Merkwürdigkeit begrüßt, erst verspottet, dann angestaunt. Goethe selbst hält diese Stimmung

<sup>109</sup> Anzeiger für deutsches Altertum 33 (1909) 199.

in einer oft angeführten Stelle seiner ‚Claudine von Villa Bella‘ (1775) fest, an der er Gonzalo, den Vertreter des älteren Geschlechts, die Wendung der Jüngerer zum Volkslied billigen, aber als etwas Unglaubliches bezeichnen läßt, unglaublich nach all der präziösen Unnatur der nächst vorangegangenen Zeit. Wir lernen daran die unerhörte Größe des Umschwungs einschätzen.

Nach dem ganzen Entwicklungsgang der Forschung darf man eine geschlossene Kenntnis des Volkslieds erst von Ende des 18. Jahrhunderts ab erwarten. Trotzdem ist aus den vorangehenden Jahrhunderten mindestens eine reiche Auslese alter Volkslieder erhalten, man darf sogar hoffen, aus jedem Jahrzehnt das beste heute noch zu besitzen, und ganz reißt der Faden seit dem frühen Mittelalter niemals ab. Von einigermaßen vollständiger Kenntnis kann man aber erst dem Volkslied der neuesten Zeit gegenüber sprechen: hier kommt, was wir wissenschaftlich vor Augen haben, der Vollständigkeit wenigstens nahe.

Kehren wir nach diesen Erfahrungen zurück zu Böckels Leitsatz: „Welt und Menschen sind anders geworden, deshalb muß das Volkslied aussterben“, so sehen wir jetzt leicht, wie der Satz zu seinem falschen Ergebnis kommt. Der Schluß ist falsch gezogen, er sollte lauten: „Welt und Menschen sind anders geworden, deshalb mußte auch das Volkslied anders werden“. So zurechtgerückt, stimmt denn auch der Satz durchaus zu unserm Befund: die Schriftsprache ist unter den veränderten Bildungs- und Verkehrsverhältnissen in raschem Vordringen begriffen, darum wird die Mundart auch im Volksgesang zurückgedrängt. Die Einwanderung von Liedern gebildeter Verfasser in den Volksmund ist durch Schule, Vereinsleben, Buchdruck und Buchhandel, Eisenbahn und Einfluß der großen Städte erleichtert, der Schritt von der Bildungswelt zum Volk wird von Jahr zu Jahr kürzer, die nötigen Veränderungen vom Kunstlied hinüber zum Volkslied werden damit unbedeutender und schonender. Das Volk liest mehr Bücher als früher, damit werden die Quellen, aus denen neuer Stoff in den Volksgesang einströmt zum Ersatz des Verlorenen, mehr und mehr literarisch, die Ansprüche an den Inhalt werden größer, auch die Melodien können sich leichter einmal von der strengen Schlichtheit entfernen, die sonst Gesetz war. Dabei kann wohl der Hauch des Kindlich-Naiven hie und da verloren gehen, dafür fällt aber ein Schimmer neuer Geistesbildung auch über das Volkslied

der Neuzeit und zugleich doch auch ein starker Zuwachs an Gefühlsnahrung. Daß weniger Gefühlsinhalt im Volksleben der Gegenwart stecke als in den früheren Zeiten, ist darum nicht zuzugeben. Auch darin liegt der Unterschied nicht, daß etwa die Äußerung des Gefühlslebens sparsamer geworden wäre: angesichts der sozialen Fürsorge und der werktätigen Nächstenliebe unserer Tage ist eine solche Deutung unmöglich. Aber so viel ist richtig: ein sehr viel größerer Teil dieses Gefühlslebens als sonst sucht sich einen anderen Ausdruck als im Volkslied. Es drängt mehr auf die Tat hin als auf Worte, und soweit es an Worte und literarische Form gebunden bleibt, nimmt das gedruckte Buch dem gesungenen Lied einen Teil seines alten Raums weg. Mit der Kunde des Lesens nimmt auch die Freude daran zu, die Sangeslust ab. Die Volksbücherei wirkt hier entschieden dem Volkslied entgegen. Vernichtet wird aber durch all diese sachliche, ja sympathische Gegnerschaft das Volkslied nicht. Stets erwächst aus der neuen Gefühlsnahrung auch im Lied neuer Gefühlsausdruck, es kann reicher und edler werden dadurch. Wo aber der Boden härter und realer geworden ist, da wird auch das Volkslied mehr Wirklichkeitsgehalt gewinnen, vielleicht auch einmal an Feinheit und Zartheit gegen früher verlieren. Umgestaltung des Volkslieds ist überall zuzugeben, sterben wird es darum nicht.

