

N.F. H. 106.

Leh

Das

Deutsche Volkslied.

Ein Vortrag,

gehalten im deutschen Sprachverein zu Innsbruck
am 7. Januar 1889

von

J. C. Wackernell
in Innsbruck.



Hamburg.

Verlagsanstalt und Druckerei N. G. (vormals J. F. Richter).

1890.

Das
Königliche Preussische
We

Verlag
Hamburg
im 1. Januar 1881

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.



Druck der Verlagsanstalt und Druckerei Actien-Gesellschaft
(vormals J. F. Richter) in Hamburg.



Volkspoesie, Volksdichtung, Volkslied:¹ das sind Bezeichnungen, welche häufig gebraucht, aber selten richtig und im eigentlichen Sinne des Wortes verstanden werden. Es wird daher angezeigt sein, zunächst über die Entstehung und das Wesen des Volksliedes zu handeln; dann erst den Blick zu werfen auf die Entwicklung des Volksliedes und auf die Bedeutung desselben in unserer Litteratur.

Schlagen wir in einer Litteraturgeschichte oder in einer Poetik nach, was ein Volkslied sei und wie es entstehe, so finden wir gewöhnlich Definitionen wie die folgenden: „Volkslied ist ein unmittelbares Erzeugniß des Volkes“ (Gödeke, Litteraturgeschichte) oder: „Volkslied ist Eigenthum und Erguß einer ganzen Nation“ (Carrière, Poesie). Man merkt sofort, daß solche Definitionen keine Erklärungen sind, sondern nur Umschreibungen; denn nach wie vor bleibt die Frage offen: wie kann eine große Gesamtheit, ein Volk, eine Nation ein Lied abfassen? Mit einer Definition ist hier überhaupt nichts zu erreichen, wir müssen einen anderen Weg aussuchen. Den bequemsten und klarsten Einblick würden wir gewinnen, wenn es möglich wäre, die Entstehungsweise eines Volksliedes noch in der lebendigen Gegenwart, gleichsam vor unseren Augen zu verfolgen.

Das ist in der That möglich. Schon Oscar Schade hat (Weimarisches Jahrbuch III, 263) nachgewiesen, wie das 1781 gedichtete schöne Lied Klamer Schmidt's „Hier sitz' ich auf Rosen mit Veilchen bekränzt“ von Bauern in der Umgebung Weimars gesungen und umgestaltet worden ist. Einen anderen noch viel näher liegenden Beleg bietet H. Steinthal (Völkerpsychologie XI, 1 ff.) Er bezieht sich auf das bekannte Gedicht Uhlands:

Der gute Kamerad.

<p>Ich hatt' einen Kameraden, Einen bessern findst du nitt. Die Trommel schlug zum Streite, Er ging an meiner Seite In gleichem Schritt und Tritt.</p>	<p>Eine Kugel kam geflogen: Gilt's mir oder gilt es dir? Ihn hat es weggerissen, Er liegt mir vor den Füßen, Als wär's ein Stück von mir.</p>
--	---

Will mir die Hand noch reichen,
Dieweil ich eben lad':
Kann dir die Hand nicht geben,
Bleib du im ew'gen Leben
Mein guter Kamerad!

Das Gedicht besitzt einen allgemein verständlichen Inhalt: Freundschaft bis zum Tode und darüber hinaus bis ins ewige Leben. Es hat die einfachste Stilform der Erzählung, welche ohne vermittelnde Uebergänge Bild um Bild an uns vorüberführt, so daß wir den ganzen Hergang mit den Augen des Geistes schauen. Die Sprache ist einfach, klar, schlicht, mit Redewendungen aus der täglichen Umgangssprache durchsetzt. Einfach und angenehm ins Gehör fallend ist auch das Versmaß und die Singweise. Jeder, der das Gedicht lesen oder singen hört, versteht es, der Gebildete sowohl wie der einfache Mann aus dem Volke. Das Lied besitzt die Bedingungen zu einer weiten Verbreitung und hat dieselbe auch wirklich gefunden. Ein solches Lied nennen wir volksthümlich; aber es ist noch kein Volkslied.

Die Ueberlieferungsweise des Gedichtes ist eine doppelte. In den gebildeten Kreisen wird es überwiegend durch den Druck verbreitet: durch Uhlands Werke, durch Lesebücher, durch Gesangbücher u. s. w.; in den Volksschichten dagegen durch das Wort: hier findet lebendige Ueberlieferung von Mund zu Mund statt. Einer hat es singen hören; es gefiel ihm und deshalb sang er es nach. Von diesem hörten es Andere und sangen es wieder nach und so fort und fort.

Diese verschiedene Ueberlieferungsweise zieht merkwürdige Folgen nach sich. Bei der mündlichen Ueberlieferung des Volkes bleibt die Singweise mit dem Texte verbunden, beide bilden eine Einheit und werden als solche übermittelt. Das Volk recitirt und deklamirt nicht, es singt nur; daher spricht es auch nicht von einem „Gedicht“, sondern von einem „Lied“ oder „Gesangl“. Im Drucke dagegen ist die Singweise meist gar nicht vorhanden in den gebildeten Kreisen wird mehr gelesen und gesprochen als gesungen. — Umgekehrt bewahrt der Druck gewöhnlich die Uberschrift des Gedichtes („Der gute Kamerad“) und den Namen des Dichters; die mündliche Ueberlieferung dagegen beides nicht: in den Volksschichten wird das Gedicht alsbald ein namenloses und herrenloses Gut. Aber noch ein anderer Unterschied ergiebt sich und der ist der wichtigste. Der Druck bewahrt den Text des Gedichtes ziemlich getreu; es schleichen sich höchstens Satzversehen ein, die früher oder später immer wieder beseitigt werden. Den Mittelpunkt der Ueberlieferung bildet hier das bedruckte leblose Papier, und das kann nichts ändern. Ganz anders verhält es sich bei der volksmäßigen Tradition: ihr Mittelpunkt ist das Gedächtniß aller Jener, welche das Gedicht kennen und singen. Die Thätigkeit des Gedächtnisses aber wird begleitet von der Thätigkeit der Phantasie und des Gefühls, welche fortwährend verändernd und umgestaltend einwirken.

So ist denn in der That nachweisbar, daß Uhlands

„Guter Kamerad“ im Volksmunde sich bereits verändert. hat Prof. Steinthal berichtet a. a. D., wie er das Lied von einem Dienstmädchen habe singen hören: die dritte Strophe sang es gar nicht; die anderen beiden hatten mancherlei Veränderungen, die sich bei genauerer Betrachtung als wirkliche Verbesserungen erweisen. So sang es in der zweiten Strophe: „Die Kugel kam geflogen“. Die Volksfängerin setzte also das bestimmte Subjekt für das unbestimmte und zwar konsequent nicht nur in diesem, sondern auch in den folgenden Versen („Ihn hat sie“, statt „Ihn hat es“ u. s. w.); das ist viel genauer, wesenhafter, lebendiger, anschaulicher. Ebenso gelungen ist der Umguß des zweiten Verses, der bei ihr lautete: „Gilt sie mir? Gilt sie dir?“ Die zwei kurzen gleichgebauten Fragen drücken deutlich die stoßende Angst des beobachtenden Soldaten aus, und die Pause in der Mitte malt den schrecklichen Augenblick des athemlosen Hinstarens, auf wen die Kugel eindringe, ob auf ihn oder auf seinen Freund. Nicht weniger gut sind die Aenderungen im dritten Verse. In der Uhlandschen Fassung stehen unter sechs Wörtern fünf Einsilber, welche bekanntlich den Rhythmus zerschneiden und den Vers schleppend machen. Die Volksfängerin entfernte zwei, indem sie setzte: „Er lag vor meinen Füßen;“ „lag“ ist gleichfalls besser als „liegt“, denn auch sonst steht im Gedicht die Vergangenheit der Erzählung. Endlich bildet der ganze Vers jetzt einen schönen Gleichbau mit dem vierten Verse der ersten Strophe: „Er ging an meiner Seite“. — Es ist ganz merkwürdig zu beobachten, wie hier Volksfänger ohne jede Schulung, bloß geleitet von natürlichem Gefühle, einen so kunstgeübten Sänger wie Uhland gleichsam im Fluge verbessert haben.

Auch für den Wegfall der dritten Strophe lassen sich die Gründe vermuthen. Es ist schon innerlich unwahrscheinlich, daß der tödtlich Betroffene noch die Hand reicht, und ebenso unwahrscheinlich,

daß der Eifer des Labens dem Kameraden keinen Augenblick gönnen sollte, diesen Abschiedsgruß zu erwidern. Alsdann führt die ganze Strophe die Handlung nicht mehr weiter: wie die tragische Kugel den Freund zu Tode getroffen, ist sie vollendet; Uhlant fügte nur einen ausklingenden Accord hinzu, der die Freundschaft der Beiden und die Unverbrüchlichkeit derselben („Bleib du im en'gen Leben mein guter Kamerad“) noch besonders hervorhebt, wie es ihm die kunstmäßige Abrundung zu verlangen schien. Endlich hat die Schlußstrophe eine süßlich-sentimentale Färbung. Das alles sind Momente, welche dem Volksgeschmacke zuwiderlaufen; dieser begnügt sich mit dem Thatsächlichen, mit dem Nothwendigen und Wesentlichen.

Vom Namen des ursprünglichen Dichters hatte die Sängerin natürlich keine Ahnung.

Von wem rühren nun diese Aenderungen her? Das können wir nicht genau ermitteln, das wissen wir nur im allgemeinen: von allen Jenen aus dem Volke, welche es bisher gesungen haben. Und Diejenigen, welche es fernerhin singen, werden das Lied noch weiter umgestalten, werden weglassen und zusetzen ganz nach eigenem Gefühle. Dadurch wird das Gedicht immer mehr von einem Kunstzeugniß zu einem Naturerzeugniß, von einem Kunstlied zu einem Volkslied.

Nun ist klar, was es heißt: ein Volk dichtet. Auch hier ist der ursprüngliche Dichter immer ein Einzelner; aber es sind Unzählige, die nach ihm kommen und daran arbeiten: es ist ein ganzes Volk, eine ganze Nation, welche das Lied „zurecht singt“, wie der bezeichnende Volksausdruck lautet.

Auf diesem Wege sind viele Kunstprodukte, von denen jetzt noch die Verfasser nachgewiesen werden können, zu Volksliedern geworden, besonders im 14., 15. und 16. Jahrhundert: z. B. Gedichte Oswalds von Wolfenstein, Heinrichs von Laufenberg, Lieder von Wigstatt, Gengenbach, Grünewald, Luther und

Anderen. So sind auch die ritterlichen Wächterlieder von der Kunstpoesie in die Volksdichtung gerathen, ja selbst antike Stoffe wie Hero und Leander (Zwei Königsfinder: „Ach, Elstein, liebstes Elstein“) kamen auf diese Weise in das deutsche Volk.

