# "Marlborough" als Spottlied auf Bilderbogen : ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte und zur Deutung des brauchtümlichen Hintergrundes

Autor(en): **Brückner, Wolfgang**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Archiv für Volkskunde = Archives suisses des traditions populaires**

Band (Jahr): **60 (1964)**

Heft 3-4

PDF erstellt am: **29.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-115899

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

**Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

**http://www.e-periodica.ch**

# «Marlborough» als Spottlied auf Bilderbogen

## Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte und zur Deutung des brauchtümlichen Hintergrundes

Von *Wolfgang Brückner*, Frankfurt-Main

Im letzten Heft dieser Zeitschrift hat R. W. Brednich «Eine frühe schweizerische Fassung des Marlborough-Liedes» vorgestellt und sie als wichtiges Belegstück für den von Anfang an parodistischen Charakter dieses vor allem zur Goethe-Zeit in ganz Europa kursierenden Gassenhauers gewertet: auf keinen Fall eine «ernstgemeinte Liebesromanze», sondern schon im ersten Teil von «verhaltener Komik», ja «im Grunde ein Spottlied»[1].

Diese These ist einleuchtend, zumal wenn man die Strophen von der Leichenfeier für den toten Kriegshelden allein mit unseren Erfahrungen von heutigem Beerdigungszeremoniell konfrontiert. Sobald wir uns aber die zeitgenössischen Sitten vor Augen führen, beginnen sich die Aspekte zu verschieben. Beobachtungen an Bilderbogen und Vergleiche mit barocken Funeralriten erlauben uns weitere Einblicke in Entstehung und Veränderungsbedingungen des weitverbreiteten Volksliedes.

Wir stellen neben die Wiedergabe einiger Illustrationen die 22strophige französische Grossfassung des Marlborough-Liedes, an der wir unsere Varianten messen wollen[2].

1.
Malbrouck s'en va-t-en guerre,
Ne sait quand reviendra.

2.
Il reviendra-z-à Pâques,
Ou à la Trinité.

3.
La trinité se passe,
Malbrouck ne revient pas.

4.
Madame à sa tour monte,
Si haut qu'elle peut monter.

[1] Rolf Wilhelm Brednich, Eine frühe schweizerische Fassung des Marlborough-Liedes, in: SAVk 60 (1964) 73–84.

[2] Henri Davenson, Le livre des chansons (Introduction a la chanson française), 3. Aufl. (Paris 1946) 418ff. Nr. 80.

5.
Elle aperçoit son page
Tout de noir habillé:

6.
«Beau page, ah! mon beau page,
Quelles nouvelles apportez?

7.
Aux nouvelles que j'apporte,
Vos beaux yeux vont pleurer:

8.
Quittez vos habits roses
Et vos satins brochés;

9.
Monsieur Malbrouck est mort,
Est mort et enterré.

10.
Je l'ai vu porté-z-en terre
Par quatre-z-officiers:

11.
L'un portait sa cuirasse,
L'autre son bouclier;

12.
L'un portait son grand sabre,
Et l'autre rien portait.

13.
Alentour de sa tombe,
Romarin l'on planta.

14.
Sur la plus haute branche,
Le rossignol chanta.

15.
On vit voler son âme
A travers les lauriers.

16.
Chacun mit ventre à terre,
Et puis se releva,

17.
Pour chanter les victoires
Que Malbrouck remporta.

18.
La cérémonie faite,
Chacun s'en fut coucher

19.
Les uns avec leur femme
Et les autres tout seuls.

20.
Ce n'est pas qu'il en manque,
Car j'en connais beaucoup:

21.
Des brunes et des blondes,
Et des châtaignes aussi.

22.
Je n'en dis pas davantage,
Car en voilà-z-assez!

*1. Bilderbogen mit dem Marlborough-Lied*

Deutsche Bilderbogen haben sich bis jetzt nicht ermitteln lassen, obgleich es nicht an Liedflugblättern fehlt, die für die Verbreitung des Schlagers im 19. Jahrhundert gesorgt haben. Jedoch in seinem Ursprungslande Frankreich hat der Gegenstand zu immer neuer Darstellung auch im Bilde geführt. Im Elsass fand sich daher noch in unserem Jahrhundert das Lied in manchen Häusern auf französischen Bilderbogen[3]. Mir sind allein aus zufälliger Beobachtung dreizehn ver-

[3] Brednich (wie Anm. 1) 74 Anm. 4.

schiedene Bilderbogenfassungen bekannt geworden, die sich bei systematischer Suche sicherlich leicht vermehren liessen. Das «Musée international de l'imagerie» in Epinal hat mir z.B. sieben weitere aus seinem Besitz (im ganzen neun) nennen können[4]. Doch schon diese zwanzig Exemplare lassen aufschlussreiche Vergleiche zu.

Ich numeriere ihren Katalog in zwei Gruppen jeweils nach der vermutlichen Chronologie (I–VXIII und XIX/XX) und beschreibe sie, soweit mir Exemplare zugänglich waren, nach dem Schema: 1. Hersteller und Datierung, 2. Titel, 3. Beschreibung, 4. Textvergleich mit der Normalfassung (zit. N), 5. Publikationsnachweise und Literatur.

## A. Bilderbogen mit Liedabdruck

### I.

1. Das nur in einem einzigen Stück an der Sakristeischranktür eines kleinen Wallfahrtsortes östlich von Chartres unter Heiligenbildern erhaltene Exemplar darf als der älteste bislang bekannt gewordene Bilderbogen gelten. Er ist signiert: «A Chartres Chez Barc» und «Gravé Par Allabre». Der Holzschneider Guillaume Allabre lebte von 1746–1807 und arbeitete seit den siebziger Jahren für den Drucker und Verleger Barc. In den achtziger Jahren wechselte er zu seinem Bruder Marin Allabre über, so dass Jusselin unser Blatt «la dernière œuvre importante de Guillaume Allabre chez Barc» nennt[5].

2. Der Titel lautet: «Convoi Du Duc De Marlbroug».

3. Das querformatige Blatt besteht aus einem hochformatigen 335 × 289 mm grossen kolorierten Holzschnitt, den zwei Randstreifen mit 14 Liedstrophen begleiten. Die Simultandarstellung dreier Begebenheiten wird vom ausführlich geschilderten Convoi beherrscht, in dessen Hintergrund links das Grabmal, umgeben von vier Bäumen und einem daraufsitzenden Vogel zu sehen ist, während am rechten Hintergrundsrand der Page seinen Dialog mit der auf dem Söller stehenden Dame führt. Den Leichenzug eröffnen vier Grenadiere in zeitgenössischer Uniform mit geschultertem Gewehr und aufgepflanzten Bajonetten. Es folgen zwei Uniformierte, die an hohen Stangen eine Kniehose und einen Brustharnisch tragen. Hierauf kommt der von vier barhäuptigen Militärs getragene Sarg mit wappengeschmück-

[4] Freundliche Mitteilung vom 18. September 1964, sowie Vermittlung von Fotos. Dafür sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

[5] Maurice Jusselin, Imagerie et cartiers à Chartres, Adolph Aynaud, Liste des productions (Mémoires de la Société Archéologique d'Eure-et-Loire, 20, Paris 1957) 119.

tem Leichentuch und Offiziersdegen, begleitet von einem jugendlichen Trommler und gefolgt von zwei wiederum barhäuptigen Uniformierten, deren einer den riesigen Säbel mit beiden Händen aufrecht vor der Brust hält, während der andere nur seinen eigenen Dreispitz in der Rechten führt.

4. Dem 14strophigen Text fehlen gegenüber den üblichen 19–22-strophigen Fassungen mehrere Details des Schlussteils. Es fehlen der Gesang der Nachtigall (N 14–17), obgleich das Bild einen besonders grossen Vogel auf den Wipfeln eines der vier frischgepflanzten «laurier» zeigt, wie es hier entgegen dem sonstigen «romarin» heisst (N 13). Es ist weiterhin weder von der Seele des Verstorbenen die Rede noch von den blonden und braunen Mädchen (N 15–17 und 20–22). Gegenüber der Normalfassung stimmen jedoch Text und Bild darin überein, dass dem Toten «sa culotte de peau» vorangetragen wird (N 11–12).