Umgestaltung ist nun auch noch in einem weiteren Sinn vorhanden, in den Melodien. Die Zeiten sind selbst auf dem Dorfe vorüber, wo die Weise des Volkslieds neben dem sonntäglichen Kirchengesang die einzige Musik war, die den Leuten zu Ohren kam. Ausläufer der modernen Musik erreichen in allen Formen auch den Landbewohner — ob wertvoll oder wertlos, sie beeinflussen seinen Geschmack. Ob sie sein Gehör verfeinern oder vergrößern, jedenfalls machen sie ihn anspruchsvoller, als er vordem war. Die alte schlichte Kost der Volksweisen wird ihm sad — die Tugend haben ja die schlechtesten Melodien aus Operette und Tingeltangel, daß sie sich zierlich und gewandt dem Ohr einschmeicheln. So verlangt das verwöhnte Ohr sinnfällige Weisen auch vom Volkslied. Die Auswahl, die die Leiter unserer Gesangsvereine treffen, wenn sie Volkslieder singen lassen, geht ganz unverkennbar in dieser Richtung. Solche Vorbilder bestimmen dann aber auch wieder das Glück, das ein Lied im Volk macht. Dadurch bekommen prickelnde und schmachtende Weisen zweifellos einen Vorsprung vor der echten Schönheit, die ihrem Wesen nach

unaufdringlich ist, die aufgesucht und still genossen sein will. Böckel hat gewiß recht, wenn er von einer Vergröberung des Gehörs in diesen Dingen spricht und sie der überhandnehmenden Kurzsichtigkeit parallel setzt. Aber gerade weil hier Kultureinflüsse von maßgebender Seite her unverkennbaren Einfluß haben, kann man auch hoffen, dieser Entartung wieder Herr zu werden, man muß eben nur diese Einflüsse verständig wirken lassen, statt planlos und mit falscher Nachgiebigkeit gegen einen solchen Geschmack. Mindestens ist hier eine der wenigen Stellen, wo dem Volkslied mit Kunstmitteln geholfen werden kann.

Damit sind nun die neuzeitlichen Feinde des Volkslieds im einzelnen alle schon angedeutet: die Großstadt mit Fabrik, Operette und Tingeltangel, die Schriftsprache mit Schule, Volksbücherei und Gesangverein, das Dorfwirtshaus mit städtischem Ehrgeiz, Grammophon und sanglosem Rundtanz, nicht zuletzt die Polizei, die Fensterln, Spinnstube und Gesang auf der Gasse verbietet und die jetzt auch die Macht hat, ihre Verbote durchzuführen. Über diese Einzelgegner hinaus bleibt aber die weitaus gefährlichste Feindin die gemeinsame Stimmung der Neuzeit: die Not des Lebens und die atemlose Arbeit fern von der Natur und den frischen Quellen aller Dichtung. Es springt auch in die Augen, daß die Mittel unzulänglich sind, die aus dieser heutigen Welt heraus erfunden und etwa von oben her verordnet oder begünstigt werden, dem Rückgang des Volkslieds zu steuern. Wenn Bildungsvereine die Volkslieder aufnehmen, kunstgemäß in Noten gesetzt mit überarbeiteten Texten drucken lassen und dann das ganze säuberlich ins Volk zurückleiten, wenn Männergesangvereine und Frauenquartette „Volkslieder“ vierstimmig singen, so ist das alles leider kein Volkslied mehr. Eher im Gegenteil: es ist geeignet, das alte schlichte Volkslied neben der jungen stolzen Schwester einfältig und verächtlich erscheinen zu lassen, hinfällig wie die Glockenblume neben der ehernen, stolzen, gegossenen Glocke. Das Bild läßt sich noch weiter durchführen: man kann eine Glocke aus Erz gießen wie man will, aber immer nur in starre Form, sie wird stets im gleichen Ton erschallen. Man kann sie umgießen, aber immer nur in gleiche Starrheit. Die lebendige Glockenblume ist von innen heraus und von außen hinein in steter Wandlung begriffen, ihre Formen sind nicht starr und keinen Tag genau die gleichen. Die Entwicklung hier ist kein Umgießen aus alter Starrheit in eine neue, es ist vielmehr ein Entstehen,

Anschwellen, Erblühen und Schwinden, leise und langsam, unaufhaltsam und ohne jede Möglichkeit eines Eingreifens. Was hier verwelkt, ist rettungslos dahin, keine Menschenhand kann es wieder aufbauen. So wird auf dem Boden der Schriftsprache und der Großstadt niemals ein echtes Volkslied von neuem gedeihen. Der Zug der Bevölkerung in die Stadt ist ihm verderblich: der Mann vom Dorf gibt mit der ländlichen Heimat meist auch den heimatischen Gesang auf, und der Zug der Städter aufs Land kann diese Wirkung nicht ausgleichen. Im Gegenteil: wo der Sommerfrischler allzu zahlreich auftritt, da wagt sich der örtliche Volks- gesang nicht mehr hervor, oder er wird in unechte Form gezwungen. So ist dieser Zug aufs Land vielmehr aufs neue eine Bedrohung des Volksgesangs.<sup>110</sup>

Die Hauptfeinde im Gesang selbst bleiben aber doch Kunstlied und Gassenhauer. Und mit dem Namen dieser beiden ist zugleich auch schon ausgesprochen, daß die Vernichtung des Volkslieds keine vollkommene sein kann. Denn die beiden dringen nicht überall hin. Darum kommen jene Pessimisten notwendig zu falschen Schlüssen, die ihre Erfahrungen vorschnell verallgemeinern. Die Großstadt ist schon verloren, und die verkehrsoffene, gewerbereiche Tiesebene mag nicht zu retten sein, aber Dorf und Bergland sind dem Volkslied größtenteils sicher, dort hat es gute Wege mit seinem Untergang. Wir sehen es, namentlich in Süddeutschland, in Teilen der deutschen Schweiz und vor allem in Österreich kräftig gedeihen, wir finden es überall in den Alpen bei vollem Leben, als lebendige Stegreifdichtung, die sich täglich erneut — so recht im Gegensatz zu jener Auffassung, die seine produktive Zeit vorbei sein läßt.