Der Hergang bleibt derselbe, wenn der erste Verfasser kein geschulter Kunstdichter, sondern ein ungelehrter Mann aus dem Volke ist. Nur werden solche Gedichte öfter und lieber vom Volke aufgegriffen und gesungen werden, weil dieser Dichter von vornherein der Anschauungs-, Gefühls- und Ausdrucksweise des Volkes näher steht als derjenige aus der Klasse der Gebildeten.

Es braucht in diesem Falle weniger Umschmelzung und Verarbeitung, bis das Produkt dem Gefühle und der Neigung des Volkes entspricht. Auch solche Volkslieder entstehen noch fortwährend in unseren Tagen, wenn auch nicht in derselben Anzahl wie in früheren Zeiten. In den Alpenländern treiben die Schnaderhüpfeln noch immer neue Sprößlinge. Auch sonst kann man das beobachten. 1870—1871 hatten plötzlich mehrere deutsche Regimenter ihre neuen Soldatenlieder. Bilmar weist nach, wie 1830 das Lied von der ertrunkenen Müllerstochter entstand und sich am Rhein, in Franken, Schlesien und Steiermark rasch verbreitete. Selbst neue Kulturerscheinungen, an welche die Kunstdichtung sich nur zögernd wagt, ergreift das Volkslied lebhaft. So hat es z. B. schon die Eisenbahn poetisch verwerthet (Böckel, Hessische Volkslieder, Nr. 58):

Auf der Eisenbahn bin ich gefahren
Den sechzehnten Mai,
Ein treues Mädchen hab ich geliebet
Zu der Ehr und zu der Treu.

Natürlich kümmert sich das Volk auch in diesem Falle nicht um den Namen des Dichters, ebensowenig wie der Dichter darauf ausgeht, sich bekannt zu machen; doch begegnet

es bei älteren Volksliedern häufig, daß er in einer angehängten Schlußstrophe seinen Stand bezeichnet, was wohl in Zusammenhang zu bringen ist mit dem ausgebildeten Standesgefühl jener Zeit. Da heißt es z. B.:

Wer ist's, der uns dies Liedlein sang?
 Ein freier Landsknecht ist ers genannt.
 Er hats gar wohl gesungen.

Voll Selbstgefühl beschließt ein anderer sein Lied mit den Versen:

Wer ist, der uns das Liedlein sang
 Aus freiem Muth, ja Muth?
 Das tat ein reichen Bauern Sohn,
 War gar ein junges Blut!

Wieder ein anderesmal heißt es: dies Lied sang ein Student, ein Binder, ein Schreiber, ein Fischer, ein Fuhrmann, ein Krieger gut, ein junger Pfaff, ein Berggesell, ein Bäckersknecht, ein Pilgram, ein Reiter gut zu Augsburg in der Stadt, ein armer Bettler u. s. w. Auch die Frauenwelt ist vertreten. Vereinzelt kommt es auch vor, daß der Name des Dichters ausdrücklich genannt wird:

Der uns das Liedlein hat gedicht,
 Von neuen hat ers zu gericht,
 Jörg Daypach tut er sich nennen.

Also aus den volksthümlichen Liedern der Kunstdichter und aus den Erzeugnissen der Volksdichter setzt sich die Volkslyrik zusammen. Aus diesen zwei Quellen floß im Laufe der Zeiten ein großer, fast unerschöpflicher Schatz, welcher im Gedächtnisse des Volkes von Geschlecht zu Geschlecht mehr oder minder vollständig überliefert wird. Es ist ein freies lebendiges Eigenthum, aus dem Jeder schöpfen mag nach Neigung und Fähigkeit.

In dem Liederschatz eines Volkes spiegelt sich seine Sprache, seine Phantasie, seine Denk- und Gefühlsweise, seine ganze Eigenart und selbst der Boden wider, den es bewohnt. Das

liegt in der Natur der Sache, denn was seiner Art nicht angemessen ist, nimmt das Volk nicht auf oder hält es wenigstens für die Dauer nicht fest. In diesem Sinne ist es gemeint, wenn man Sammlungen von Volksliedern geradezu als „Stimmen der Völker“ bezeichnet (Herder) und dieselben bei Schilderung von Volkscharakteren verwerthet hat. Nur ein paar Andeutungen dieser Art mögen hier Platz finden.

Das nordische Volkslied ist ernst, voll tragischer Schwere; es hat besonders gern die finsternen, gespenstischen Naturgewalten zum Inhalte, welche wie Riesen über den Menschen herein stürzen und ihn zu Grunde richten. Das Abhängigkeitsgefühl jener Hochlandsbewohner von der stürmischen unerbittlichen Natur ihres Landes spricht sich deutlich aus. Das Volk ahnt in Bildern und Sagen, was wir als Naturgesetze erkennen. Island, Norwegen, Schweden sind vorzugsweise die Heimath der Schauerballaden.

Das deutsche Volkslied ist überwiegend heiter, kräftig, thatenlustig, vieltönig. Deutschland ist das liederreichste Land; hier hat das Leben des Volkes in seinem Gesange besonders reichen Ausdruck gefunden. Wir können dasselbe fast in seiner ganzen geschichtlichen Entwicklung verfolgen: die welterschütternden Thaten, mit denen die Germanen in die Geschichte eintraten, die großen und kleinen Kämpfe untereinander und mit ihren Nachbarn, die jahrhundertelange politische Ohnmacht und innere Zerklüftung, der Druck der fremden Eroberer, die herrliche Wiedererhebung zu nationaler Größe — all das klingt im deutschen Volksliede wider; nicht weniger jene tiefe Frömmigkeit und sinnvolle Religiosität, welche innerlich das Gemüth beglückt und äußerlich eine Fülle schöner symbolischer Sitten und Bräuche schuf, die das Leben des deutschen Volkes „wie lieblich duftende Winden umranken und selbst das Grausige, das Zerklüftete des Menschendaseins zu verdecken oder zu mildern wissen“. (Böckel.)

Auch die gesellschaftlichen Verhältnisse, die Hochschätzung des Weibes, die Heiligkeit der Ehe, die deutsche Häuslichkeit, die mannigfaltigen Formen des Rechtslebens, ja selbst häßliche nationale Leidenschaften wie die Rauflust, die Trunksucht (in den Schnaderhüpfeln sogar der Schnaps!) sprechen allerwegen aus dem Volksliede in seinen mannigfaltigen, überwiegend erzählenden Gattungen.

Die slavischen Volkslieder sind weich, klagend, eintönig, „weit gedehnt und manchmal eben so wenig kurzweilig wie die großen Ebenen, denen das Slavenvolk entstammt“. (G. Meyer, Essays 312.) — Das griechische Volkslied ist klar, durchsichtig wie die Luft des Südens, geistreich. Es bekundet eine sonnige Lebensauffassung, einen unbefangenen Genuß des Daseins, eine packende dramatische Energie. „Wo dem Serben die melancholische Klage des jungen Mädchens genügt, das auf dem Schlachtfelde die Leiche ihres Geliebten sucht, verlangt der Grieche eine Heldengestalt, die sich emporhebt über die Masse des Volkes: die Ilias ist nicht das Lied vom Kampfe um Troja, sondern das Lied vom Zorne des Achilleus. Und diesem Zuge folgend hat ein Volkslied selbst den armseligen letzten Paläologen-Kaiser zum Helden gestempelt.“ Im italienischen Volkslied spricht sich vor allem die subjektive Empfindung aus, sei es in muthwilligem Scherz oder in scharfer Satire, in Liebesglück oder Liebeschmerz. Diese Lieder sind graziöse Kinder augenblicklicher Eingebung, epigrammatisch fein und treffend. Historische Lieder, Balladen und Romanzen finden sich im eigentlichen Italien nicht und nur am Nordrande des Landes, durch fremden Einfluß erzeugt (Meyer, ebenda 313).

Die Meisten aus dem Volke besitzen mehr oder weniger von diesem allgemeinen Liederschätze. Es ist wohl kaum ein Mensch so arm und so unglücklich, daß er nicht das eine oder andere „Gfangl“ kennt. Diese „Gfanglen“ sind seine Jubelrufe in

der Freude, seine Tröster im Unglücke: die Dolmetscher aller feiner Gefühle. Für diese Gebrauchsweise haben wir einen klassischen Beleg in Goethes Faust. Gretchen, das unerfahrene Bürgerkind, hat auf dem Kirchgang Faust gesehen. Nun sitzt sie einsam in ihrer Kemenaten und fühlt die ersten Regungen der Liebesneigung. Sie sucht einen Ausdruck dafür: da spricht sie sich nicht unmittelbar aus, da dichtet sie nicht selbst, sondern greift in den allgemeinen Schatz der Volksdichtung und holt ein Lied hervor, welches singt von Liebe und Treue:

Es war ein König in Thule
Gar tren bis an sein Grab,² u. s. w.

Ja selbst in der Verkehrssprache erscheint der Einfluß des Volksliedes. Man lese Briefe, welche das ungebildete Volk besonders in Augenblicken der Gefühlsüberwallung schreibt, und man wird in zahlreichen Fällen Bruchstücke von Volksliedern darin verflochten finden, die dem Schreiber unwillkürlich in die Feder geflossen sind.³

Bei dieser freien Wiedererzeugung aus sich heraus entstehen nun jene Aenderungen, von denen wir vorher gesprochen haben. Sie sind theils unbewußte, die vorgenommen werden aus dunklem Drange, wie wir bereits oben an Uhlands Gedicht beobachten konnten; theils sind diese Aenderungen bewußte, welche der Sänger vornimmt, weil sein Temperament, seine allgemeine Anschauung oder seine augenblickliche Situation eine andere ist als die Derjenigen, von denen er das Gedicht überkommen hat. Auch für solche bewußte Aenderungen sind die Beispiele zahlreich. Eins der berühmtesten Volkslieder lautet:

Dort hoch auf jenem Berge
Da geht ein Mühlenrad,
Das mahlet nichts denn Liebe
Die Nacht bis an den Tag.

Die Mühle ist zerbrochen,
 Die Liebe hat ein End.
 So g'segn dich Gott, mein feines Lieb,
 Setzt fahr ich ins Elend.*

Ein junger Geselle liebt die Müllerin oder die Müllers-
 tochter hoch droben auf dem Berge. Sieht er das Mühlsrad
 gehen, denkt er nicht an das Mahlen des Korns, sondern an
 sein Lieb. Dieser Gedanke und die Anschauung fließen ihm im
 Bilde der Mühle zu einer Einheit zusammen. Von der Mühle
 erschaut er gerade jenen Theil, welcher sie vor allem charakterisirt:
 das Mühlsrad; daher singt er: „das mahlet nichts denn Liebe“.
 Die zweite Strophe macht einen großen Sprung, ohne denselben
 durch irgend einen Uebergang anzudeuten: sie erzählt von einer
 viel späteren Zeit, wo die Mühle still steht, das Mühlsrad zer-
 brochen, die Liebe entzwei und er daran ist, aus Leid darüber
 in die weite Welt zu wandern. — Das Lied ist uns noch in
 verschiedenen anderen Fassungen überliefert. Eine davon lautet
 (Umland, Abh. über das Volkslied, Schriften IV, 34):

Dort ferne auf jenem Berge	Das Rad ist ganz zerbrochen,
Da mahlet ein Narrenrad,	Die Liebe hat ein End.
Das treibet nichts denn Liebe	Fahr hin, du guter Gesell!
Die Nacht und auch den Tag.	Ich frei noch, wo ich will.