5. Vgl. Abb. Nr. 1 nach Jusselin/Aynaud Pl. XII; dazu ebd. S. 119f. und S. 235 Nr. 27 und Pl. I[6].

## II.

1. Ein weiteres Blatt der späten achtziger Jahre stammt «A Orléans Chez Perdoux» und ist im Bilde nochmals signiert «J.D.», wobei es sich um den Illustrator Jean Dubocq zu handeln scheint. Der Verleger Pierre-Fiacre Perdoux betätigte sich zwischen 1780 und 1805 als Bilderbogenfabrikant.

2. Der Titel lautet: «Les Adieux Du Duc De Malbrougk A Son Epouse».

3. Der hochformatige, dreiteilige, schablonenkolorierte Holzschnitt präsentiert in zwei kleineren Einzelbildern: rechts oben die Pagenszene, dazu links den Abschied Marlboroughs und darunter in doppeltgrosser Darstellung nicht den Leichenkondukt, sondern die Aufbahrung des Helden in der Manier der Zeit: auf drei Stufen erhöht unter Trauervorhängen die Leiche auf dem Paradebett, umgeben von vier Zierbäumen in Töpfen und zu beiden Seiten von je zwei Uniformierten, die an Stangen den schärpengeschmückten Brustharnisch, die Hosen und den Säbel halten. Der vierte der mit Degen und hohen Parademützen ausgestatteten Offiziere schwenkt lediglich seinen rechten Arm in die Höhe. Die Nachtigall sitzt auf einem der Topfbäumchen mit rosmarinartigen Blättern. Simultan gedacht sind lediglich Inschrift und Sarkophag, mit dem das Paradebett verquickt erscheint: «Ci git Malbrouk 1722».

[6] Jusselin (wie Anm. 5).

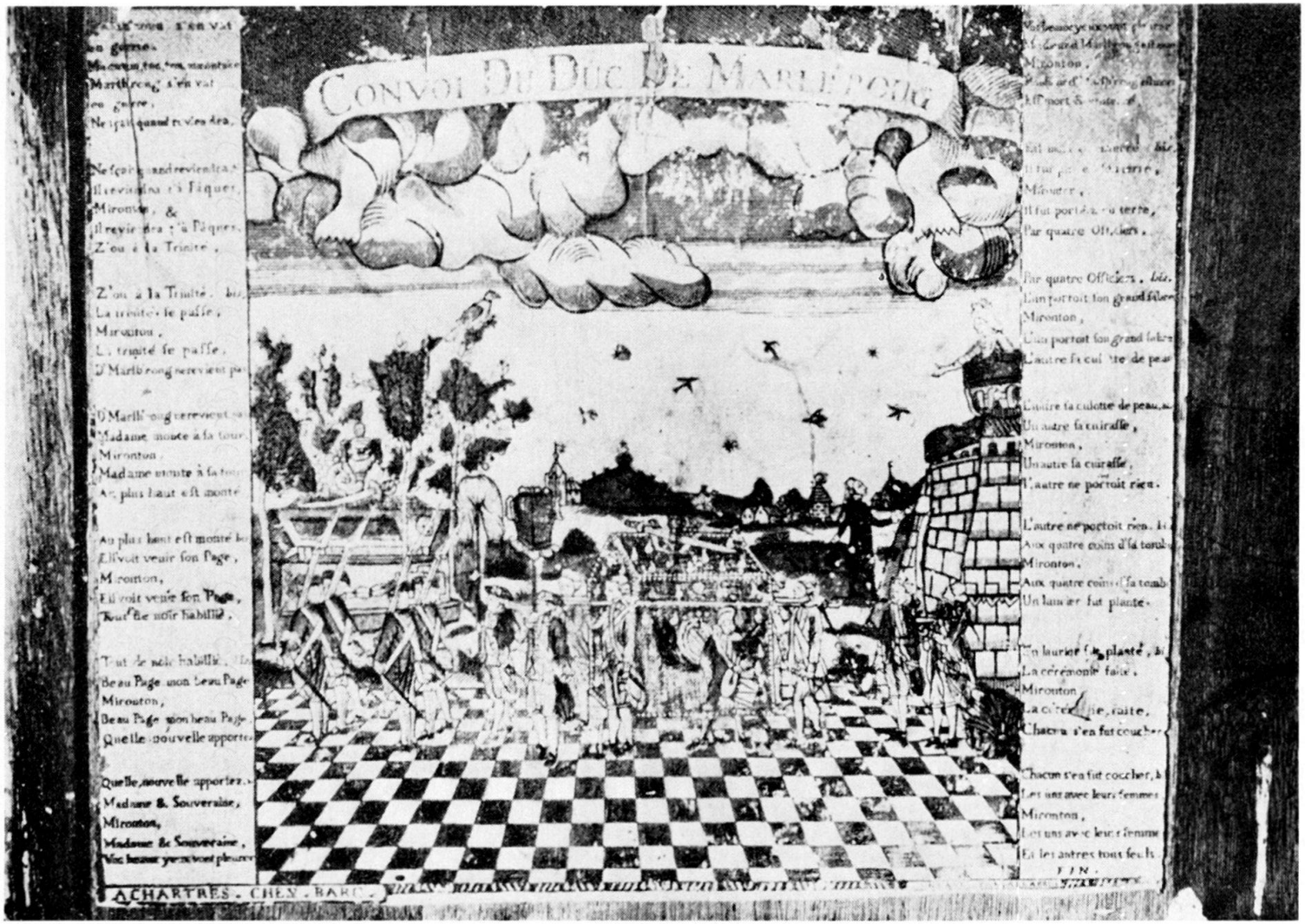


Abb. 1. Chartres um 1783, s. Katalog Nr. I.

Abb. 2. Epinal frühes 19. Jh., s. Katalog Nr. VI (Ausschnitt).