Weit über das literarische Interesse am Volkslied hinaus beansprucht die Frage nach seinem Schicksal in der Gegenwart Bedeutung und Anteil. Es gibt Gebiete, wo allein im Volkslied die deutsche Sprache rein erklingt. An der unteren Wolga liegen deutsche Siedlungen: die Amts- und Kirchensprache dort ist russisch, der dörfliche Verkehr vollzieht sich in der Mundart, die in ihrer Sonderentwicklung keine lebendige Bindung mit dem großen Vaterland ermöglicht; einzig im Volkslied hält das Völklein die hochdeutsche Sprache fest. Wieder darüber hinaus weist eine andere Gedankenreihe. Man hat Leben und Vergehen des Volkslieds als Anzeichen für Gesundheit und Siechtum unseres Volkskörpers

<sup>110</sup> Karl Vorelsch in den Preußischen Jahrbüchern Bd. 77 S. 193.

genommen und diese Auffassung durch Analogien aus der Welt des organischen Lebens zu stützen gesucht. Ein Bild legt sich da besonders nahe: der kranke Vogel singt nicht mehr, und dem abgerichteten verdirbt man seine angeborene Weise. So greifen Wunsch und Sehnsucht, unser Volk gesund und froh zu sehen, in unsere Frage ein, und zugleich zeigt sich wieder die Neigung störend, die Geltung von Einzelbeobachtungen zu verallgemeinern, Notwendigkeiten und Zusammenhänge herzustellen, wo Schicksale walten und Folgen aus ganz verschiedenen Kausalreihen nebeneinander zu stehen kommen. Denn gewiß sind Blüte und Welken des Volkslieds Anzeichen, aber doch für viel verwickeltere Vorgänge, als daß sie sich durch Schlagworte wie gesund und krank treffen ließen. Staatliche, soziale, wirtschaftliche Rückständigkeit vertragen sich recht gut mit hoher Blüte des Volkslieds, und schon bei unseren europäischen Nachbarn sind Beispiele dafür zur Hand. Südslaven, Albaner, Finnen haben mehr Volkslieder als Franzosen, Holländer, Engländer. In national gefährdeten Außengebieten des Deutschtums steht es besser um das deutsche Volkslied als im Reich, in dem es den Deutschen in anderer Hinsicht zweifellos besser geht. Umgekehrt läßt sich für das Deutschland der Zukunft eine Entwicklung denken, die sich mit einer Blüte des Volkslieds schlechthin nicht verträgt, dabei aber durchaus folgerecht und notwendig, gesund und für das Ganze des Volks erfreulich wäre. Zwischen beiden Erscheinungsreihen, der geschichtlichen und der literarischen, herrschen Zusammenhänge, aber sie grob äußerlich auf eine enge Formel zu zwingen und dafür Notwendigkeit zu beanspruchen, wäre falsch. Wir würdigen die wunderbar mannigfaltigen, überall in Fluß befindlichen Zustände der Gegenwart wie sie sind, wir freuen uns der Blüte des Volkslieds, wo wir es bei gutem Leben finden, wir hüten uns aber vor Verallgemeinerungen, vor Schwarzseherei und irreführenden Schlüssen, wo wir es absterben oder in unerfreuliche Bahnen abbiegen sehen.

Zum Schluß muß doch noch gefragt werden, wie der Irrtum vom Untergang des Volkslieds hat aufkommen können und namentlich, wie er so hat erstarken können, daß er eine Weile das ganze landläufige Schrifttum über den Gegenstand und einen guten Teil der Forschung beherrscht hat. Es ist im Vorübergehen schon erwähnt worden, daß ein gewisser Alterspessimismus der beteiligten Forscher Schuld daran hat. Das Volkslied ist wahrhaft

lebendig nur im Munde der Jugend — trotz allen Berufungen auf die „ältesten Mütterchen“. Böckel hat den Untergang des Volkslieds behauptet erst in den Jahren, in denen „die Haare ergrauen“, wie er selber sagt. Auch die anderen Schwarzseher (vom jungen Goethe und Herder immer abgesehen) waren meist ältere Herrschaften, die selbst nicht mehr sangen, die der singenden Jugend innerlich schon fern standen, von ihr keine neuen Lieder mehr lernten und schon von daher zu der Meinung kommen konnten, der Volksgesang sei im Niedergang begriffen.