Das Gedicht zeigt bewußte Aenderung. Im allgemeinen
 liegt dieselbe Situation zu Grunde wie in der früheren Fassung;
 allein jetzt singt die Geliebte: Sie hat ein viel leichteres Geblüt
 und betrachtet das ganze Liebesunglück als eine närrische Geschichte;
 deshalb die Bezeichnung „Narrenrad“, deshalb am Schlusse der
 lebenslustige Ausruf: „Ich freie noch, wo ich will“; sie tröstet
 sich mit einem Anderen. — Das Lied ist noch heute am Leben
 und wird vom Volke gesungen. Böckel (Hess. Volksl. Nr. 16)
 theilt folgende Fassung mit:

* Ins Elend fahren = in die Fremde fahren.

Da drunten an jenem Teiche,
Da treibet das Wasser ein Rad,
Es mahlet nichts anders als Liebe
Von Abend bis auf den Tag.

Das Mühlrad das ist es zerbrochen,
Die Liebe hat noch es kein End,
Daß wir Beide voneinander müssen scheiden
Geben uns Beide die Händ.

Scheiden, ach Scheiden!
Wer hat denn das Scheiden erdacht?
Das hat mir mein jungfrisch Leben,
Mein Herz es so traurig gemacht.

In meines Vaters Lustgärtchen
Da stehen zwei Bäume allein;
Der eine der trägt Muskateln,
Der andere brauns Nägelein.

Muskateln und die sein süße,
Brauns Nägelein riechen es wohl;
Die verehr ich jetzt meinem Feinsliebchen,
Daß es daran riechen soll.

Die Situation ist schon wesentlich geändert: die Liebe bricht hier nicht innerlich zusammen, sondern äußere Gewalt bedrängt die beiden Liebenden und zwingt sie zum Scheiden. Die Liebe lebt noch beiderseits fort; daher wird auch das Lied weiter gesponnen und zwar zunächst mit einer Strophe aus einem anderen alten Volksliede, welche der Bitterkeit des Abschieds bewegten Ausdruck giebt. Mit Anlehnung an ein drittes bekanntes Volkslied denkt die Geliebte dann noch in zierlicher Naivität an einen Abschiedsstrauß für den Geliebten, der ihn an ihre Liebe und Treue erinnern soll, so oft er ihn sieht und daran riecht.

Besonders merkwürdig und zahlreich erscheinen solche Umgestaltungen bei den leichtbeflügelten kleineren Gattungen des Volksliedes wie bei den Schnaderhüpfeln, wo die verschiedensten augenblicklichen Situationen und Stimmungen an dasselbe Bild angeknüpft werden. So singen z. B. die Heanzen in Ungarn:

Drei schneeweiße Täubel
 Flugn üba main Do:
 Hiaz muis is vastein,
 Daß mi mai Bui nima mo.

Die Tauben erscheinen hier als Abzügler und in ihnen erblickt das verlassene Mädchen das Sinnbild des untreuen Geliebten. Dieses Schnaderhüpfel hat sich weit über Deutschland verbreitet. Dabei bleibt der bildliche Theil der ersten Hälfte fest oder erleidet nur geringe Veränderung; die zweite Hälfte dagegen und die Beziehungen derselben zur ersten werden je nach dem wechselnden Erlebniß umgedichtet. Im Vogtland singt man:

Zwa schneeweiße Täubla
 Fliegn über mein Haus:
 Und der Schatz, der mir bestimmt is,
 Der blabt m'r net aus.

In Niederösterreich:

Zwa schneeweißi Daiwal
 Fliegen iwa main Haus:
 Der Bua, dea ma hschoffa · r · is,
 Bleibt ma nid aus.

Ähnlich hört man es in Tirol. Das Eingangsbild ist daselbe geblieben, allein die Beziehung ist eine ganz andere: hier werden die Tauben als Ankömmlinge aufgefaßt und sind dementsprechend das Sinnbild des „Buabn“, dessen Ankunft das Mädchen hofft und erwartet.

In Tirol singt man auch:

Zwoa schneeweiße Täubel
 Und oans hat an Stern:
 Und jetzt hat mi mein alter Schatz
 A wieder gern.

Durch Weglassen des Zeitwortes wurde der erste Theil etwas verdunkelt; gleichwohl ist der Zusammenhang noch klar: Die Tauben sind wieder Ankömmlinge und verbildlichen die

Wiederkunft des alten Schazes; der zweite Vers weist auf den Vorzug jener einen Taube hin, wodurch eine Parallele mit der Vorzüglichkeit des „alten Schazes“ leicht angedeutet wird. In Tirol hat die Strophe noch eine dritte Umbildung erfahren:

A schneeweißes Täubel
 Fliegt über mein Dach:
 Mueßt nit so laut reden,
 Sein Zueloser wach.

Diesmal braucht das Diendl den Buabn nicht erst zu erwarten wie in den vorher angeführten Fällen; er ist schon bei ihr und sie unterhalten sich. Daher hat auch die Taube ihre Rolle gewechselt und ist Sinnbild geworden für die Horcher (= Zueloser) in der Nähe.

In Steiermark hat man noch eine sechste Variation gebildet.

Zwoa schneeweißi Täuberln
 Haben Flügern blawi:
 Bist a randtiga Bua,
 Hast a Schneid a lawi.

Hier ist die ganze Strophe anders gewendet: die erste Hälfte ist nicht mehr sinnbildend für die zweite, sondern das Vergleichungselement liegt in der satirischen Antithese. Der zweite Vers zeigt, daß der erste nicht wahr ist, er macht den ersten lächerlich, denn wenn die Taube „blawi Flügern“ hat, ist die Behauptung, daß sie weiß sei, lächerlich; wo eine „lawi Schneid“ ist, wird die Behauptung, daß der Bua „randtig“ sei, eine witzige Verhöhnung.⁴ Diese letztere Gestaltung hat in Tirol wieder eine Umbildung erfahren. Das Element des Kontrastes wurde beibehalten, jedoch anders gewendet: Von einer schwarzen Taube erwartet man nicht lichte Flügel, von dem Geliebten, der sich früher treu gezeigt, nicht Untreue; allein wie das eine vorkommt, so fürchtet das Mädchen auch das andere und spricht das in den folgenden Vierzeilern aus:

(342)

Zwoa kohlschwarze Täubaln
 Hab'n Flügel liecht:
 Und daß mir mei Büabal
 Nit treu bleibt, fürcht i!

Zaß weard ma so antrisch,
 Zaß weard ma so bang:
 I moan halt und fürcht halt,
 I machs nimma lang.

Zwegu was bleibst denn aus?
 Zwegu was kimmst denn nit her?
 Mir ist halt, als war i
 Dei Schakal nit mehr.

Wo is denn die Freund
 Und wer hat mo's entfüert?
 Vor kurzem da hats no
 Im mein Herzen lochiert.

Mir hat von Baliebfain,
 Von Treufein was tramt;
 Und i wollt und i mecht,
 I hatts Wachwerdn vasamt. —

I suech und i frag
 Und i find's nimma mehr —
 Sie is ma halt auszogn
 Und's Kammal is leer.

(Greinz-Kapferer, Tiroler Volkslieder S. 146).

Noch manche Variation dieser Strophe mag im Volke gebildet worden, aber nicht zur Aufzeichnung gekommen sein, wie denn überhaupt das, was uns überliefert vorliegt, so viel es auch sein mag, sicher nur einen geringen Theil dessen bildet, was vorhanden war und zum guten Theil noch vorhanden ist, wie jede auch noch so leichte Verührung mit dem Volke beweist.

Die angeführten Belege und was bisher über die Entstehung des Volksliedes gesagt worden ist, läßt auch schon das Wesen desselben deutlich erkennen. Schlichte Einfachheit, Unmittelbarkeit, Knappheit, Natürlichkeit sind vor allem Eigenschaften des Volksliedes. Da findet sich keine Ueberspannung des Ausdruckes, keine Anhäufung und kein Prunk großer Worte, welche ein schwaches Gefühl aufblasen sollen. Je einfacher und schmuckloser die Worte sind, um so leichter merkt man unter ihnen den warmen Pulsschlag des starkfühlenden Herzens, zumal in Liebesliedern:

An Bueb'n han i gliebt
 Und den wollet i hab'n,
 Und hiez ham ja den Bueb'n
 Zu die Erd'n einigrab'n.

Wie fein, wie keusch drückt sich die tiefe Liebe in dieser Strophe aus: kein Wort ist empfindend oder großsprecherisch. „I han ihn gliebt, i wollet ihn hab'n“ — so spricht die wahre Liebe.“ (Böckel LVIII.)

Was das Volk singt, ist nicht bloß gedacht, nicht erdichtet, sondern erlebt. Daher sind diese Lieder so gegenständlich. Das Volk singt, was man begreift und sieht, nicht was man denkt und reflektirt. Das echte Volkslied ist mehr sinnlich empfindungsvoll als sinnig gedankenvoll, es ist niemals angekränkt von des Gedankens Blässe. Meist empfangen wir im Volksliede nur eine Reihe von Eindrücken, von sinnlichen Anschauungen, von Bildern ohne strengen Zusammenhang, ohne logische Verknüpfung. Aber diese Eindrücke, diese Anschauungen, diese Bilder erzeugen in uns den bestimmten Ton der Empfindung, der selten unmittelbar ausgesprochen ist, sondern gleichsam als die Seele des Liedes unsichtbar und unfassbar über dem Ganzen ruht. Ein Vergleich liegt nahe. Wie Einer, der plötzlich von einem äußeren Vorgange heftig ergriffen wird, im Augenblicke nicht nachsinn, nicht reflektirt, sich nicht selbst das Gefühl vorsagt, von dem er ergriffen ist, sondern sich nur den Hergang der Dinge gegenwärtig hält und in den äußeren Vorgängen unmittelbar empfindet, so ist es auch im Volkslied. „Sinnliches wird ausgesprochen; das Geistige muß man merken.“ Es hat manchmal den Anschein, als wäre es auf ein förmliches Errathenlassen angelegt. Wer das nicht kann, wird weder rechtes Verständnis für das Volkslied noch rechte Freude an demselben gewinnen.

Diese Eigenheiten des Volksliedes zeigen sich bei den vorhin angeführten Gedichten deutlich genug. Beim Ahlandschen Liede ließ das Volk gerade die Schlußstrophe weg, welche den Grundgedanken des Gedichtes deutlicher ausdrückt, aber die Handlung nicht mehr weiter führt. Auch beim Müllerliede sind nur die

Gegenstände gezeichnet, die Thatfachen gegeben, das Geistige dagegen ist kaum angedeutet; in ähnlicher Weise ist bei den Schnaderhüpfeln das geistige Band, welches die Theile der Strophe verbindet, nicht ausgesprochen, sondern muß errathen werden. Und so ist es auch in den meisten anderen Fällen.