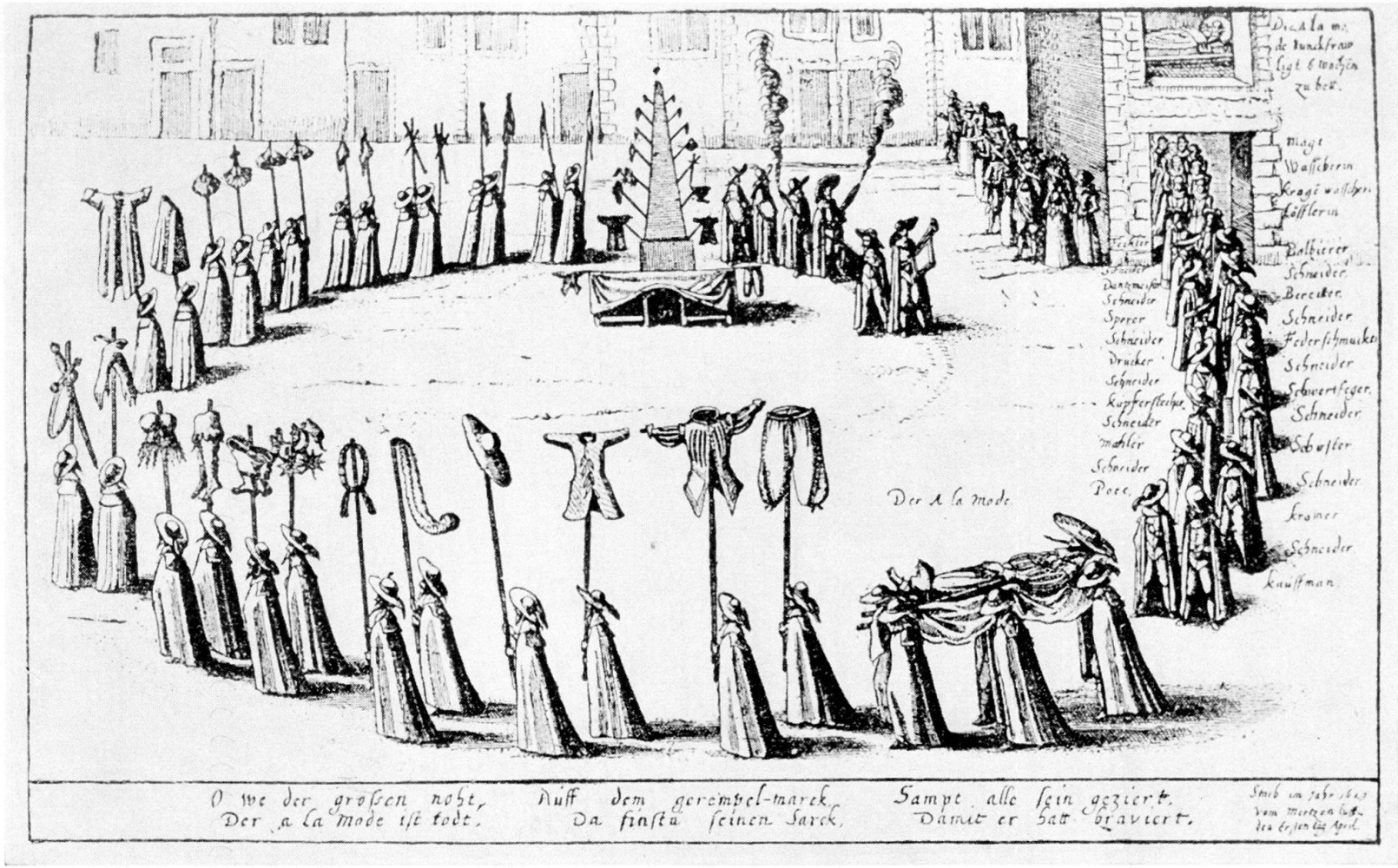


Abb. 3. A-la-mode Spottbild 1629, s. S. 161.

Abb. 4. Orléans spätes 18. Jh., s. Katalog Nr. II (Ausschnitt).

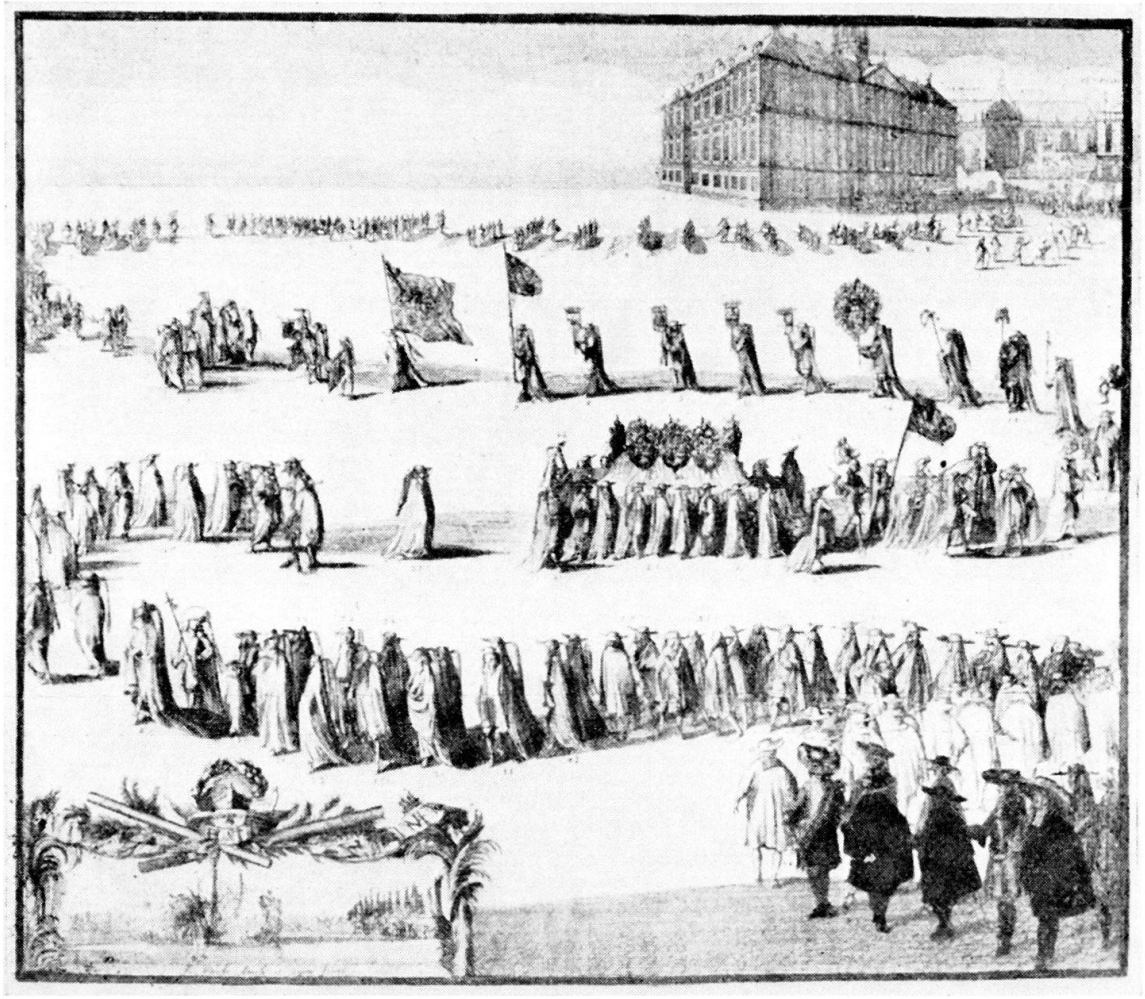

Abb. 5. Beisetzung de Ruyter Amsterdam 1677, s. S. 157.

4. Der das Blatt an drei Seiten umrahmende Text bietet die 22strophige Vollform des Liedes. Sie stimmt mit der bildlichen Darstellung nicht in allen Details überein, denn hier ist in Strophe 11 an Stelle der Hose vom «bouclier», dem Schild, die Rede. In Strophe 15 weicht der Text von der üblichen Version ab. Anstatt: «On vit voler son âme / A travers les lauriers» heisst es «au travers des jambons».

5. Vgl. Abb. Nr. 4 nach «La Revue Française» o. S.[7]; desgl. abgebildet bei Martin S. 50, dazu Nr. 43[8].

## III.

1. Der Graphiker des Hauses Perdoux «J. D.» hat in einer anderen Auflage Text und Bild besser aufeinander abgestimmt.

2. Titel: «La Mort de M. De Malbroug Ou Le Petit Page».

3. Der graphisch wie das vorige Blatt gestaltete schablonenkolorierte Holzschnitt vereinigt die dargestellten Szenen zu einem einzigen Bilde, das von der ganzflächigen säbelschwingenden Gestalt des Marlborough beherrscht wird. Zu seinen Füssen das Grabmal, um das vier Uniformierte schreiten, von denen drei Schild, Schwert und Kürass in Händen (!) halten; der Vierte steckt seine Hände in Seiten- und Brusttasche. Die gegenüberliegende Seite zu Füssen des überdimensionalen Helden zieren ein Zelt und Kanonenkugeln. Dies Motiv gehört zum säbelschwingenden Marlborough und begegnet um die gleiche Zeit auf kleinen Bilderstreifen ohne Text (vgl. XIX), ebenso das Motiv der vom Turm mit einem Perspektiv nach dem Pagen Ausschau haltenden Dame (hierzu vgl. auch XX). Ihr gegenüber in der linken oberen Ecke zeigt unser Blatt eine Szene ohne jegliches Beispiel: die als Putto aus einem deutlich als Rosmarin gekennzeichneten Strauch durch zwei Wolken aufsteigende Seele.