Viel wichtiger als dieser äußerliche Grund ist ein innerer: die Unsicherheit über den Begriff des Volkslieds. Der eine meinte unter Volkslied das Einzellied (so Neocorus): das sah er untergehen und sprach das aus. Der andere, der solche Äußerungen aufnahm, verstand unter Volkslied die Gattung, die aus der Summe der Einzellieder sich ergebende Gesamtheit, und gelangte damit notwendig zu seinem Irrtum. Denn das einzelne Lied stirbt beständig und notwendig ab: wenige Lieder bringen es auf hundert Jahre oder mehr. Sie teilen damit nur das Los alles Schrifttums, und gewiß wäre es unbillig, vom Volkslied zu erwarten, was keine Gattung der Dichtung leistet. Wenn aber für die absterbenden alten Lieder beständig neue nachwachsen, ist die Gattung als solche nicht bedroht. So ist es notwendig, daß jeder seinen Begriff vom Volkslied genau umschreibt, damit er nicht am ändern vorbeiredet. Es ist wie in der Schule: es gibt junge Jahrgänge und alte, manchmal sogar sehr alte. Aber einmal gehen sie doch ab. Es ist aber deshalb noch niemand eingefallen, das Aussterben der Schule weissagen zu wollen, denn es kommt ja immer neuer Nachwuchs. So mag auch im Volkslied die Einzelerrscheinung schwinden, aber die Gattung erhält sich um so lebenskräftiger, denn die Abgänge werden stets durch Neuaufnahme ersetzt.

In dieser Beobachtungsreihe liegt zugleich eine Lehre für die Volksliedforscher. Wenn die Gattung von unverwüstlichem Leben ist, so dürfen wir darum doch nicht säumig sein, die Einzellieder unserer Tage aufzuzeichnen und festzuhalten, denn die fließen unaufhaltsam dahin. Solange man an den Untergang der Gattung glaubt, hat das aufgezeichnete Einzellied gewiß hohen Wert, aber doch einen Wert von rein geschichtlicher Geltung: es trägt dazu bei, ein dem Untergang zueilendes Zeitalter geschichtlichen Lebens aufzuhellen, das sich vom lebendig Bestehenden loslöst und darum

geschichtlichen Anteil beansprucht. Wir dagegen, die wir an die lebendige Dauer der Gesamterscheinung glauben, nehmen am Einzellied darüber hinaus lebendigen Anteil. Im Licht dieser Auffassung wird das im Druck aufgefangene und damit für die Nachwelt gerettete Einzellied für uns noch etwas ganz anderes als ein geschichtliches Zeugnis: es wird ein Schlüssel zum Verständnis unserer literarischen Gegenwart, ein unentbehrlicher Bestandteil des geistigen Lebens um uns her. In dieser Auffassung wird selbst das flüchtige Einzellied unvergänglich: wenn es selber längst aus dem lebendigen Volksgesang verschwunden ist, lehrt es uns verstehen und recht schätzen, was rings um uns her in vollem Leben Verständnis verdient und verlangt.

## **Das alte deutsche Volkslied**

Von Professor Dr. A. DAUR

200 Seiten. Geheftet M. 4.20

„A. Daur's Werk möchte ich als gleich bedeutsam in seiner Methode wie in seinen Ergebnissen bezeichnen. Daur betrachtet das alte deutsche Volkslied, indem er zuerst in einer Beispielsammlung die formelhaften Verse und Wendungen, als Lied bildenden Ausdruckschatz, sammelt, sodann untersucht, wo und in welcher Weise sich in den Liedern die Formeln zur Wirksamkeit bringen, und zusammenfassend das Lied als Ganzes und ganze Lieder nach ihren formelhaften Elementen ansieht.“ Jahresberichte für deutsche Literaturgeschichte

## **Das deutsche Volkslied**

Von Dr. O. BÖCKEL

2. Auflage. 103 Seiten. Kartoniert M. —.80

„Das Bändchen gehört in die Hand unserer Schüler und Gymnasiasten, denen es zeigen kann, welch reiches Leben in unserm Volksliede geblüht hat und noch blüht. Manche Züge aus dem Leben unserer Zeit sind eingeflochten. Böckel gibt viele gut ausgewählte Proben und läßt das kirchlich religiöse Volkslied des Mittelalters anerkennend zu Worte kommen.“ Kölnische Volkszeitung

## **Die deutschen Altertümer des Nibelungenliedes und der Kudrun**

Von Professor Dr. O. HARTUNG

551 Seiten. Geheftet M. 4.—

„Der Wert des Buches liegt in der reichhaltigen Materialsammlung für die Kunde deutscher Altertümer; denn der Verfasser hat sich nicht begnügt, den Stoff aus den Nibelungen und der Kudrun zusammenzutragen, sondern geht bis in die älteste Zeit, mit Vorliebe auf die Nachrichten bei Tacitus, zurück. Auch die vorgeschichtlichen Funde werden berücksichtigt.“ Deutsche Literaturzeitung

## **Der Sagenkreis der Nibelungen**

Von Professor Dr. G. HOLZ

3. Auflage. 141 Seiten. Gebunden M. 1.80

„Dem jungen Studiosen dürfte es eine ebenso willkommene Gabe sein wie dem Schulmanne, der vor der Lektüre des Liedes mit seinen Zöglingen das Bedürfnis fühlt, in wenigen Stunden auch die neuesten Ergebnisse der Forschung auf seinem Gebiete vor sich vorüberziehen zu lassen.“ Neuphilologische Blätter