Mit diesen Charaktereigenschaften im Zusammenhang steht auch jene Eigenthümlichkeit des Volksliedes, welche man seit Herder mit dem Worte „Sprunghaftigkeit“ bezeichnet. Der Kunstdichter achtet darauf, daß nichts unvorbereitet kommt, daß alles mit einer Einleitung und den gehörigen Uebergängen versehen sei; er setzt Mittelglieder ein, sorgt für Abrundung und Gleichmäßigkeit. Um das alles kümmert sich das Volkslied nicht: nur das Wichtigste und Ergreifendste ergreift es und stellt es dar und erreicht damit die größte Schnelligkeit der Handlung. So enthalten die acht Verse des Müllerliedes eine ganze Liebesgeschichte mit Glück und Unglück. Wie viel Verse hätte wohl ein moderner Kunstdichter gebraucht, dasselbe darzustellen? Mit einer Frage oder einem Ausrufe springt das Volkslied gewöhnlich sofort in medias res, so daß schon aus dem ersten Verse der Gesamtcharakter des Gedichtes und die Tonart desselben zu erkennen ist. So beginnt z. B. eine Reckenballade: „Eduard, warum ist dein Schwert so roth?“ oder ein Klagegedicht: „Ach Gott, ich klag dir meine Noth“; oder ein Abschiedslied: „Ach Gott, wie weh thut Scheiden“; oder ein Spottlied auf Herzog Heinrich von Braunschweig: „Ach du armer Heinze, was hast du gemacht?“

Dadurch, daß das Volkslied alles Nebensächliche ferne hält, kommt das Wesentliche und Nothwendige zu um so stärkerer Wirkung. In dem, was es verschweigt, zeigt sich der Meister des Stils. Hier steckt auch das, was Goethe den „kecken Wurf des Volksliedes“ nennt; hier zeigt es sich, daß „natürliche Menschen sich besser auf den Lakonismus verstehen als eigentlich

Gebildete" (Goethe). Die Phantasie des Zuhörers oder Lesers wird durch diese sprunghafte Darstellung viel lebhafter zur Selbstthätigkeit angeregt, und vollends bei graffen Stoffen ist diese Darstellung allein erträglich. Man vergleiche z. B. das Volkslied, welches Uhland, Volkslieder I., S. 272 „Die Stiefmutter“ überschrieben hat:

Kind, wo bist du hingewesen?	Kind, was gaben sie dir zu trinken?
Kind, sage du's mir!	Kind, sage du's mir!
„Nach meiner Mutter Schwester:	„Ein Glas mit rothem Weine:
Wie weh ist mir!“	Wie weh ist mir!“
Kind, was gaben sie dir zu essen?	Kind, was gaben sie den Hunden?
Kind, sage du's mir!	Kind, sage du's mir!
„Eine Brühe mit Pfeffer:	„Eine Brühe mit Pfeffer:
Wie weh ist mir!“	Wie weh ist mir!“

Kind, was machten denn die Hunde
 Kind, sage du's mir!
 „Sie starben zur selben Stunde:
 Wie weh ist mir!“

Ziehen wir die gleichmäßig wiederkehrenden Fragen ab, wodurch das Wichtige besonders hervorgehoben wird, so sind es nur wenige Verse, welche die Handlung darstellen: nur das Wesentlichste und Nothwendigste wird geboten. Der Schmerzensruf „Wie weh' ist mir,“ läßt ahnen, daß das Kind Gift im Leibe hat; der Hinweis auf die Hunde erhebt das zur Gewißheit. In der aufmunternden Anrede „Kind, sage du's mir!“ erhält die erbarmungsvolle Theilnahme andeutenden Ausdruck. Eines ist aber noch nicht klar geworden: gab die Schwester der (Stief)mutter dem Kinde Gift aus eigenem Antriebe oder auf Anstiften der Stiefmutter, und wie verhält sich der Vater dazu? deshalb folgen noch zwei Strophen, die gerade wieder das Nothwendigste geben:

Kind, was soll dein Vater haben?
 Kind, sage du's mir!
 „Einen Stuhl in dem Himmel:
 Wie weh ist mir!“

Der also ist unschuldig, der Mord geschah ohne sein Wissen.

Kind, was soll deine Mutter haben?

Kind, sage dir's mir!

„Einen Stuhl in der Hölle:

Wie weh ist mir!“

Nun ist der Urheber des Verbrechens gekennzeichnet; zugleich blüht in der letzten Strophe die Herzenshärte des Volkes auf, welche unerbitliche Bestrafung fordert.

In dieser sprunghaften, bloß das Nothwendigste andeutenden Art liegt auch die Decenz und Keuschheit des Volksliedes bei Darstellung verfänglicher Stoffe, wo Kunstbichter nicht ungeru unter durchsichtigem Schleier breit ausmalen. Man vergleiche z. B. die „Kindsmörderin“ bei Böckel Nr. 54:

„Komm her, lieb Fauche,	Und als dreivierteil Jahr
Komm her zu mir.“	Verfloßen war,
Es ist geschehen,	Hat sie geboren
Es ist vorbei.	Ein schönes Kind.

Sie nahm das Kind und trugs

Dem Wasser zu:

„Hier kannst du wohnen,

Hier findest du Ruh.“

Zu diesem Gedichte mit den 3 kleinen vierzeiligen Strophen halte man die 15 achtzeiligen Strophen in der „Kindsmörderin“ des jungen Schiller, wo die Gefallene breit deklamirt von dem Gift der Welt, welches so süß geschmeckt; vom Schwanenkleid der Unschuld, das verloren gegangen; vom weichen Busenwallen, das leider nicht von Heldenstärke begleitet war u. dgl. m. Der Beweggrund des Kindsmordes wird im Volkslied mit 8 Worten angedeutet, bei Schiller durch 4 Strophen ausgeführt:

Und das Kindlein — in der Mutter Schoße

Lag es da in süßer, goldner Ruh',

In dem Reiz der jungen Morgenrose

Lachte mir der holde Kleine zu. —

Tödtlich lieblich sprach aus allen Zügen
Des geliebten Schelmen Kontersehn
Den bekommenen Mutterbusen wiegen
Liebe und — Verrätherey.

Weib, wo ist mein Vater? lallte
Seiner Unschuld stumme Donnersprach';
Weib, wo ist dein Gatte? halte
Jeder Winkel meines Herzens nach. —
Weh! umsonst wirst, Waise, du ihn suchen,
Der vielleicht schon andre Kinder herzt,
Wirst der Stunde unsrer Wohlthat fluchen,
Wenn dich einst der Name Bastard schwärzt.

Deine Mutter — o, im Busen Hölle! —
Einsam sitzt sie in dem All der Welt,
Durstet ewig an der Freudenquelle,
Die dein Anblick fürchterlich vergällt.
Ach, in jedem Laut von dir erwachet
Todter Wonne Qualerinnerung,
Jeder deiner holden Blicke sachet
Die unsterbliche Verzweiflung.

Hölle, Hölle, wo ich dich vermisse,
Hölle, wo mein Auge dich erblickt!
Cumenidenruthen deine Küsse,
Die von seinen Lippen mich entzückt!
Seine Eide donnern aus dem Grabe wieder,
Ewig, ewig würgt sein Meineid fort,
Ewig — hier umstrickt mich die Hyder, —
Und vollendet war der Mord.

Ein ganzer Stufengang des psychologischen Processes, durch den eine solche Unglückliche zur verhängnißvollen Mordthat getrieben werden kann, kommt hier zur Darstellung. Das Volkslied begnügt sich mit dem Hinweis auf den wahnnumachteten Sinn der Verlassenen, welche im Wasser die beste Ruhestätte sucht für ihr Kind.

Allerdings sind mit dieser sprunghaften, abgebrochenen, andeutungsweisen Darstellung des Volksliedes auch Schattenseiten verbunden: werden die Sprünge zu groß, die Andeutungen

zu dünn, so leidet die Verständlichkeit, zumal bei den älteren Volksliedern, welche vielfach andere Lebensverhältnisse voraussetzen und überdies noch häufig lückenhafte Uebersieferung haben: sie sind uns oft völlige Räthsel geworden. Alsdann vermag das Volkslied die feine Individualisirung und die psychologische Mannigfaltigkeit der Kunstlyrik nicht zu erreichen. Während jeder wahre Kunstlyriker eine individuelle Lebensanschauung ausspricht, eine eigenartige Welt offenbart, die uns anzieht und gefällt, bleibt das Volkslied mehr in der Allgemeinheit der Empfindung und strebt eine psychologische Vertiefung und Individualisirung derselben gar nicht an. Es begnügt sich, in uns eine allgemeinmenschliche Empfindung anzuschlagen. Indem dasselbe aber besonders kräftig geschieht, wird unsere Gefühlswelt lebhaft erregt und wir übertragen aus dem eigenen Herzen die Farbe des ganz Persönlichen. Mit Recht sagt Böckel: „Die allgemeine Form der Seelenbewegung im Volkslied nimmt erst innerhalb unserer Anschauung und durch das, was wir selbst unwillkürlich an Gedankengehalt oder individueller Empfindung damit verbinden, die Form deutlicher Seelenbilder an.“

Da, wie wir gehört, die Anschaulichkeit eine der wesentlichsten Eigenschaften des Volksliedes ist, so kommt es in demselben auf eine glückliche Wahl schöner, ungesuchter, kräftiger, packender Bilder und Vergleiche besonders an. Und hierin zeigt es wieder seine große Meisterschaft. Da erhalten alle Vorgänge im menschlichen Gemüthe ihre Symbole, ihre Vergleiche, ihre Spiegelbilder in der sinnenfälligen Außenwelt, besonders im Leben der Natur, mit der das Volk ja besonders vertraut ist, mit der es täglichen Umgang pflegt. Man kann nach Belieben in den deutschen Volksliederschatz hineingreifen und wird überall dieselbe Erfahrung machen.

Laub und Gras das muß verwelken;
Aber treue Liebe nicht.

(349)

Wie wird hier die Beständigkeit der Liebe durch den Kontrast mit dem Beweglichsten und Wandelbarsten der äußeren Natur eindringlich gemacht! Oder man erinnere sich etwa an das bekannte „Verlassen, verlassen wie der Stein auf der Straßen“. Das Gefühl grenzenloser Verlassenheit kann durch keinen näherliegenden und packenderen Vergleich ausgedrückt werden als durch den Stein auf der belebten Straße, an dem Alle achtlos vorübergehen, der höchstens, wenn man ihn bemerkt, unwillig auf die Seite geworfen wird. Nicht die Verlassenheit in der Einöde, sondern jene mitten unter den Menschen ist die qualvollste!