4. Der Text ist ein unveränderter zeilengleicher Satz nach dem vorigen Blatt (II), darum auch in gleicher Verteilung um das Bild herum angeordnet. Zu den «jambons» vgl. Saulnier S. 84 Anm. 3[9].

5. Farbig abgebildet bei Saulnier 85[10].

## IV.

1. Um 1820 nahm ein anderer Orléanaiser Verleger das Thema in seine Produktion auf: Michel Rabier-Boulard.

2. Titel: «Mort, et convoi de l'invincible Malborouk».

[7] La Revue Française, Supplément au N° 102, juin-juillet 1958: Le musée international de l'imagerie à Epinal, par André Jacquemin.

[8] Auguste Martin, L'Imagerie orléanaise. Paris 1928.

[9] René Saulnier, L'Imagerie populaire du Val-de-Loire. Angers 1945.

[10] Saulnier (wie Anm. 9).

3. Querformatiger Holzschnitt 270 × 190 mm mit Liedstrophen an beiden Seiten wie das Chartreser Blatt (I). Auch die Darstellung hält sich an dieses Vorbild, zumindest im Kompositionsschema: Vier tragen den bedeckten Sarg, begleitet von einem Tambourschläger, angeführt von einem Offizier mit dem Schwert. An den anderen Sargecken gehen Offiziere mit Helm und Kürass auf Stangen, sowie einer ohne Aufgabe. Oben im Hintergrund befinden sich der Page und Madame auf dem Turm.

4. (Den Text habe ich nicht zu Gesicht bekommen.)

5. Beschreibung nach Martin S. 188 Nr. 278[11].

## V.

1. Von den seltenen Blättern der in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts arbeitenden Offizin Dupont-Diot zu Beauvais hat sich eines mit unserem Thema erhalten.

2. Titel: «Mort et convoi de l'invincible Malbrough».

3. Bildlich in Abhängigkeit vom Chartreser Bogen (I) und direkte Vorlage für Epinal (VI). Kolorierter Holzschnitt 280 × 198 mm.

5. Hierzu s. Jaquemin S. 183. Museum Epinal Inv. 57.3.462. Zu Beauvais s. Duchartre/Saulnier S. 120[12].

## VI.

1. Im frühen 19. Jahrhundert (Premier Empire oder Restauration) erschien «De La Fabrique De Pellerin, Imprimeur-Libraire, A Epinal» ein Bilderbogen nach der Vorlage von Dupont-Diot in Beauvais (V).

2. Titel: «Mort et Convoi de l'invincible Malborough».

3. Das hochformatige Blatt zeigt einen schablonen-kolorierten volkstümlichen Holzschnitt in den Massen 277 × 195 mm. Ihn begleiten rechts und links 22 Liedstrophen, denen eine kurze geschichtliche (jedoch historisch nicht einwandfreie) Notiz über den Helden folgt. Die Chartreser Simultandarstellung ist nur lose beibehalten, aber in allen Details noch erkennbar, auch wenn die Sargträger und Offiziere historisierende Phantasiekostüme erhalten haben. Auf zwei Soldaten in Uniformen des 18. Jahrhunderts folgen die Träger von Hose und Säbel, dann der Sarg – begleitet von einem Trommler – und den beiden anderen Offizieren, deren einer auf hoher Stange ausser dem Kürass auch noch einen Helm trägt. Beides findet sich auf dem Grabmal wieder, dazu der Schild.

---

[11] Martin (wie Anm. 8).

[12] André Jacquemin, in: Épinal et l'imagerie populaire (Paris 1961) 183 N° VI. – Pierre Duchartre/René Saulnier, L'imagerie populaire, Paris 1925.

4. 22strophiger Text und Bild stimmen in der Darstellung der Hose nicht überein. Der Text nennt allein den Schild.

5. Vgl. Abb. Nr. 2 nach Jaquemin Fig. VI (farbig) nach S. 112, dazu S. 183[13]; auch «Catalogue» S. 7 Nr. 87[14]. Museum Epinal Inv. 57. 3. 768.

VII.

1. Aus der Restauration um 1820 stammt ein Blatt mit dem Bilde des zu Pferde sitzenden Generals Foy aus dem Hause Picard-Guérin zu Caen, das unter diesem Namen zwischen 1806/36 gearbeitet hat. Der Firmeninhaber Jean François Picard verwendete den Druckstock jenes Reiterbildes sofort oder wenig später für ein Marlborough-Blatt.

2. Titel: «Mr. Marlbrough, Général Anglais».

3. Kolorierter Holzschnitt auf 413 × 266 mm grossem Blatt. Säbelschwingender Reitergeneral in zeitgenössischer Uniform um 1820. Darunter in fünf engen Spalten «Chanson sur un air connu».

4. Liedtext wie auf den Orléanaiser Drucken (vgl. II/III).

5. Mit der Vorlage abgebildet bei Crick (1931) S. 118f., Fig. 12 und 13[15].

VIII.

1. Die nur zwischen 1820/32 Bilderbogen produzierende «Imprimerie de Deckherr à Montbéliard» brachte ein Nr. VI verwandtes Blatt heraus.

2. Titel: «Mort et Convoi de l'invincible Malborough».

3. Kolorierter Holzschnitt.

5. Museum Epinal Inv. 57.3.2612.

IX.

1. Von «Roiné aîné à Nantes» (um 1836 bis 1840).

2. Titel: «Malborough».

3. Kolorierter Holzschnitt.

5. Museum Epinal Inv. 57. 3 .1221.

X.

1. Von «Imp. Lith. Pellerin et Cie à Epinal, Fournisseurs Brevetés de S.M. L'Impératrice» stammt ein spätes Blatt aus der industriellen Herstellung im zweiten Kaiserreich (zwischen 1865/70).

2. Titel: «Malborough s'en va-t-en guerre», Verlagsnummer 92.

---

[13] Jacquemin (wie Anm. 12).

[14] Catalogue, in: Musée d'intérêt national de l'imagerie populaire française. Epinal, o.J.

[15] Lucien Crick, Monsieur de Marlborough, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, série 3, Jg. 3 (1931) H. 4, 117. – Duchartre/Saulnier (wie Anm. 12) 282ff.

3. Der 188 × 266 mm grosse querformatige Bilderbogen zeigt eine graphisch perfekte Federlithographie im historisierenden Illustrationsstil des späten 19. Jahrhunderts, die lediglich den Titel des Liedes ausmalt: ein säbelschwingender Panzerritter mit gezwirbeltem Schnauzbart hoch zu Ross zwischen Theaterlandsknechten mit modischen Attributen des späten 17. Jahrhunderts unter einem Wald von Spiessen und Hellebarden.

4. Der 21strophige Text weicht nicht von der üblichen Fassung ab. Es fehlt lediglich – wohl aus Platzmangel – die letzte Strophe.

5. Beschreibung nach Foto aus dem «Musée international de l'imagerie» in Epinal; vgl. «Catalogue» S. 15 Nr. 177.

## XI.

1. Es nimmt nicht Wunder, dass die an Epinal anknüpfende Firma Wentzel aus Weissenburg im Elsass schon vor Mitte des Jahrhunderts in zweisprachiger Konkurrenz auftrat und so im Laufe der Zeit auch ein Marlborough-Blatt herausbrachte. Leider sind wir nur ungenau darüber unterrichtet.

5. Spamer S. 210[16] nach Garnier[17].

## XII.

1. Das gleichfalls mit Epinal rivalisierende Haus Glémarec in Paris brachte wohl schon um die Jahrhundertmitte und danach auch Marlborough-Blätter heraus.