Geheimrat Professor Dr. F. KLUGE

## Deutsche Sprachgeschichte

Werden und Wachsen unserer Muttersprache  
von ihren Anfängen bis zur Gegenwart

2. verb. Auflage. 354 Seiten. In Leinenband M. 8.—

„Dieses Werk darf im weiteren Sinne als eine teilweise Fortführung der Grimmschen Geschichte der deutschen Sprache angesehen werden, denn wenn auch Jacob Grimms Arbeit aus der Begründung einer ethnographischen Hypothese hervorging, so wies dieser große Sprachgelehrte durch seine bewundernswerte Fähigkeit des Erfassens innerer Sprachzusammenhänge die Wege, die Kluge jetzt gegangen ist.“

Deutsche Rundschau

## Wortforschung und Wortgeschichte

Aufsätze zum deutschen Sprachschatz

190 Seiten. Gebunden M. 5.—

„Es ist ein glücklicher Gedanke von Fr. Kluge, daß er seine Aufsätze zur deutschen Wortkunde in einem Bande vereinigt herausgegeben hat. So sind wir instand gesetzt, an zahlreichen Musterbeispielen die vortreffliche Methode der Wortforschung zu studieren und können beobachten, wie der Gelehrte mit großem Geschick die zerstreuten Belege ordnet und verwertet, um uns anziehende und fesselnde Skizzen zu bieten.“

Zeitschrift für den deutschen Unterricht

## Von Luther bis Lessing

Aufsätze und Vorträge zur Geschichte  
unserer Schriftsprache

5. durchgesehene Auflage. 318 Seiten. Gebunden M. 8.—

„In gründlicher, weitausgreifender und tiefgraben-  
der Forschung wird die Entwicklung von Form und Begriff  
der deutschen Sprache ermittelt und mit bekanntem Geschick dar-  
gestellt. Freunde der deutschen Sprache werden ebenso wie die  
Fachleute der vorliegenden Sammlung um so froher werden, je  
mehr sie sich hineinvertiefen.“

Zeitschrift des Allgem. Deutschen Sprachvereins

## **Wortschatz und Sprachform**

### **Sprachliche Plaudereien und Betrachtungen**

Don G. A. BRÜGGEMANN

143 Seiten. In Leinenband M. 4.—

„Brüggemann bleibt mit seinen Plaudereien in den vorgezeichneten Bahnen teils amüsanter, teils etwas lebhafter, aber stets fesselnder Umschau. Das hübsche Büchlein ist geschrieben von einem Zeitungsmann, der als Feuilletonleiter versucht hat, das sprachliche Gewissen seiner gebildeten Leserschaft zu sein. Die Auswahl der Beispiele gewinnt daher den Reiz des Aktuellen, der jeden Ballast der Wissenschaft vergessen läßt.“ *Vossische Zeitung*

## **Werden und Wesen der Sprache**

Don Professor Dr. L. SÜTTERLIN

175 Seiten. Gebunden M. 5.—

„Sütterlins prächtiges Büchlein versucht weitere Kreise mit den Grundtatsachen des Sprachlebens bekannt zu machen. Der Verfasser beschränkt sich auf das Wesentliche und trägt alles in äußerst lebendiger, hochinteressanter Weise vor. Aus jeder Zeile spricht der Meister. Das geschmackvoll ausgestattete Büchlein dürfte die beste allgemeinverständliche Einführung in die Probleme der Sprachforschung darstellen.“ *Berliner Tageblatt*

## **Die deutsche Gaunersprache**

### **und verwandte Geheim- und Berufssprachen**

Don Professor Dr. L. GÜNTHER

256 Seiten. In Leinenband M. 10.—

„Was L. Günther, der bekannte Erforscher der deutschen Gaunersprache, auf diesem Gebiete in jahrelanger Arbeit an Ergebnissen erzielte, legt er uns nun gesammelt vor. Der Verfasser versteht es vortrefflich, seine Ausführungen in den großen allgemeinsprachlichen Zusammenhang zu stellen und uns in das Leben und Weben der Sprache einzuführen.“ *Die Neueren Sprachen*

## Unser Deutsch

Von Geheimrat Professor Dr. F. KLUGE

5. Auflage. Neu bearbeitet von Prof. Dr. A. Göze

126 Seiten. Gebunden M. 1.80

„In gründlicher, weitausgreifender und tiefgrabender Forschung wird die Entwicklung von Form und Begriff der Worte ermittelt und mit bekanntem Geschick dargestellt. Freunde der deutschen Sprache werden ebenso wie die Sachleute um die vorliegende Sammlung um so froher werden, je mehr sie sich hinein vertiefen.“

Zeitschrift des Deutschen Sprachvereins

## Das Märchen

Von Professor Dr. F. v. d. LEYEN

3. Auflage. 164 Seiten. Gebunden M. 1.80

„Kam es früher vor allem darauf an, den großen und weiten Einfluß zu verfolgen, den das indische Märchen ausgeübt hat, so galt es jetzt, die zahlreichen interessanten Probleme, die das Märchen überhaupt bietet, in knapper, klarer Sprache anzudeuten. Leyen legt theoretische Erörterungen zugrunde, erläutert sie aber im einzelnen Falle immer durch gut gewählte oft allgemein vertraute Beispiele. Das kleine Buch ist überaus anregend.“