Ferner treten im Volksliede die äußeren Dinge in unmittelbare Verbindung mit den Vorgängen des menschlichen Gemüthes.

Es stehen drei Stern am Himmel,
 Die geben der Lieb' ihren Schein:
 „Gott grüß euch, schönes Jungfräulein!“

Thiere reden, Himmelskörper, Steine, Pflanzen werden belebt, jubeln und klagen mit dem Menschen, leben und sterben wie er. So singt ein treulos Verlassener:

Es sieht eine Lind in diesem Thal:
 Ach Gott, was thut sie da?
 Sie will mir helfen trauern,
 Daß ich kein Buhlen hab.

Die Lilie neigt sich vor der Frau, welche ihrem Gatten die Treue bewahrt; die Haselstaude warnt vor nahem Unglück; die Nachtigall macht den Liebesboten. Die gute Sonne sieht das Liebesunglück zweier Getrennten und meint, auf dem unübersteiglichen Berge, der so lange Lieb von Liebe schied, sei ihr der Schnee noch zu hart, um ihn zu schmelzen; aber Gottes Wille muß geschehen: der Schnee schmilzt und selig fliegt die Gefangene hinaus. — Ja durch die ganze Natur weht eine geheimnißvolle Kraft und Macht, welche im Zusammenhange

steht mit dem All des Daseins. Wie schön wird in einem geistlichen Volksliede der Seelenkampf des Welttheilandes geschildert:

Da Jesus in den Garten ging
Und ihm sein bitteres Leid anfang,
Da trauert alles über die Maß,
Es trauert Laub und grünes Gras!

Auf diesem Wege der Naturbeseelung sind namentlich die Blumen allmählich zu völlig typischer Verwendung gekommen. Blumen sind Jungfrauen wie das Röslein auf der Heide, welches der wilde Knabe bricht; oder Blumen und ihre Farben bedeuten Eigenschaften des Gemüthes. So die Lilie und ihre weiße Farbe die Unschuld; die Rose und ihre rothe Farbe die Liebe; das Bergfarnkraut und ihre blaue Farbe die Treue u. s. w. Die sinnbildlichen Bedeutungen krystallisirten sich in Namen und diese gingen vom Volksliede sogar in den Gebrauch des täglichen Lebens über. Manche Blume verdankt ihre Benennung dem sinnigen Gemüthe des Volkes: so das Bergfarnkraut, Maßlieb, Wohlgemuth, Ehrenpreis u. s. w.

Weit ausgespinnene Vergleiche und Bilder liebt die echte Volkspoesie nicht,⁵ gewöhnlich reichen sie nicht über ein oder zwei Verse hinaus, dann wird in ebensoviel Versen die Anwendung daneben gestellt. Aus diesem Gebrauche hat sich eine bestimmte Form herausgebildet, welche man gewöhnlich als „Parallelismus“ bezeichnet und zu den Stileigenthümlichkeiten des Volksliedes rechnet. Die Verwendung dieses Parallelismus ist vielfältig. Ich will nur die wichtigsten Arten mit Beispielen belegen.

Wie schön ist doch die Lilie,
Die auf dem Wasser schwimmt!
Wie schön ist doch die Jungfrau,
Die ihre Ehr behält!

Zuerst zwei Verse Bild, dann zwei Verse Anwendung.

Es kann aber auch umgekehrt das Bild nachfolgen, oder es kann derselbe Gefühlsausdruck wiederholt und durch ein doppeltes Bild verstärkt werden:

I lieb di so fest
Wie der Bam seine Aest,
Wie der Himmel seine Stern
Grad so hab i di gern.

Die Vergleichung kann ganz allgemein und auch negativ sein:

Ist nit an jeds Wasser klar,
Nit an jeds trüeb:
Ist nit an jeds Büebel fein,
Nit an jeds lieb.

Ja es ist manchmal gar nicht auf eine direkte Vergleichung abgesehen, sondern der bildliche Theil kann den Zweck haben, eine Gemüthsstimmung zu begleiten und zu verstärken:

Af'n Fauern tuets schauern,
Daß es blau niedergeat:
s'Diendl tuet trauern,
Weil der Bua von ihm geat.

Die Natur erscheint hier, um eine Bezeichnung aus der Musik zu gebrauchen, als Resonanzraum, der miltönt und die Klänge des Gemüthes verstärkt. — Oder der bildliche Theil kann verwendet werden, um eine gewisse Grundstimmung zu erzeugen, welche der Dichter braucht:

Daß der Wald finster ist,
Das machen die Bam:
Daß mein Schatz untreu ist,
Das glab i kam.

Die dämmernde Unbestimmtheit, die Unsicherheit der Wahrnehmung wird durch das Naturbild vorbereitet. — Oder das Naturbild kann die Situation zeichnen und zugleich die Stimmung anschlagen:

Drei Laub auf einer Linden
 Die blühen also wohl:
 Sie thut viel tausend Sprünge,
 Ihr Herz ist freudenvoll.
 Ich gönn's dem Mägdelein wohl!

Die Linde beginnt zu blühen: es ist Frühling und frühliche Stimmung. Das Mägdelein ist herausgekommen und tanzt unter der Linde den Reigen. Dieser Beleg zeigt uns bereits die Grenze, wo die bestimmte Form des Parallelismus in die allgemeine Bildlichkeit überfließt.⁶

Die Neigung des Volksliedes zur sinnlichen Veranschaulichung offenbart sich auch im kleinen und einzelnen. Abstrakte Ausdrücke der Zeit und des Ortes, wie sie die Kunstdichtung häufig gebraucht, werden im Volksliede möglichst gemieden. Für „immer“ z. B. setzt es lieber die beiden sinnlichen Hälften: „die Nacht und auch den Tag“ (vgl. oben im Müllerliede). Das entgegengesetzte „niemals“ wird anschaulich umschrieben mit „wenn die Raben sich in weiße Tauben verwandeln“ oder „wenn das Meer still steht und zum Garten wird“ u. dgl. m. Eine weite räumliche Strecke wird ausgedrückt mit „soweit das Auge sieht“ oder „soweit die Sterne leuchten“ oder „soweit der Himmel blau“ u. f. w. In ähnlicher Weise werden auch abstrakte Ausdrücke der Zahl durch konkrete Bildlichkeit anschaulich gemacht.

So grüß ich dich so oft und dick
 Als mancher Stern vom Himmel blickt,
 Als manche Blume wachsen mag
 Von Ostern bis Sankt Michelstag.

Ueberall merkt man, wie diese Dichter nicht nur denken, was sie dichten, sondern auch schauen.

Die bisher an den verschiedensten Stellen und zu den verschiedensten Zwecken angeführten Liederstrophen geben zugleich Zeugniß, wie das Volkslied auch über rein stilistische Motive

der verschiedensten Art verfügt, welche die Wirkung des Inhaltes erhöhen. So fanden wir sinnvolle Ausrufe, wirkfame Fragen, Inversionen, wiederkehrenden Gleichbau der Sätze in derselben Strophe. Wie schön ist z. B. die Anaphora im obigen Schnaderhüpfel: „Ist nit an jed's Wasserl klar“, welche sich durch die ganze Strophe hindurchzieht. Auch innerhalb des Verses liebt es die Volkspoese, den Eindruck wichtiger Worte durch Wiederholung zu verstärken: „Scheiden, ach Scheiden thut weh!“ — „Wir zogen in das weite, weite Feld“. — „Die falschen, falschen, Zungen.“ — „Die hohen, hohen Berge; das tiefe, tiefe Thal.“ — Auch zwei Strophen werden durch Wiederholungen miteinander verbunden wie zwei Glieder einer Kette, indem die neue Strophe das Schlußwort der vorhergehenden wiederholt, so daß Ende und Anfang ineinander greifen:

Daß ich dich, Lieb, muß meiden,
Dazu zwinget mich Gewalt.

Gewalt du bist eine große Pein u. s. w.

(v. Waldburg, Renaiſſancelyrik S. 61.)

Ja ganze Verse werden wiederholt, um sie besonders eindringlich zu machen, und die betreffenden Strophen überdies mit Parallelismus geschmückt. Einen hübschen Beleg dieser Art hat Hans Graßberger (in einem Feuilleton der Wiener Deutschen Zeitung) mitgetheilt:

Draußen im Wald

Is a Wasserle trüab:

Haft an andern Bueb'n ghals'n,

Bist nit mehr so liab.

Haft an andern Buab'n ghals'n,

Bist nit mehr so liab:

Kannst di hundertmal wasch'n,

Kinnt's Wasserle trüab.

In entgegengesetzter Weise wird ein oder werden mehrere Wörter verschwiegen und müssen vom Hörer ergänzt werden,

wodurch gleichfalls die Aufmerksamkeit gespannt wird. Ein Beispiel bei Uhland, Volkslieder I., 268:

O Schiffmann!
 Laß du das Fähnlein rumme drehn,
 Laß du das Schifflein untergehn,
 Laß du das schwarzbraun Mädelein
 Zu Grunde . . .!

Ein häufig gebrauchtes Stilmotiv des Volksliedes ist es, gleich mit einem Hinweis zu beginnen („Dort droben auf jenem Berge.“ „Da unten im tiefen Thal“), so daß man gleichsam nur die Augen aufzuschlagen braucht, um die ganze Gegend vor sich zu sehen. Oder es wird zuerst das allgemeine Bild der Vertikalität gegeben, dann noch ein besonderer Theil davon, wodurch das Ganze erst recht lebhaft und anschaulich wird.

Und da sie vor das Kloster kamen,
 Wohl vor das hohe Thor,
 Fragt er nach der jüngsten Nonnen.

Die Figur der Frage wird (außer dem Anfang, darüber schon oben S. 19 f.) auch im entscheidenden Wendepunkt der dargestellten Handlung gern gebraucht, wodurch dieser bedeutungsvoll hervortritt. Ein gutes Beispiel bei Vilmar, Volkslied S. 131:

Was zog er aus seiner Taschen?
 Ein Messer war blank und war spitz.

Kennzeichnend für das Volkslied ist auch der häufige Gebrauch von Diminutiven und anderen Verkleinerungswörtern: „Ich hört ein Sischelein rauschen“. „Es gieng ein Knäblein sachte“. „Ach Eiselein, liebes Eiselein“, und so gewöhnlich: „ein Wasserl“, „ein Büebel“ und dergleichen ungezähltemal. Das schmeidigt die Sprache, giebt ihr eine Färbung der Zartheit, Innigkeit, Herzlichkeit, welche das naive Naturgemüth verlangt.

Rechnet man noch dazu die häufige Verwendung des Dialogs, sowie des Wechsels zwischen direkter und indirekter

Rede, so wird man erkennen, daß das Volk über einen Schatz wirksamer Stilmittel verfügt, wodurch der Inhalt kräftiger herausgearbeitet, die Sprache poetischer gestaltet, die ganze Wirkung des Volksliedes erhöht wird.