2. Titel: «Le convoi de l'invincible Malborough».

5. Crick (1931) S. 117, wohl nach van Heurck/Boekenoogen (1910) S. 591.

## XIII.

1. Bei der von 1865–72 verlegenden «imprimerie Ch. Thomas METZ».

2. Titel: «Mort et convoi de l'invincible Malborough».

3. Kolorierte Lithographie 206 × 257 mm.

5. Museum Epinal Inv. 57. 3. 954.

## XIV.

1. Bei «Pinot et Sagaire à Epinal», die zwischen 1872/74 zusammen arbeiteten.

---

[16] Adolf Spamer, Weissenburg im Elsass als Bilderbogenstadt, in: Festschrift für Franz Schultz (Schriften des Wiss. Instituts der Elsass-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt, NF 18; Frankfurt am Main 1938) 199–238.

[17] J. M. Garnier, Histoire de l'Imagerie populaire et des Cartes à Chartres. Chartres 1869.

2. Titel: «Malborough s'en va-t-en guerre».
3. Kolorierte Federlithographie 243 × 267 mm.
5. Museum Epinal Inv. D. 37. 5. 88.

XV.

1. Im «Dépôt légal» 1875 bei «Pellerin & Cie à Epinal» verzeichnet.
2. Titel: «Malborough s'en va-t-en guerre».
3. Nichtkolorierter Holzschnitt 254 × 347 mm
5. Museum Epinal Inv. D. 37. 592.

XVI.

1. Aus der «l'Imagerie d'Epinal» (1880/90ff.).
2. Titel: «Malborough».
3. Kolorierte Federlithographie 232 × 361 mm.
5. Museum Epinal Inv. A. 39. 489.

XVII.

1. Auch das um 1849 gegründete Haus Haguenthal in Pont-à-Mousson trat ab 1860 mit Kreidelithographien in Bilderbogenkonkurrenz zu Epinal.
2. Titel: «Malbrough s'en va-t-en guerre».
5. Crick (1931) S. 117.

XVIII.

1. Marcel Vagné, der in der Firma Haguenthal die Bilderbogenproduktion leitete, verlegte zwischen 1880 und 1900 unter seinem eigenen Namen: «Vagné à Pont à Mousson».
2. Titel: «Malborough s'en va-t-en guerre».
3. Kolorierte Federlithographie.
5. Museum Epinal Inv. 50. 3. 101.

## B. Bilderstreifen ohne Liedtexte

Derartige Kleinbildserien hat das 19. Jahrhundert «Macédoines» (Allerlei oder Mischmasch) genannt. Zweisprachige Epinalbogen übersetzen einfach «Macedonienbilder». Doch nur aus den nordwestlichen Landschaften des französischen Sprachraumes lassen sich Blätter nachweisen, auf denen auch Marlboroughszenen erscheinen. Sie haben ins Flämische hinübergewirkt und stammen aus der Frühzeit unseres Liedes.

## XIX.

1. Die obersten Felder aus einem der beiden einzigen bekannten Blätter des Hauses Jean Baptiste Ghijs in Tournai († 1799) enthalten Marlboroughszenen. Technik und Motivik der beiden bekannten Bogen verweisen auf Abhängigkeiten von Chartres und Orléans.

3. Schablonenkolorierter Holzschnitt 270 × 384 mm aus 5 × 5 Feldern mit ländlichen Berufsszenen und Himmelskörpern. In den oberen beiden Reihen neun Details unseres Liedes: Der säbelschwingende Held vor dem Zelteingang; Madame mit Perspektiv auf hohem Turm; der Page zu Pferd; die Träger: des Säbels, des Kürass und der Hose an Stangen, Uniformierter mit den Händen in den Rocktaschen; Leichenträger mit dem Aufgebahrten; Grabmal und Nachtigall.

4. Überschriften der einzelnen Bilder: «Malborough / Madame A Sa Tour / Page / Le Grand Sabre / La Cuirace / La Culotte / Porte Rien / Malbourough Mort / Ici Gis Malborough».

5. Farbig abgebildet bei van Heurck/Bookenoogen (1930) nach S. 160, dazu vgl. S. 175 und 195[18].

## XX.

1. Vom vorangehenden abhängig, jedoch in der Literatur als Nachdruck eines Van der Haeghen in Gent (18. Jahrhundert) bezeichnet, weil in Gent erhalten.

3. Holzschnitt aus 5 × 6 Feldern mit Szenen aller Art, davon ausser Marlborough zwei weitere, denen von XIX gleich. Die vierte Reihe und das letzte Bild der untersten zeigen sieben Marlboroughdetails: Aufbahrung, Grab, vier Uniformierte mit Hose, Harnisch und Schwert; alles vereinfacht und vergröbert. Der «Bandelier» gehört offensichtlich nicht mehr dazu, jedoch der Turm mit der verstümmelten Wiedergabe einer Person darauf. Madame hält jedoch (bei Kenntnis von XIX) die Hand zu dem Rest eines Perspektivs, daneben gleichfalls ein allerdings vereinfachtes Haus. Die Abhängigkeiten sind offensichtlich.

4. Überschriften der einzelnen Bilder: «Malbroek dot / Tombe / Hij dragt niet / De broek / Harnas / Malbroek (ein Missverständnis aus der Vorlage, vgl. XIX) / M. V. Toren».

5. Abgebildet bei Crick (1943) S. 136 Fig. 39[19]. Siehe die Abbildung zu Beginn dieses Aufsatzes (Ausschnitt).

---

[18] Emile van Heurck et G. J. Boekenoogen, L'Imagerie populaire des Pays-Bas, Belgique-Hollande (Paris 1930).

[19] Lucien Crick, Exposition d'images populaires, in: Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, série 3, Jg. 15 (1943) H. 5/6, 131–140. – Danach: Maurits de Meyer, De volks- en kinderprent in de Nederlanden (Antwerpen/Amsterdam 1962) 372. – Zur vermeintlichen Offizin s. van Heurck/Boekenoogen (wie Anm. 18) 164ff.

Von diesen 20 Bilderbogen vermögen wir mehrere nicht näher zu beschreiben, doch nur die späten Lithographien verlassen eine von Anbeginn gegebene traditionelle Gestaltung. Bei den übrigen fällt besonders eine Szene auf, die durch ihre zentrale Wiedergabe im Bild Mittelpunkt und Blickfang geworden ist und das ausdrückt, was Marlborough dem Volkslied bedeutet: «Convoi du duc de Marlbroug». So lautet schon die Überschrift des ältesten Bilderbogens, und sie kehrt abgewandelt immer wieder. Der Liedeingang «Marlborough s'en va-t-en guerre» tritt hinter dem Interesse an den Eigentümlichkeiten des Leichenkonduktes zurück. Nicht die tragische Liebesromanze steht im Vordergrund, sondern das zeremonielle Ende der Geschichte. Und in diesem Punkte differieren auch die verschiedenen Fassungen, ja es entsprechen sich bisweilen Text und Bild nicht genau. Dies zwingt zu dem Schluss, dass für jene Hauptszene schon immer zwei Grundvarianten existierten, das heisst mit dem Aufkommen des Liedes und seiner Verbreitung im volkstümlichen Bilderbogen.

Die ersten Bilderbogen tauchen in eben den Jahren auf wie die frühest greifbare Notierung des Textes, dessen Erstveröffentlichungsjahre für Frankreich, Deutschland und die Niederlande mit 1783/84 festliegen[21]. Die schlagerhafte Publizität des Liedes beginnt offenbar erst nach 1781, der Geburt des Dauphin. Erwähnungen eines Marlborough-Liedes um 1770 und 1779 beziehen sich wahrscheinlich auf andere französische Lieder über den englischen Feldherrn[22], während ein Zitat von 1783 tatsächlich unser Vaudeville meinen dürfte[23]. Die Publizierung in Deutschland zu Ende des Jahres 1783 setzt die inzwischen weite französische Verbreitung nicht nur voraus, sondern ein Kommentar beschreibt das Lied ausdrücklich als Schlager und schildert seinen Einfluss auf die damalige Mode in der Art des einstigen Werther-Fiebers[24]. Nicht nur für Kleidung, Farbkombinationen und modische Benennungen wurde Marlborough zur Marktgrösse, sondern auch ganz im Sinne unserer Bildwerbung schmückten Marlborough-Szenen die Galanteriewaren, heute in der Bekleidungsindustrie «boutique», ansonsten Kunstgewerbe genannt, u.a. Fächer, Wandschirme usw. Die französische Forschung teilte vor hundert Jahren darüber mit: «La chanson fût imprimée sur les éventails et les écrans, avec une gravure représentant le convoi de Malbrough, madame

[21] Max Friedländer, Das Lied von Marlborough, in: Zeitschrift für Musikwissenschaft 6 (1923/24) 309 und 321.