Germanisch-romanische Monatschrift

## Das deutsche Märchen

Von Professor Dr. F. v. d. LEYEN

2. verb. Auflage. 42 Seiten. Kartoniert M. —.60

„v. d. Leyen sagt mit vollem Recht, daß das deutsche Volk ohne das deutsche Märchen nie ganz zu verstehen ist. Nach einer kurzen Skizzierung des Wesens des Märchens und einer Vergleichung mit den verwandten Gattungen der Volksdichtung gibt uns v. d. Leyen eine kurze und anschauliche Geschichte des Märchens, die auf die verschiedenen Quellen und Herkünfte des deutschen Märchens liebevoll eingeht.“

Deutsche Literaturzeitung

## Märchen, Sage, Mythos

Von Geheimrat Professor Dr. E. BETHE

132 Seiten. Gebunden M. 2.60

„Es handelt sich um eine Arbeit, die grundlegend in der Forschung für die Abgrenzung der Begriffe Mythos, Märchen, Volks- sage, Heldensage voneinander und für die Auffassung ihres Verhältnisses zueinander geworden ist. Das Büchlein wird auch in weiteren Kreisen seine Wirkung tun.“

Frankfurter Zeitung

## **Stimme und Sprache im Bilde**

Ein Bilderatlas von Dr. A. MOLL

116 Seiten mit 118 Abbildungen. Gebunden M. 2.20

„Ein Bilderwerk über Sprache und Stimme nach dem ewig gültigen Grundsatz: Die Anschauung ist das Fundament aller Erkenntnis. Sein Zweck ist nach einer vernünftigen Sprach- und Stimmbehandlung der Hygiene der Stimme zu dienen. Das vorzügliche Anschauungsmaterial ist sorgfältig zusammengetragen und verwertet.“

Halbmonatschrift für Schulumusikpflege

## **Lautbildung**

Von Professor Dr. L. SÜTTERLIN

3. Aufl. 176 Seiten mit zahlr. Abbild. Geb. M. 1.80

„Das Buch führt in die ganze zur Erforschung der Lautbildung bisher geschene Arbeit ein. Durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, lernen wir den Apparat und Mechanismus der Sprechorgane kennen, ebenso alle sinnreichen Instrumente und Versuche, durch welche die Vorgänge beim Sprechen erforscht worden sind, soweit eine solche Erforschung möglich ist.“

pädagogische Zeitung

## **Deutsche Lautlehre**

Von Professor Dr. O. BREMER

108 Seiten. Gebunden M. 2.80

„Dieses wissenschaftliche Werk will und wird nach eifrigem Durcharbeiten den Boden für den Sprachunterricht in der Schule auf beste bereiten. In drei großen Abschnitten werden behandelt die Vokale, bedingt vokalische Laute, Geräuschlaute in klarer Gegenüberstellung von Lautklang und Buchstabenbild. Ein solches Werk muß tiefgehenden Einfluß auf den Sprachunterricht gewinnen.“

Deutsche Schule

## **Deutsche Lautkunde**

Von Professor Dr. O. BREMER

82 Seiten. Kartoniert M. —.80

„Hier wird eine Geschichte der deutschen Lautlehre gegeben; dabei scheidet Verfasser mit Recht Buchstabe und Laut streng voneinander; nicht von dem Buchstaben, sondern von dem Laut geht er aus. Das Buch ist klar geschrieben und zeigt die Bedeutung oder vielmehr die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Scheidung dessen, was das Auge, von dem, was das Ohr wahrnimmt.“

Literaturblatt für germanische und romanische Philologie

Musikpädagogische Bibliothek

**Das Volkslied in der Schule**

Von Professor Dr. H. J. MOSER

Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik

196 Seiten. Geheftet M. 4.60. In Leinenband M. 5.60

Eine erste Autorität auf dem Gebiete der Musikwissenschaft und Musikerziehung gibt hier in der lebendigen Kunstform des Dialogs praktische Vorschläge für die Behandlung des Volksliedes in den verschiedenen Schulgattungen. Es ist das erstemal, daß dieser überaus wichtige Zweig des Musikunterrichts in den mannigfachsten Unterrichtsmöglichkeiten erschöpfend dargestellt wird. Die zahlreichen als Beispiele herausgezogenen und durchgesprochenen Volkslieder ergeben in ihrer Gesamtheit ein neues Volksliederbuch.

**Der Schulchor**

vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart

Von Dr. P. EPSTEIN

138 Seiten. Geheftet M. 4.—. In Leinenband M. 4.80

Der Schulchor erlebt gegenwärtig eine neue Blüte, deren Bedeutung im Zusammenhang mit den künstlerischen Bestrebungen unseres Zeitalters nur voll zu verstehen ist, wenn man die wechselvolle Geschichte des Schulchors verfolgt. Hierzu bietet das vorliegende Buch die Handhabe. Denn es schildert den Einzelverlauf des wechselnden Aufstiegs, Niederganges und Wiederaufstieges des Schulchors und deutet die hoffnungsvolle Entwicklung an, in der in unseren Tagen das Schulgesangwesen steht.