Was die Sprache selbst betrifft, so findet man die ganze Stufenleiter vom Alltagsdialekt bis hinauf zum reinen Schriftdeutsch. Im allgemeinen ist das Streben nach einer Sprache, welche glatter und feiner sich ausnimmt als die gewöhnliche Umgangssprache, es ist das Streben nach einer gehobenen Sprache deutlich wahrnehmbar.

Die Metrik besitzt selbstverständlich nicht die Mannigfaltigkeit und feine Ausbildung wie die der Kunstlyrik; aber dafür ist auch nirgends die Spur, daß sie etwas für sich selbst sein will, welches außer dem Gehalt des Gedichtes einen Werth hat. Der Rhythmus ist höchst einfach, geht nicht auf Silbenzählen, auf Korrektheit und Feile, sondern nur auf das Wesentliche, auf den Anschluß an den Inhalt. Der Reim wird gern verwendet, wenn er sich einstellt; fehlt er jedoch, so läßt sich der Dichter dadurch nicht aufhalten. So kommt es, daß Strophen mit üppigem Reimschmuck neben ganz reimlosen stehen. Ein ähnliches Verhältniß ist wahrzunehmen bei Alliterationen und den verschiedenen anderen Klang- und Lautmalereien, die bald reichlich, bald spärlich, bald gar nicht vertreten sind.

Zusammenfassend kann man sagen: Außere Form und Regel sind Nebensache, um so mächtiger aber waltet die innere Triebkraft. Daher ist es gekommen, daß die Volksdichtung die richtigen Grundsätze der deutschen Versmessung auch noch in jenen Zeiten festhielt, als die ganze deutsche Kunstdichtung dieselben verloren hatte.

Nach all dem Gesagten wird sich die starke, oft überwältigende Wirkung eines guten Volksliedes begreifen.

Wir wenden uns zur

Entwicklung und Bedeutung des deutschen Volksliedes.

Die deutsche Volksdichtung ist so alt wie das deutsche Volk selbst, ja ihre Wurzeln reichen noch weiter, reichen in die indogermanische Urzeit und zu den Anfängen der Menschheit zurück: die poetische Schöpfungskraft ist ein ebenso nothwendiges Attribut des Menschen wie Schauen, Empfinden, Fühlen, Denken. Schon in der Sprachbildung offenbart sich ihr mächtiges Walten durch Uebertragung sinnlicher Vorgänge auf geistige, durch Schaffung schöner Vergleiche und Bilder, die wir noch in historischer Zeit in mannigfaltiger Weise beobachten können. Uns freilich ist heute vielfach schon das Bewußtsein davon verblaßt: wir gebrauchen diese alten und neueren Sprachschöpfungen meist als abgegriffene Münzen, welche wir gedankenlos empfangen und ebenso wieder weitergeben. Wer denkt heute noch daran, daß er in einem schönen Vergleiche gesprochen habe, wenn er etwa sagt: „Das ganze Unternehmen ist zu Grunde gegangen“ oder „dieser Mensch ist ganz zu Grunde gegangen“? Wer erinnert sich, daß er ein Bild verwendet hat, welches hergenommen ist vom Schiff auf dem Meere, vom Rahn auf dem Flusse? Denn nur diese können im eigentlichen Sinne des Wortes „zu Grunde gehen“ und sind dann vernichtet. Wenn Einer sagt: „ich begreife das“, so wird ihm heute kaum mehr zum Bewußtsein kommen, daß er einen sinnlichen Vorgang auf einen geistigen übertragen: daß er mit den Händen des Geistes zugegriffen, angepackt hat, wie er es sonst mit den Händen des Körpers macht. Die Zahl solcher und ähnlicher Fälle ist Legion. — Auch die Mythologie unserer Ahnen, die Art, wie sie sich die göttlichen Dinge und das geheimnißvolle Leben der Natur in Bild und Erzählung veranschaulichten, ist ein wahres Blumenfeld echter ursprünglicher Volkspoesie. Und so hatte Hamann Recht, wenn er sagte: „Poesie ist älter als Prosa; Poesie lebt in der

Sprache, Poesie lebt im Mythos, Poesie steht am Anfange der Geschichte."

Neben der Poesie in Sprache und Mythos haben die alten Germanen auch Poesie im engeren Sinne besessen.

Schon die lateinischen und griechischen Schriftsteller in den ersten Jahrhunderten nach Christus erzählen von Gesang und Liedern der Germanen. Eine Reihe von Resten dieser altheidnischen Poesie hat sich mit geringen Veränderungen bis auf unsere Zeit herab gerettet. So hört man im Thüringischen noch folgenden Segenspruch zum Blutstillen:

Es gingen drei heilige Frauen,
Die wollten das Blut beschauen.
Die eine sprach „es ist roth“,
Die andere sprach „es ist todt“,
Die dritte sprach „es woll stille stehn
Und nicht weitergehn“.

(Schade, Weim. Jahrb. III. 254.)

Nur das Wort „heilige“ statt weiße Frauen ist christlichen Ursprungs, alles andere ist noch urheidnisch und ganz im Stile der beiden bekannten althochdeutschen Zaubersprüche gehalten.

Die ältesten Ueberbleibsel schriftlicher Ueberlieferung endlich enthalten gleichfalls nicht Prosa, sondern Poesie des Volkes. Das Volk wurde damals gebildet vom Kriegerstande, und der sang natürlich zunächst von Krieg und Schlacht, von Kämpfern und Helden, sang also Reckenballaden, wie uns im Hildebrandslied, und sang Schlachtenlieder, wie uns im Ludwigsliede ein schönes Beispiel erhalten geblieben ist (Silienkron, Deutsches Leben im Volksliede S. XXXVIII).

Als bald aber wurden die germanischen Völker zum Christenthum bekehrt. Damit kamen die Anfänge einer höheren geistigen Kultur und damit auch der Unterschied zwischen gebildet und ungebildet. Naturgemäß war damals die Geistlichkeit Träger dieser höheren Kultur. Sie brachte bald auch eine andere, mehr

gelehrte, mehr schulmäßige Dichtungsweise in die Litteratur und drängte die alte Volksdichtung ebenso wie den alten Volksglauben in den Hintergrund. Daß die Volksdichtung aber während der ganzen althochdeutschen Zeit im Verborgenen weiterlebte, beweisen die wiederholten Verbote der kirchlichen Oberen, heidnische und weltliche Lieder zu singen. Wir hören in denselben auch, daß die alten Deutschen mitunter sogar in der Kirche Tanzlieder anstimmten und daß die Nonnen im Kloster statt der Vesper lieber volksmäßige Liebeslieder sangen; noch Karl der Große mußte ihnen das in einem besonderen Erlaß verbieten. Nicht weniger beweisen das verborgene Fortleben der Volksdichtung die stilistischen und inhaltlichen Einflüsse derselben, welche da und dort in der mehr schulmäßigen Dichtung, besonders aber in der lateinischen Vagantenpoesie⁷ zum Vorschein kommen.

Am Beginne des Mittelalters tritt der geistliche Stand mehr und mehr in den Hintergrund; statt seiner übernimmt nun der Adel die Führung in der deutschen Litteratur. Die ersten Anfänge der mittelhochdeutschen Lyrik gehen von der Volkspoesie aus. Liederstoffe, welche in jener Zeit hervortreten, können noch in der heutigen Volkspoesie nachgewiesen werden. Von vielen Beispielen möge nur eines hier Platz finden, auf das schon Herm. Dunger (Vogtland) hingewiesen hat. In einem Liebesbrief aus dem 12. Jahrhundert findet sich das reizende Liedchen:

Dü bist min, ich bin din:
 Des solt dü gewis sin.
 Dü bist beslozen
 In minem herzen:
 Verlornt ist daz slüzzelin:
 Dü muost immer drinne sin.

Dieses Motiv, das Herz als einen Schrein zu betrachten, der mit einem Schlosse versperrt ist, ist dem Volksliede noch sehr geläufig. So singt man in Kärnten und Tirol:

Mei' Herz und dei' Herz
 Sein zusammenschwund'n,
 Der Schlüssel ist verloren,
 Werd nimmer gfund'n.

(Hörmann, Schnad. S. 107).

Häufig ist die sinnige Variation, daß nur einer, der Geliebte, den Schlüssel zum Schlosse besitze.

Mei' Herz ist verschloß'n,
 Ist a Bogenschloß dran:
 Ist an anzigs Buecht,
 Das 's aufmachn kann.

In dieser Weise singt man es in Tirol, Steiermark, Kärnten, Vogtland und an anderen Orten Deutschlands.

In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts wird der Volkseinfluß vom höfischen Wesen des Ritterthums mehr und mehr zurückgedrängt; dafür gewinnen fremde, hauptsächlich französische Modeeinflüsse die Oberhand, und es entwickelt sich eine kunstmäßige, ganz konventionelle Lyrik: das höfische Minnelied. Der Volksgesang wurde als unhöfisch, als „dörperlich“ zurückgewiesen. Nur die alten Heldenlieder fanden Gnade, wurden aufgelesen, dem Zeitgeschmacke entsprechend umgearbeitet und zu großen Epen vereinigt, welche zum Kostbarsten gehören, was die deutsche Litteratur besitzt. So entstanden die Nibelungen, die Kudrun und die anderen sogenannten Volksepen.

In der zweiten Hälfte des 13. und im 14. Jahrhundert zerfiel der Ritterstand und mit ihm auch seine Litteratur. Dafür gewannen die unteren Schichten, namentlich das Bürgerthum, mehr und mehr Bedeutung und traten in den Vordergrund. Nun wird auch der Bann gebrochen, welcher bisher den Volksgesang beengt und verhüllt hatte: von allen Zweigen schallt es und in allen möglichen Tonarten. Da hören wir Jägerlieder, Reiterlieder, Studentenlieder und bald auch Handwerker- und Lands-

knechtlieder. Auch das religiöse und geistliche Lied findet in und außer der Kirche liebevolle Pflege.

Uebersichten wir die wichtigsten Gattungen des Volksliedes vom 13.—16. Jahrhundert, so finden wir, daß die schönsten Perlen dem epischen Liede, den Balladen und Romanzen angehören. Uralte Stoffe erscheinen noch unter denselben: so das Hildebrandslied, Ermenrichslied und der Jäger von Griechenland. Sie sind geschwellt von urgermanischer Kraft. Man kann mit W. Scherer sagen: Je älter diese Volksballaden, um so markiger und ergreifender sind sie. Im 15. Jahrhundert werden sie schon matter, breiter, verschwommener, erhalten sie einen sentimentaln Zug oder verfallen in Uebertreibung und damit in innere Unwahrheit; im 16. Jahrhundert beginnen sie abzusterven. Ihnen zunächst stehen die Tage- und Wächterlieder, in welchen sich ein trümmerhaftes Nachleben der höfischen Lyrik offenbart. Ihren Inhalt bilden nächtliche Zusammenkünfte der Liebenden, welche durch einen Wächter oder durch den Gesang der Vögel oder das hereinbrechende Tageslicht aufgeschweicht werden:

Der Wächter verkündget uns den Tag
An hohen Zinnen, da er lag:
„Wohlauf Gesell! es muß geschieden sein;
Wo nun zwei Lieb bei einander sein,
Die scheiden sich bald!
Der Mond scheint durch den grünen Wald.“

„Merk auf feins Lieb, was ich dir sag:
Es ist noch fern von jenem Tag.
Der Mond scheint durch die Wolfenstern;
Der Wächter betrübt uns Beide gern;
Das sag ich dir:
Die Mitternacht ist noch nicht für.“

Er drückt sie freundlich an sein Brust,
Er sprach: „Du bist meines Herzen ein Lust,
Du hast erfreut das Herze mein,
Verschwunden ist mir alle Pein.“

Zu dieser Frist
Auf Erden mir keine lieber ist."