[22] Ein solches publiziert bei: Wilhelm Scheffler, Die französische Volksdichtung und Sage, Bd. 1 (Leipzig 1884) 106f.

[23] A. Kopp, Der Gassenhauer auf Marlborough, in: Euphorion 6 (1899) 287.

[24] Kopp (wie Anm. 23) 279 und 289.

montée sur sa tour, le page tout noir habillé etc. Cette estampe fut imitée de toutes les grandeurs, de toutes les formes...»[25] Mit Recht wird hier indirekt die Verbindung zu den Bilderbogen gesucht. Ihre Darstellungen sind in der Tat genau die gleichen. Im Mittelpunkt steht der Convoi. Bebilderte Modeartikel und Imagerie populaire scheinen voneinander abhängig zu sein. Und doch bleiben von den Anfängen an gerade an diesem Punkt zwei Grundvariationen des Motivs repräsentativer Leichenbegleitung zu konstatieren: eine unverfänglichere und eine offensichtlich parodistische Fassung.

Nicht allein die Bilderbogen, auch die frühen deutschen Übertragungen lassen zwei Überlieferungsstränge erkennen. Die erste gedruckte Übersetzung im Leipziger Frauenzimmeralmanach Ende 1783 lautet an dieser Stelle: «Ich sah'n zu Grabe tragen / Vier Offiziere trugen ihn / Der eine trug den Harnisch / Der andre seinen Schild / Sein grosses Schwert ein dritter / Der vierte der trug nichts»[26]. Viele Liedflugblätter der Zeit haben diese Variante verbreitet[27]. Aber auch Umdichtungen um des Reimes willen traten auf: «Vier Offiziere haben den guten Herrn begraben, wie weint ich armer Schelm, der eine trug den Helm, den Kürass trug der Zweite, den Degen nebst der Scheide trug drauf ein Dritter her, der Vierte ging ganz leer»[28].

Die Fassung im handgeschriebenen zirkulierenden Tiefurter Journal von 1784 hingegen lautet: «Ich sah'n zur Erde bringen / Ihn trug'n der Hauptleut vier / Der einte trug sein'n Harnisch / Der and'r sein ledern Hos' / Der trug sein'n grossen Säbel / Der andre gar nix trug»[29]. Eine handschriftliche Notierung des Jahres 1789 formuliert gleich einem Druck ohne Jahr: «Han ihn hintragen sehen / Von vieren des hohen Stabs / Den Kürass trug der Eine / Die Hosen folgten nach / Der Dritt den grossen Säbel / Der Vierte ging ganz leer»[30]. Die von Brednich veröffentlichte frühe Schweizer Fassung aus dem Jahre 1783 erzählt diese Szene so: «Vier Corporale trugen / Den Sarg aus Rosen Holz / Vier trugen seine Handschuh / Zwey andre seine Pfeif / Und zwey die Klistierspritze / Sechs andre trugen nichts»[31]. Eine Wiener Aufzeichnung von 1807 lautet: «Ich hab gesehen ihn tragen / Von vier Offizier / Der eine traget sein Kuras / Der andre das Bein-

[25] Dumersan et Noël Ségur, Chansons nationales et populaires de France (Paris 1866) I. 141; nach: Kopp (wie Anm. 23) 289.

[26] Kopp (wie Anm. 23) 278, desgl.: Ludwig Erk und Franz M. Böhme, Deutscher Liederhort. 2. Aufl. 2. Bd. (Leipzig 1925) 136 Nr. 325.

[27] Vgl. Brednich (wie Anm. 1) 74 Anm. 7.

[28] Kopp (wie Anm. 23) 283.

[29] Publiziert in: Schriften der Goethegesellschaft 7 (1892) 317f.

[30] Brednich (wie Anm. 1) 80; Kopp (wie Anm. 23) 283.

[31] Brednich (wie Anm. 1) 77.

kleid...»[32]. Eine 1826 veröffentlichte Kölner Umdichtung macht aus dieser Stelle: «Dann gohn rund öm de Lich her / Auch der Pedellen veer / Der eine dräht sing Ruthmötz / Der andre dräht sing Pürck / Der drette dräht sing Mühlen / Der veet' sing plüsche botz»[33].

Der Kölner Umdichtung liegt die bildliche Vorstellung zugrunde, die der früheste Orléanaiser Bilderbogen (Nr. II und Abb. 4) wiedergibt: das Umschreiten der aufgebahrten Leiche, hier durch Kirchendiener mit Mütze, Perücke, Pantoffeln und Plüschhose. Doch auch der französische Holzschnitt parodiert am meisten von allen bildlichen Darstellungen die Situation, indem die hochaufgepflanzte Hose besonders deutlich demonstriert wird und sogar Füsslinge besitzt, also eine echte «culotte de peau» darstellt, die hautenge Stiefelstrumpfhose der Soldaten, welcher Ausdruck noch heute in der Umgangssprache als verächtliches Schimpfwort für einen verknöcherten Militär gilt.

Die bisherige Sichtung des Materials ergibt, dass die Bilderbogen den gleichen Sachverhalt offenbaren, den die frühen deutschen Übersetzungen und Umdichtungen nahelegen: eine innere Tendenz zur Burleske hin. Sie scheint angelegt in einzelnen, sozusagen auslösenden Momenten! Nicht nur das Motiv der ominösen Hosen parodiert offensichtlich den Pomp eines sagenhaften Leichenbegängnisses, vielmehr sieht sich im Bilde auch der gesamte Aufzug mit Stangen und Waffen wie eine höhnende Maskerade an. Um solche Fragen zu klären, um entscheiden zu können, wie weit hier Spottmotive vorliegen und wenn ja, wie es zu ihnen in unserem Zusammenhang kommen konnte, dazu bedarf es einer Vergegenwärtigung des vollausgebildeten ritterlich-höfischen Leichenrituals in Europa.

### *2. Standesrepräsentation im Leichenzeremoniell*

Wir können an dieser Stelle keine Untersuchung bieten, sondern müssen grob und vereinfachend skizzieren, was an anderem Ort aufbereitet worden ist[34]. Es soll vor allem die Geisteshaltung beleuchtet

[32] Friedländer (wie Anm. 21) 322.

[33] Friedländer (wie Anm. 21) 323f.; diese Verse auch bei Brednich (wie Anm. 1) 82.

[34] Einzelnachweise demnächst beim Verf.: Ross und Reiter im Leichenzeremoniell. Deutungsversuch eines historischen Rechtsbrauchs, in: Rhein. Jb. für Vk. 15 (1964). – Ders., Bildnis und Brauch, Studien zur Bildfunktion der Effigies. Berlin 1965. Einführende Literatur: Johann Christian Lünig, Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum. Anderer Theil. Leipzig 1720. – Carl Erdmann, Die Entstehung des Kreuzzuggedankens (Forsch. zur Kirchen- und Geistesgeschichte 6) Stuttgart 1935. – Percy Ernst Schramm, Geschichte des englischen Königtums. Weimar 1937. Ders., Der König von Frankreich. 2 Bde. 2. Aufl. Darmstadt 1960. Ders., Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. 3 Bde. (Schriften der MGH 13). Stuttgart 1954–56. – Ernst Kantorowicz, The king's two bodies. A study in mediaeval political theology. Princeton, N.J. 1957.

werden, aus der wir Endformen adeliger Funeralriten der Vergangenheit zu verstehen haben. Mögliche formale Traditionen vor- oder frühgeschichtlicher Parallelen die üblicherweise das Hauptinteresse volkskundlicher Interpretationen beanspruchen, lassen wir bewusst ausser Acht, da sie unsere Zusammenhänge nicht tangieren.