**Melodielehre**

Von W. WOEHL

43 Seiten mit 16 Seiten Notenbeispielen

Geheftet M. 2.—. In Leinenband M. 2.80

Die vorstehende Melodielehre stellt sich die neuartige Aufgabe, den Musikfreund und Musikliebhaber in die Lage zu versetzen, sein Musikhören auf den melodischen Bewegungsablauf einzustellen. Sie gibt in dieser Hinsicht dem Musiklehrer praktische Hinweise, wie der Elementarunterricht und der darauf fußende Instrumentalunterricht im Sinne der neuen Musikpädagogik gestaltet werden kann.

## Altertums- und Volkskunde

Grundzüge der deutschen Altertumskunde  
Von Prof. Dr. H. Fischer. 2. Auflage

Deutsche Altertümer Von Professor Dr.  
O. Lauffer

\*Das schöne Dorf in deutschen Landen  
Ein Bilderatlas von Prof. R. Mielke

Das deutsche Haus Von Professor Dr. O.  
Lauffer

Die deutschen Stämme Von Dr. Th.  
Lenschau

Grundzüge der deutschen Volkskunde Von  
Professor Dr. H. Naumann

Die heimische Pflanzenwelt im Volksbrauch  
und Volksglauben Von Dr. H. Marzell

## Staats- und Volkswirtschaftslehre

Staatsbürgerkunde Von Geheimrat Prof.  
Dr. E. Bernheim. 2. Auflage

Staat und Gesellschaft Von Professor Dr.  
A. Vierhandt. 2. Auflage

Gesellschaftslehre von Platon bis Fr.  
Nietzsche. Von Privatdozent Dr. J. Baza

Politik Von Professor Dr. Fr. Stier-  
Somlo. 6. Auflage

Einführung in die Rechtswissenschaft Von  
Professor Dr. G. Radbruch. 6. Auflage.  
Doppelband

Unsere Gerichte Von Prof. Dr. W. Kisch

Die deutsche Reichsverfassung Von Ge-  
heimrat Prof. Dr. Ph. Zorn. 3. Auflage

Grundlinien des deutschen Staatswesens  
Von Geheimrat Prof. Dr. R. Schmidt

Unsere Marine Von Vizeadm. H. Kirch-  
hoff

Das Wirtschaftsleben Deutschlands Von  
Professor Dr. K. Hassert

Deutsche Wirtschaftsgeschichte des Mittel-  
alters Von Professor Dr. Th. Mayer

Deutsche Wirtschaftsgeschichte der Neuzeit  
Von Professor Dr. Th. Mayer

Grundzüge der Finanzwissenschaft Von  
Professor Dr. P. Mombert

Die Haupttheorien der Volkswirtschafts-  
lehre Von Professor Dr. O. Spann.  
18. Auflage. Doppelband

Einführung in die Volkswirtschaftslehre  
Von Professor Dr. W. Wngodzinski.  
7. Auflage

Grundprobleme der volkswirtschaftlichen  
Theorie Von Professor Dr. W. Heller.  
3. Auflage

Statistik Von Professor Dr. W. Winkler  
National- und Sozialbiologie Von Prof.  
Dr. W. Winkler

Entwicklung der sozialen und wirtschafts-  
politischen Anschauungen in Deutschland  
Von Prof. Dr. P. Mombert. 2. Aufl.

Hauptprobleme der Sozialisierung Von  
Professor Dr. P. Amonn

Die Großstadt und ihre sozialen Pro-  
bleme. Von Professor Dr. A. Weber.  
2. Auflage

Der Mittelstand und seine wirtschaftliche  
Lage. Von Syndikus Dr. J. Wernicke

Die Frauenbewegung in ihren gegen-  
wärtigen Problemen. Von Dr. Hel.  
Lange. 3. Auflage