Was zog er von den Händen sein?
Von rothem Gold ein Ringelein:
„Sieh' da, feins Lieb, das rothe Gold!
Ich bin dir von Grund meines Herzen hold,
Das glaub du mir:
Für dich so wolt ich sterben schier."

Frau Nachtigall sang überall,
Wie sie vormals mehr hatt gethan,
Dabei spürt man des Tages Schein:
„Wo nun zwei Lieb bei einander sein,
Die scheiden sich bald!
Der Tag scheint durch den grünen Wald."

In der heutigen Volkspoese sind dafür die „Ständchen“ und die „Fensterlieder“ getreten. Im 15. und 16. Jahrhundert wurden diese Tage- und Wächterlieder auch häufig geistlich umgedichtet. Der Morgenstern, welcher die Nacht vertreibt und die Liebenden weckt, wird zum Morgenstern des ewigen Lebens, welcher die Welt aus dem Schlafe der Sünde weckt; der Wächterruf auf der Zinne, der die Liebenden warnt, wird umgestaltet in den Ruf des Wächters vor dem letzten Gericht und vor der Vollendung dieser Welt (Wilmar, Volksl. 175).

Die Tage- und Wächterlieder haben noch erzählenden Ton und sind durch den Dialog dramatisch belebt, sie bilden daher den Uebergang von den Balladen zu den eigentlichen Liebesliedern, in welchen die individuelle Gemüthsstimmung mehr hervortritt. Nach Form und Inhalt zeigen die Liebeslieder eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit. Keine Gattung ist so zahlreich vertreten. Alle erdenklichen Stimmungen und Wechselfälle der Liebe sind poetisch verwerthet, von der ersten Regung bis zum vollen Genuß der Liebe oder bis zum Scheiden und Meiden.

Neben der Liebe kommt nun auch die körperliche Liebe in

der Poesie zur Geltung: es entstehen Trink- und Zechlieder, von denen die höfliche Poesie nichts wußte; nur die lateinischen Vagantendichter haben sich auch in diesen Tönen versucht. „In die Kneipen laufen, all sein Geld versaufen“ war den Deutschen schon sehr frühe „ein hoher herrlicher Beruf“. Die Weltplage des Durstes hauste schon damals und fand am roth- oder weiß-bekleideten Wein den allzeit tapferen Widersacher. Darum wird er so eifrig gesucht, verehrt und im Liede verherrlicht als das Labfal der Durstigen, als der Tröster der Betrübten, der Gesellschafter der Verlassenen, der Freund der Bekümmerten und der Ablass der Sündigen. Er wird als liebster Buhle geschildert, der „mit einem hölzernen Köcklein angethan“ unten beim Wirth im Keller liegt;⁸ oder er wird als Redetheil deklinirt, oder als vornehmer Ritter von altadeligem Geblüt begrüßt; oder es werden für sein Gedeihen Gebete zum heiligen Urban, dem Weinpatron, emporgeschickt, damit er den rothen und weißen Nebenjaft segnen und den Genießer desselben vor Niederlagen gnädiglich bewahren möge. Ja ganze Trinkerlitaneien werden dem Wein zur Ehre gedichtet.

Die alten kleineren Gattungen des Volksliedes, die Räthsel-, Wett- und Wunschlieder sowie die Kinderlieder blühen neu auf. Neuzerlich einen breiten Raum nehmen die historischen Volkslieder ein. Die zahlreichen Streitigkeiten der Bürger untereinander, die Verfassungskämpfe der Reichsstädte, die Fehden, welche Fürsten und Ritter einerseits sich gegenseitig, andererseits den bürgerlichen Ständen lieferten, die Befreiungskriege der Schweizer und Dithmarschen, die Kriegszüge gegen die Hussiten, gegen die Türken und die Wälschen bilden den Inhalt dieser Lieder. Sie sind mitten aus der Begebenheit herausgedichtet mit der Absicht, im Volke für diese oder jene Partei Stimmung zu machen und so in den Gang der Ereignisse einzugreifen, hatten also für jene Zeiten eine ähnliche Stellung und Bedeutung wie

heute etwa die Leitartikel der großen politischen Zeitungen. Einseitige Uebertreibung, ungerechte Behandlung der Gegner, scharfes Auftreten gegen die Obrigkeit machten sie gefürchtet und führten vielfach zum Verbot derselben. Um ihnen eine möglichst rasche und weite Verbreitung zu geben, paßte man ihre Texte allbekanntem Melodien an, so daß sie jeder, der sie vernahm, sofort zu singen wußte. Daher kommt es, daß die historischen Volkslieder für die alte Musik nur geringen Werth besitzen. Allein auch ihre Poesie wird gewöhnlich viel zu sehr überschätzt. Der größere Theil dieser Lieder stammt gar nicht aus dem Volke, sondern wurde von Kunstdichtern für das Volk gedichtet, welches sie, wenn es nicht gerade Partei war, kühl aufnahm und geringe Lust hatte, sie zurecht zu singen. Für die augenblickliche Lage geschaffen, waren sie überhaupt nicht zu einem langen Leben angelegt: sobald der Streit, die Fehde, der Kampf vorüber war, hatten sie in der Regel auch ihr Interesse verloren und wurden von neuen verdrängt. Daher denn auch die Erscheinung, daß die charakteristischen Merkmale des echten Volksliedes, die wir früher bestimmt haben, bei diesen Produkten viel weniger zum Vorschein kommen als bei den anderen Gattungen. Im allgemeinen gilt auch hier dasselbe Urtheil wie für die Ballade und Romanze: sie sind um so besser, je älter sie sind. Die jüngeren historischen Volkslieder verfallen in plumpe Aufschneiderei und in das Aufzählen massenhafter Einzelheiten in trockenster Prosa, bei welcher nur die holperigen und mangelhaften Verse auf die ehemalige Poesie hinweisen. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts beginnen sie selten zu werden.

Neben diesen weltlichen Liedergattungen entfaltet sich nun auch das geistliche Volkslied zu voller Blüthe. Von drei Seiten her strömt es zusammen, einerseits von den Uebersetzungen oder vielleicht besser gesagt von den Nachdichtungen der alten lateinischen Hymnen und Kirchenlieder, welche vielfach zum Schönsten

gehören, was Poesie jemals zu stande gebracht; andererseits von den selbständigen Dichtungen, welche jetzt in mannigfaltiger Art zu Tage treten: da giebt es Bitt- und Danklieder, Bußgebete, Preisgesänge, lyrische Ergüsse innerer Erbauung, Lieder auf die verschiedensten Freuden und Leiden des Lebens, Anrufungen der Heiligen besonders Mariens, Motive aus der biblischen Geschichte und Heiligenlegende; endlich drittens von Umdichtungen weltlicher Lieder in geistliche, wovon ich schon früher gesprochen und ein Beispiel gegeben habe. Die Volksneigung zum geistlichen Gesange war groß: es sang der Einzelne für sich, man sang in der Familie, man sang bei Bittgängen und Prozessionen, auf Wallfahrten, in der Kirche vor und nach der Predigt, bei der Vesper und während der Messe. Man besaß auch schon bestimmte Vorschriften für den Gebrauch der Lieder beim Gottesdienste, es gab also deutsche Kirchenlieder im eigentlichen Sinne des Wortes; das haben die Forschungen Meisters und Bäumkers (Das katholische Kirchenlied) außer Zweifel gestellt.⁹ Auch die religiösen Sonderbünde wie die Mystiker und Geißler benutzten diese Sangeslust des Volkes, um durch geistliche Lieder ihren Lehren Eingang zu verschaffen. Mit Luther wurde der Gebrauch des Kirchenliedes noch häufiger und fester geregelt. Auch jetzt wurden noch lateinische Hymnen übersetzt, alte weltliche und geistliche Gesänge umgedichtet und neue mit protestantischer Färbung geschaffen. Man veranstaltete Auslesen und vereinigte sie in Gesangbücher zu kirchlichem Gebrauche. Doch zeigt sich in denselben schon eine Wendung: „nur ein geringer Theil dieser Kirchenlieder ist wirkliche Volkspoesie, die Mehrzahl ist Kunstdichtung, besonders alle dogmatischen Lehrgebichte.“ (Böhme, Altd. Liederbuch.)

Aus diesen Andeutungen über die einzelnen Gattungen des Volksliedes wird klar geworden sein, wie das 14. und 15. Jahrhundert, als das Bürgerthum und seine Gewerbe einen so wunderbaren Aufschwung nahm und das treufläßige Handwerk

sich zur Kunsthöhe emporarbeitete, die eigentliche Blüthezeit des deutschen Volksgefanges weltlicher und geistlicher Art ist. Die Poesie wurzelt zu dieser Zeit nicht mehr in einem phantastischen Traumleben wie in den Tagen der Minnesänger, sondern steht ganz auf dem Boden der Wirklichkeit. Der Riß zwischen Poesie und Leben ist beseitigt: beide sind eins. Und nicht nur die schöneren und edleren Erscheinungen des Daseins werden besungen, sondern alles, was und wie das volle Menschenleben es bietet. Als Beleg dafür mag nur darauf hingewiesen werden, daß in den Reiterliedern und den etwas späteren Landsknechtliedern (für die Truppen zu Fuße) ohne Scheu sogar das Langfingertum, das Rauben, Stehlen und Taschenausleeren, womit der „freie Kriegsmann“ eigenmächtig seinen Sold aufbesserte, frisch und keck besungen wird. Man vergleiche z. B. in Uhlands Volksliedern Nr. 191, welches sich wie ein vade mecum für junge Kriegsgesellen ausnimmt:

Nimm dir's zu Muth:
 Tracht nicht nach Gut,
 Laß Niemand von dir erben!
 Kauf nicht ein Haus,
 Trag nur heraus,
 Thu Weib und Kind verderben!
 Nimm darnach einen Orden
 Und werd ein freier Kriegsmann.
 Such dir ein reichen Herrn,
 Wilt du das Kriegen lernen.
 Zu Hungers Roth
 Schlag Hennen todt
 Und laß kein Gans mehr leben.