Mit dem Tod endet für den christlich-ritterlichen Edelmann des abendländischen Mittelalters und der Barockzeit die irdische Standesexistenz. Sie haftet an Geburt und Herrschaft, an Besitz und Amt. Im Jenseits aber herrscht die Gleichheit der Getauften. Der gleichermassen die kirchliche Hierarchie wie den weltlichen Stufenbau der Gesellschaft durchlebende Ordnungsgedanke kennt nicht unsere heutigen abstrakten Rechtsvorstellungen vom Staat oder bürgerlich-rechtlichen Organisationen. Vielmehr bewegt sich seine Vorstellungswelt in Analogiebegriffen zum menschlichen Organismus und gipfelt in der Korporationstheorie. Sie ist der römischen Kirche noch heute geläufig in der Definition ihrer selbst als Corpus Christi Mysticum.

So verkörpert der christliche Herrscher die Realität des Königtums. Wie der Papst nicht die Kirche sondern Stellvertreter Christi, Christus aber das Haupt des mystischen Leibes ist, so steht der jeweilige König für das ihn überdauernde Königtum von Gottes Gnaden. Die Institution bedarf der Verwirklichung durch einzelne Personen, aber sie haftet nicht an ihr, vielmehr rechtfertigt erst sie die Heraushebung einzelner Menschen gegenüber anderen in den ihm zugeordneten, weihevoll und gottesfürchtig übertragenen Funktionen. Amt und Person sind zwei klar trennbare Gegebenheiten. Die Weihe zu einem besonderen Stand (Priester, König), die Übertragung eines Amtes (Papst, Doge), die Verpflichtung auf eine besondere Aufgabe (Ritter), verlangt darum einen zweiten Menschen.

Der Mönch zieht mit der Kutte einen anderen Menschen an und wechselt seinen Namen. Wer ein Amt bekleidet, der trägt die Kleider seiner Herrschaft oder Gewalt; der Miles Christianus nimmt die Waffen aus der Hand der Kirche entgegen. Investitur heisst nicht nur die Einführung in festumrissene Rechtsstellungen, sondern diese beginnt mit der Einkleidung, mit der Übernahme der Würde. Dignitas nennt sich jene überdauernde Existenz der Institution; sie kommt dem Inhaber des Amtes nur solange zu, als er den sakramental gebundenen oder quasisakramental geweihten Auftrag zu verwirklichen vermag. Beim Tode endet mit dem Leben des «irdisch-moralischen» Leibes für den Träger die Würde des Amtes. Dieser zweite «politisch-mystische» Leib stirbt nicht, denn «dignitas non moritur».

Darum demonstriert das höfisch-ritterliche Leichenzeremoniell sehr genau die Repräsentation des verstorbenen Christenmenschen und das der einstigen hochwohlgeborenen, zu Amt, Würden und Verdiensten gelangten Standesperson. Nicht wenige Könige, Fürsten, Ritter, Gelehrte und andere aller Stände haben daher sterbend das Mönchsgewand angezogen und somit noch im Leben die Trennung von der Welt dokumentiert. Die schlichte Aufbahrung der Habsburger etwa stand im Kontrast zum Pomp ihrer Leichenkondukte, ja die grossen Feiern der Fürstenhäuser Europas fanden oft genug ohne den längst begrabenen Leichnam statt. Sie galten der Standesperson und somit der jeweiligen Institution und ihrer Selbstdarstellung. Der Rechtsbegriff der Repräsentation meint diese Art schaumässiger Verwirklichung von Dignitas.

Wie sah das nun in der Praxis beim feierlichen Leichenzeremoniell aus? Auch hier wieder stehen für unseren Zusammenhang Entstehung und Entwicklung nicht zur Debatte, sondern wir wollen uns nur der Wirklichkeit des 16. und 17. Jahrhunderts vergewissern, deren Gestaltungen auf Vorformen des Spätmittelalters beruhen. Uns geht es auch hier nur darum, die zeitgeschichtliche Bedeutung der Fakten zu konstatieren.

Die Repräsentation der Standespersönlichkeit des Verstorbenen kann seit dem Spätmittelalter geschehen durch: 1. einen lebenden Darsteller des Toten, 2. durch sein plastisches Bild, 3. durch einzelnes Vorführen seiner Standesinsignien. – Allen Repräsentationsmöglichkeiten voran steht die Sichtbarkeit des Wappens, das Signum der irdischen Abstammung, und damit zugleich die Dokumentation der Berufung zu Amt und Würden. Es folgen die Insignien des Amtes, dann Rüstung und Waffen des Ritters. Kleidungsstücke gehören entweder zu den Abzeichen der Würde oder sie repräsentieren für den Bürger die gleichermassen politisch wirksame gesellschaftliche Stellung des Einzelnen, etwa in Florenz das Bürgerstaatsgewand. Der Schild trägt das persönliche Wappen des Ritters. Darum behielt dieses altertümliche Verteidigungsinstrument bei der Insignien- und Waffenrepräsentation stets seinen Platz. Zum Wappen zählt gleichfalls die Helmzier, so dass auch der Helm ein wichtiges Repräsentationsstück bleiben musste, voran beim König, wenn er zum Kronhelm ausgebildet war und damit zugleich Herrschaftszeichen wurde. Bis in späte Zeiten hinein verblieb darum ein Totenhelm teilweise das allerletzte Repräsentationsstück neben dem Offiziersdegen des Adeligen. Der Degen löste als persönliches ritterliches Attribut das Kampfschwert ab, dennoch verblieb es der Totenrepräsentation sobald es Herrschaftzeichen gewor-

den war, etwa bei Königen und Herzögen oder bei geistlichen Fürsten als Insignie ihrer weltlichen Macht. Feldherrn in fremden Diensten kam das Schwert darum im Barock nicht mehr zu. Waren für den französischen Kriegshelden Du Guesclin bei seinem 1389 nachgeholten Requiem noch die Schwerter seiner Siege vorgezeigt worden, so mussten sich die Marschälle des 18. Jahrhunderts mit dem Degen begnügen. Dafür trat der Regimentsstab als Zeichen der Kommandogewalt hinzu; auch setzte sich die besondere Repräsentation von Handschuhen und Sporen durch.

Eine eigene Entwicklung hat die Gesamtrepräsentation des ritterlichen Helden genommen. Seine Waffenrüstung, voran Harnisch oder Kürass wurden von Knappen, Leibdienern oder im Falle des Fürsten von einem Kammerherrn vorgeführt, so dass dadurch eine Verdoppelung mancher Stücke im Gesamtaufzug möglich sein konnte. Das eiserne Waffenkleid der Rüstung behielt der tote Held im Grabe nicht an, zumal es seit dem 16. Jahrhundert nur noch in Teilen praktische Bedeutung besass. Um so fester blieb es als traditionelles Standeszeichen der Totenfeier erhalten.