Die sozialen Klassen Von Privatdozent  
Dr. G. Albrecht

Die Entwicklungslinie des Sozialismus  
Von Professor Dr. R. Wilbrandt

Abriß der deutschen Sozialpolitik Von  
Professor Dr. L. Henke. 5. Auflage

Fürsorgewesen Von Professor Dr. Chr.  
Klumker

Soziale Säuglings- und Jugendfürsorge  
Von Professor Dr. A. Uffenheimer

Die materielle Wirtschaft bei den Natur-  
völkern. Von Prof. Dr. M. Schmidt

Die Zeitung von heute Von Dr. P.  
Harms

\* Atlantenbände M. 2.20

## Zoologie und Botanik

- Anleitung zu zoologischen Beobachtungen  
Von Professor Dr. S. Dahl. 2. Auflage
- Leicht und Leben im Tierreich Von Prof.  
Dr. W. Stempel
- Der Tierkörper Von Privatdozent Dr. E.  
Neresheimer
- Die Säugetiere Deutschlands Von Privat-  
dozent Dr. E. Hennings
- Haustierkunde und Haustierzucht Von  
Dr. E. Seige
- Anleitung zur Beobachtung der Vogelwelt  
Von Professor Dr. C. Zimmer. 3. Aufl.
- Wasservogelleben Von Prof. Dr. A. Voigt
- Lebensgewohnheiten der Insekten Von  
Prof. Dr. P. Deegener
- Lebenserscheinungen der Käfer Von Prof.  
Dr. H. von Lengerken
- Die Bakterien und ihre Bedeutung im  
praktischen Leben Von Professor Dr. H.  
Miehe. 2. Auflage
- Das Schmarozertum im Tierreich Von  
Hofrat Professor Dr. L. v. Graff
- Tier- und Pflanzenleben des Meeres Von  
Professor Dr. A. Nathansohn
- Anleitung zur Beobachtung der Pflanzen-  
welt Von Prof. Dr. S. Rosen. 2. Aufl.
- Befruchtung und Vererbung im Pflanzen-  
reiche Von Prof. Dr. K. Giesenhagen
- Phanerogamen (Blütenpflanzen) Von  
Prof. Dr. E. Gilg und Dr. R. Muschler
- Zimmer- und Balkonpflanzen Von Garten-  
inspektor P. Dannenberg. 4. Auflage
- Unser Garten Von Gartenbauinspektor  
S. Zahn. 2. Auflage
- Der Kleingarten Von Gartenbauinspektor  
C. Rimann
- Der Gemüsebau Von Gartenbauinspektor  
K. Reichelt
- Von der Hacke zum Pflug Eine Geschichte  
des Gartenbaues. Von Professor Dr. Ed.  
Zahn. 2. Auflage
- Einführung in die Begriffe der Landwirt-  
schaft Von Professor Dr. P. Holdefleiß

## Anthropologie / Hygiene

- Menscheitskunde Von Professor Dr. H.  
Friedenthal
- Die Stammesgeschichte des Menschen Von  
Dr. M. Hilzheimer
- Rassen und Völker der Erde Von Privat-  
dozent Dr. E. Vatter
- Grundzüge der Physiologie Von Professor  
Dr. Fr. W. Fröhlich
- Lebensfragen Der Stoffwechsel in der  
Natur. Von Prof. Dr. S. B. Ahrens
- Gesundheit und Lebensklugheit Von Geh.  
Medizinalrat Dr. R. Paasch. 2. Aufl.
- Arznei- und Genußmittel, ihre Segnungen  
und Gefahren. Von Prof. Dr. S. Müller
- Das Nervensystem und die Schädlichkeiten  
des täglichen Lebens. Von Prof. Dr.  
P. Schuster. 2. Auflage
- Stoffwechsel und Diät von Gesunden und  
Kranken Von Geh. Medizinalrat Prof.  
Dr. C. A. Ewald
- Die körperliche Erziehung des wachsenden  
Menschen Von Privatdozent Dr. G.  
Hohmann
- Die Hygiene des männlichen Geschlechts-  
lebens Von Geheimrat Professor Dr.  
C. Posner. 4. Auflage
- Gesundheitspflege des Weibes Von Prof.  
Dr. P. Straßmann. 3.—4. Auflage

## Erdkunde / Geologie

### Astronomie / Meteorologie

- Einführung in die erdkundliche Wissen-  
schaft Von Geheimrat Professor Dr. R.  
Lehmann
- Geographische Beobachtungen Von Ge-  
heimrat Professor Dr. R. Lehmann
- Erdkundliches Wanderbuch Von Prof. Dr.  
S. Passarge
- Bd. I Die Landschaft
- Bd. II Beobachtungen über Tier und  
Mensch
- Grundfragen der allgemeinen Geologie  
Von Prof. Dr. P. Wagner. 2. Aufl.
- Mitteleuropa und seine Grenzmarken Von  
Professor Dr. G. Braun

Die Alpen Von Prof. Dr. F. Machatschek. 3. Auflage

Einführung in die allgemeine Mineralogie, Kristallographie, Kristallphysik, Mineralchemie Von Prof. Dr. F. v. Wolff

Einführung in die systematische Mineralogie Von Prof. Dr. F. v. Wolff. 2 Bde.

Wolken und Niederschläge Von Prof. Dr. C. Kassner. 2. Auflage

Das Wetter und seine Bedeutung für das praktische Leben. Von Professor Dr. C. Kassner. 2. Auflage

Himmelskunde Von Professor Dr. A. Marcuse. 2. Auflage

### Chemie / Physik

### Mathematik / Technik

Einführung in die organische Chemie Von Professor Dr. F. Mayer

Die Elektrizität als Licht- und Kraftquelle Von Prof. Dr. P. Eversheim. 3. Aufl.

Starkstromtechnik Von Professor Dr. P. Eversheim

Telegraphie und Telephonie Von Telegraphendirektor u. Dozent F. Hamacher. 2. Auflage

Der Mikrokosmos Von Oberregierungs-Medizinalrat Dr. C. Slawyk

Radioaktivität und neue Atomlehre Von Studienrat O. Müller

Das Licht im Dienste der Menschheit Von Dr. G. Leimbach

Geschichte der Mathematik Von Studienrat Dr. F. Malsch

Kohle und Eisen Von Professor Dr. A. Binz. 2. Auflage

Die Technik in Wissenschaft und Technik

GHP : 11CJN1330

<17+>04518TCE914S3400



GHP: 11 CJN1330

P  
11

Göthe / Das deutsche Volkslied

256

CJN  
1330