Im Laufe des 16. Jahrhunderts finden wir das Volkslied schon in innerer Entartung und äußerem Absterben. Der wüste Lärm und Zank in Glaubenssachen verrohen die Gemüther. Mit der größeren Verallgemeinerung der Buchdruckerkunst nimmt das Lesen immer mehr überhand und wird fernerhin das Haupt-

mittel der geistigen Unterhaltung, während der lebendige Vortrag von Dichtungen in demselben Maße abnimmt. Auch auf dem Gebiete der Musik geschieht eine Umwälzung. Bisher wurde sie hauptsächlich von den fahrenden Spielteuten, welche auch die besten Pfleger und Verbreiter des Volksliedes waren, besorgt. Jetzt tritt an deren Stelle „der fürstliche Kapellmeister mit der Cantorei“. Eine weitere Folge davon war, daß sich die Musik vom Texte loslöste und selbständig wurde: die Texte werden nunmehr in Druckwerken gelesen, die Melodie wird auf Instrumenten gespielt: es beginnt die Trennung zwischen Dichter und Musiker. Der größte Feind des Volksliedes endlich erwächst aus dem sich immer weiter ausbreitenden Humanismus. Er züchtet einen Gelehrtenstand heran, welcher fremde Stoffe und Formen aus aller Herren Ländern zusammenschleppt und damit auf lange Zeit die Litteratur beherrscht. Die Volksdichtung tritt in den Hintergrund zurück; doch wirkt sie selbst noch von hier aus segensbringend. Zur Zeit der Ausländerei vertritt sie fast allein noch das Heimathliche und Nationale in der Litteratur. Zur Zeit, wo sinnlose metrische Silbenzählung oder antike Versmessung in den Schwung kam, hält sie allein noch das alte, der deutschen Sprache angemessene Grundgesetz der Betonung und der Versmessung nach Hebung und Senkung fest. Von ihr geht denn auch der Anstoß zur Regenerirung der deutschen Metrik aus. Sie beeinflusst im weiteren Verlaufe die Kunstlyrik und erzeugt aus derselben die Mischgattung des sogenannten Gesellschaftsliedes, welches der Lyrik des 17. und zum Theile auch noch des 18. Jahrhunderts ihre besten Produkte zuführt. (Vgl. von Waldberg, *Renaissancelyrik* S. 6 ff.).

Eine neue Zeit für die Schätzung des Volksliedes kam erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Einzug Shakespeares in Deutschland und mit der ersten Ausgabe von Volksliedern. Ihrer ganzen Art nach standen Shakespeares

Dramen der Volkspoesie viel näher als jene französischen Stücke, welche die Deutschen bisher als höchste Kunstmuster verehrt hatten; ja Shakespeare hat geradezu alte Volkslieder wirkungsvoll in seine Dramen eingeflochten. 1765 veröffentlichte alsdann der englische Bischof Percy die erste große Sammlung alter Volkslieder. Sie wurden bald in Deutschland bekannt und wirkten mächtig auf Herder und seine Zeitgenossen, besonders auf Goethe, welche alsbald ein neues Evangelium der Poesie verkündigten: weg von der bisherigen Gelehrtenichtung ohne Saft und Kraft, nur nach schiefen Regeln ausgekügelt und mit leerem Flitter behängt; weg aus dem tintenklegenden Städteleben und hinaus zu den idyllischen Zuständen ursprünglicher Menschheit, wo die Volksdichtung im Verborgenen lebt; denn sie ist eine Quelle wahrer Poesie, bei ihr ist Natur aus erster Hand zu empfangen, sie wirkt verjüngend und kräftigend wie der Duft des Waldes und der Hauch der Hochlandsluft: „wer aus diesem Brunnen trinket, der junget und wird nicht alt“.

Das Volkslied wurde wie Shakespeare ein Schlagwort für das junge geistesmächtige Dichtergeschlecht jener Zeit. Und so ist es gekommen, daß die Volksdichtung einen entscheidenden Einfluß gewonnen hat bei der Wiedergeburt unserer deutschen Dichtung. Es ist bekannt, wie Goethe selbst Volkslieder sammelte; es ist bekannt, daß seine schönsten Lieder jene sind, wo er entweder geradezu ein Volkslied zu Grunde legte (Heidenröslein, Erlenkönig u. s. w.), oder wo er im Geiste des Volksliedes dichtete, was vor der italienischen Reise überwiegend der Fall war. Und wie bei Goethe so war es bei Bürger, so war es bei den Romantikern, so war es bei den Freiheitskämpfern, so war es bei den Schwaben und so war es bei den meisten hervorragenden Lyrikern nach Goethe und so wird es auch fernerhin sein. Das Volkslied ist in der That der Jungbrunnen geworden, der unsere nationale Lyrik verjüngte und ihr unaufhörlich

neue Nahrung zuführt, wie umgekehrt manches volksthümliche Lied von diesen Kunstdichtern, welche sich vom Volksliede befruchten und erziehen lassen, ins Volk gelangt und da zurecht gesungen wird.

Wie die alternden Städte sich fortwährend mit neuen Kräften aus dem Landvolke auffrischen; wie unsere Schriftsprache fortwährend neues Sprachgut aus den Mundarten schöpft, so zieht die Kunstichtung stets neue Reime, neue Säfte aus der Volksdichtung. Während noch Grillparzer seinen Sangesgenossen Umland wegen dessen volksthümlicher Dichtungsweise angriff, ist heute unter den Lyrikern die Ueberzeugung so ziemlich allgemein geworden, daß in der Volksthümlichkeit des Liedes ein erstrebenswerther Vorzug liege. Aber auch das gebildete Publikum selbst verlangt mehr und mehr nach Volksdichtung. Man hat seit den Romantikern angefangen, in allen deutschen Landen die Schätze der alten und noch lebenden Volkslieder zu sammeln und durch den Druck zu sichern. Es sind wohl über hundert Bände zu Tage gekommen; aber sie alle werden gekauft und gerne gelesen. Auch bei Musikaufführungen ist das volkliche Element regelmäßig vertreten.

Das ist nicht bloße Modesache, sondern ein tieferer Grund liegt dahinter. Es ist ein elementarer Zug, der unsere überbildete Zeit zur Volksdichtung lockt: Es ist derselbe Zug, der uns im Sommer hinausdrängt aus der Schwüle und dem betäubenden Lärm der Stadt auf das stille, frischgrüne Land, damit wir dort im Schoße der Natur an Geist und Körper neue Kraft, neues Leben gewinnen. Es ist jene alte unstillbare Sehnsucht des Kulturmenschen nach Einfachheit, nach Wahrheit, nach Ursprünglichkeit, nach Natur im ganzen Umfange des Wortes.

Anmerkungen.

¹ Die Bezeichnungen stammen von Herder. Die frühere Zeit befaß keinen einheitlichen Namen dafür, sondern benannte nur einzelne Gattungen wie „Reiterliedlein“, „Bergreihen“, „Straßenliedlein“ u. s. w. In ältester Zeit bezeichnete man den Volksgefang gegenüber den gelehrten lateinischen Versen (versus) als carmen und gewöhnlich mit einem Adjektiv verbunden als carmen barbarum, carmen vulgare oder triviale oder rusticum, carmen publicum u. dgl.

² Daß das Gedicht Goethes eigenes Produkt ist, ändert an der Sache nichts.

³ Böckel, Hess. Volksl. CLXXV.

⁴ Die Schnaderhüpfeln in Meyer, Essays S. 402. Er sieht aber in der ersten Hälfte der Strophen nur mechanischen Einfaß, der Sinn und Bedeutung verloren hat. Allein aus dem Obigen wird das Gegentheil klar geworden sein. Ohne die beiden ersten Verse würde der Gegensatz zwischen „randtig“ und „law“ nicht so deutlich sein und nicht so stark gefühlt werden; der Parallelismus ist also nothwendig zur Verdeutlichung und Verstärkung, er macht die Strophe erst witzig und zu einem Gedicht.

⁵ Kommen solch weiter ausgespinnene Bilder und Vergleiche vor, so offenbart sich gewöhnlich eine Schwäche der Volkspoesie: sie vermag es nämlich selten, den Vergleich einheitlich und folgerichtig durchzuführen, sondern mischt unpassende Züge ein. Ich will ein berühmtes Gedicht als Beleg anführen. Zu seinem Heidenröslein benutzte Goethe ein altes Volkslied. Die 4. Strophe desselben lautet:

Das Röslein, das mir werden muß,
Röslein auf der Heiden,
Das hat mir treten auf den Fuß
Und geschach mir doch nicht leide.

Der Vers „hat mir treten auf den Fuß“ fällt ganz aus dem Bilde: ein Röslein hat keinen Fuß und kann nicht treten; Goethe hat ihn daher gestrichen, den Gedanken aber beibehalten und dem Bilde entsprechend ausgedrückt: „Röslein wehrte sich und stach“. So hat er es auch an anderen

Stellen gemacht und so wird es der echte Kunstdichter stets machen, dem Einheit der Darstellung ein Hauptgesetz ist.

⁶ Jüngere und schlechte Volkslieder zeigen diesen Parallelismus manchmal schon verknöchert; das Naturbild ist rein formelhaft geworden, und nur in der Zusammenstellung der fremdartigsten Dinge liegt ein gewisser Witz:

Der Spielhahn im Wald
Hat an Schwoaf an krump'n;
Wann i drei Diand'l'n hätt,
Köunt i zwoa valump'n.

⁷ Ab und zu begegnet man der Neigung, die lateinische Vagantenpoesie selbst als Volksdichtung zu betrachten; allein das verbietet schon die fremdländische angelesene Sprache.

⁸ Dieses Motiv ist in das Schnaderhüpfel eingedrungen und lebt dajelbst heute noch. So meldet Hörmann (S. 279) aus Boralberg:

Und das Moabli, das i lieba thue,
Das ist im Keller drunta,
Hat a eiches Rittle a
Und ist mit Reasli bunda.

⁹ Litterarisches Centralblatt 1884, 221: „Der allgemeine Theil des Buches (von Meister · Bäumker) hat seine Hauptbedeutung in dem Nachweise, daß das deutsche Kirchenlied nicht ein Produkt der Reformation ist. Diese namentlich auf Wacernagels Darstellung gestützte Ansicht muß jetzt als ein für allemal widerlegt gelten, da Bäumker, Deutsche Lieder in der katholischen Kirche, nicht bloß in einigen vereinzelten Fällen konstatirt, sondern auch überzeugend klarstellt, daß über das Verhältniß des deutschen Liedes zur Liturgie in der vorreformatorischen Zeit allgemeine Bestimmungen herrschten.“

Es ist gewiss und ja wie es der Fall ist, so wird es sein, wenn man
den Fall der Einbildung ein Beispiel ist.
Häufiger und höherer Stellen sind diese Beispiele zu
und hier verhalten sich die Menschen in der That anders, und man
ist der Falschheit der menschlichen Dinge sehr zu gewöhnen.

Der Soldat im Feld

Das ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.

Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.

Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.

Das ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.

Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.
Es ist ein Beispiel von einem
Mann, der nicht weiß, was
er thut, wenn er kämpft.