Einige konkrete Beispiele seit dem 16. Jahrhundert mögen diese allgemeinen Bemerkungen illustrieren. Bei der Bestattung Franz I. von Frankreich 1547 werden als Repräsentation der ritterlichen Insignien, der «pièces d'honneur», genannt: ein Träger der Handschuhe, einer des Helms, des Schildes, des Harnischs. Die Sporen tragen zwei Mann an anderer Stelle im Trauerzug: vor dem Paradepferd, dem zu Ross der «Grand Maistre», der oberste Hofbeamte, mit dem Staatsschwert folgt. – 1625 gingen der Leiche des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Moritz von Oranien, u.a. der Reihe nach voraus: sein Wappen, Helm, Sporen, Handschuhe, Degen in der Scheide, Wappenrock, Leibpferde, ein Schwert, die Grafenkrone. – 1651 bereitete Schweden seinem General Graf Leonhard Torstensohn folgenden Kondukt: Trauerpferd, Leibknecht im goldenen Kürass, Trauerpferd, Helm, Degen, Regimentsstab, Pferd mit zwei Schilden, Wappenfahne, Schild hoch getragen, Trauerfahne, Leiche, Wappen des Geschlechts, Leidtragende. – 1655 wurde der schon 1639 bei Breisach gefallene Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar überführt. Vor der Leiche gingen: Reiter im goldenen Harnisch gefolgt von vier Trägern der vergoldeten Sporen, des vergoldeten Casquets (Helm), des blossen Degens, des Regimentsstabs; hinter der Leiche kamen die fürstlichen Insignien. – 1675 liess Ludwig XIV. seinem gefallenen Marschall Turenne eine grandiose Leichenfeier zu Paris halten, für die Jesuiten die Schau eines antiken Triumphes entwarfen. – 1699 wurde am Zarenhof

der General-Admiral Franz Lefort beigesetzt unter Vorangehen von Kürassier, Siegesfahne, zwei Paradepferden, Repräsentation der Sporen, Handschuhe, Degen, Stab, Wappen, Feldstandarte.

Diese Beispiele aus ganz Europa genügen für unseren Zusammenhang. Es bleibt die Frage: wie wurden die genannten Einzelstücke in der Leichenparade mitgeführt? Dies konnte zu Pferde geschehen, aber auch durch Träger zu Fuss. In beiden Fällen jedoch kannte man die gleiche Art der Demonstration an Vortragsstangen. Schon eine Miniatur der Mitte des 14. Jahrhunderts zeigt ausschnitthaft die Beisetzung des französischen Königs Karl VI. 1422. Von drei schwarzverhüllten Reitern tragen zwei Schild und Schwert, während der mittlere den Kronhelm des Königs mit einer auf dem Sattel abgestützten halbhohen Stange hält[34a]. – Der Stich von der Bestattung des gefallenen niederländischen Seehelden Admiral Michiel Adriaanszoon de Ruyter 1677 zeigt die andere Art. Alle Teilnehmer gehen zu Fuss. Die Träger der Repräsentationsstücke vor dem Sarge halten diese an hohen Stangen: voran die Admiralsfahne, gefolgt von der ersten Standarte, dann die Wappen der vier Quartiere und das grosse Wappenschild, nun die Sporen auf der Spitze einer Tragstange, ebenso die Handschuhe, dann der Degen an der Scheide hochgehalten, der Helm auf einer hohen Stange, «De Wapen Rok» (auf einem anderen Stich steif wie ein Kürass und in Händen gehalten); es folgen Trauerpferd («Rouw Paardt»), zweite Standarte, ein Kürassier in voller Rüstung mit dem Regimentsstab, schliesslich die Leiche, deren Bahrtuch 16 Kapitäne halten, dazu an den vier Ecken vier Admiräle (s. Abb. 5)[35].

### *3. Missverständnis und Parodie der Repräsentation im Liede*

Konfrontieren wir unsere Kenntnis vom adeligen «pompe funèbre» mit den entsprechenden Strophen des Marlborough-Liedes und seinen Darstellungen im Bilderbogen, so müssen wir feststellen, dass einerseits die Art und Weise der Repräsentation durchaus den Sitten des 16. und 17. Jahrhunderts entspricht, dass aber andererseits zwei Dinge ungeklärt bleiben: 1. Warum heisst es vom vierten Offizier,

[34a] Die Darstellung der Beisetzung Karls VI. ist farbig wiedergegeben bei: André Maurois, Histoire de la France. Paris 1957, deutsch: Frankreich, Geschichte in Bildern (München 1960) 32.

[35] Die Abb. nach: Renée Johanna Hirsch, Doodenritueel in de Nederlanden vóór 1700. (Diss. Amsterdam 1921) 113. Der Stich stammt von Johan van den Aveele. Einen anderen besorgte Sebastiaen Stopendaal, abgebildet bei J.J. Fahrenfort/C. Cath. van de Graft, Dodenbezording en cultuur. Bd. II (Amsterdam 1947) 64f. Letzteres durch freundliche Vermittlung von Herrn Drs. H. L. Cox, Nijmegen/Bonn.

er trug nichts, und 2. Was soll in diesem Zusammenhang die Hose des toten Helden?

Im Wortlaut der Texte klingen beide Details nach Persiflage. So legt es auch die Beobachtung des höfisch-ritterlichen Leichenzeremoniells nahe. Wir müssen uns darum an Vorstufen des Marlborough-Liedes halten und diese mit dem einstigen brauchtümlichen Hintergrund vergleichen. Die bei der schlagerhaften Verbreitung des Liedes zugleich umlaufende Entstehungslegende, dass es nach der Schlacht bei Malplaquet 1709 aufgekommen sei, hat sich bis heute nicht als historisch erweisen lassen. Sicher ist vielmehr die vollständige Abhängigkeit von älteren Liedern, deren zwei uns sogar wörtlich überliefert sind[36], während der Rest Zuwachs aus unbekannten Quellen darstellt. Da im Französischen erst für 1865 die früheste Fassung aus mündlicher Tradition aufgezeichnet vorliegt[37], müssen wir uns an die vor allem im Bilderbogen früh fixierten Texte halten. Die immer wieder neuen Auflagen bis ins hohe 19. Jahrhundert hinein haben ohnehin den Zersingungsprozess aufgehalten, der hingegen in Deutschland beträchtliche Wandlungen brachte[38].

Ein Vergleich der französischen Bilderbogentexte erlaubt folgende Zergliederung der 22strophigen Voll- oder Endfassung von Marlborough. 1–10 bildet die 15 Zweizeiler eines aus dem frühen 18. Jahrhundert überlieferten Liedes auf Philibert d'Orange und die Belagerung von Saint-Dizier im Jahre 1544 nach: Der Held zieht in den Krieg und will Ostern oder Weihnachten wieder daheim sein. Seine Dame wartet aber vergeblich am Fenster. Ein Bote bringt die Trauernachricht. Seine Verse enden: «Le beau prince d'Orange / est mort et enterré: / L'ai vu porter en terre / par quatre Cordeliers»[39]. Damit schliesst auch das Lied. Es fordert geradezu die Assoziation eines weiteren heraus, das den Leichenkondukt eines Kriegshelden beschreibt und als Illustration direkt angefügt werden kann. Und in der Tat existiert ein solches Lied, dessen dritter Vers schon dem drittletzten des Oranierliedes gleicht und dessen fünfter Vers Verwandtes schildert. Hier handelt es sich um den «grand duc de Guise / Qui est mort et enterré / Aux quatre coins du poêle / Quatre gentilshommes y avait»[40].

---

[36] Davenson (wie Anm. 2) 422ff.

[37] Brednich (wie Anm. 1) 74.

[38] Brednich (wie Anm. 1) 75 und 83.

[39] Davenson (wie Anm. 2) 423.

[40] Davenson (wie Anm. 2) 424. – Über das Alter des Guisenliedes im Vergleich zum 'Marlborough' ausführlich: Walther Küchler, Malbrough s'en va-t-en guerre, in: Festgabe Karl Luick (Die neueren Sprachen 6. Beiheft, Marburg 1925) 242–251.

Diese Vorlage ist zwar wie das Marlborough-Lied selbst erst in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts schriftlich überliefert, stammt jedoch aus dem 16. Jahrhundert, das die blutigen politischen Ereignisse der Religionskriege stets in Flugblatt und Versen festgehalten hat. Man vergleiche die Flugblätter zur Ermordung der beiden Guise[41] oder den volkstümlichen Holzschnitt mit gereimtem Text von ihrer Aufbahrung 1588/89[42]. Die Leichenfeiern der beiden Söhne des in unserem Liede besungenen, ebenfalls ermordeten Lothringers waren derart ausserordentliche Schaustellungen, dass z. B. in Toulouse die Erinnerung daran noch lange lebendig blieb[43]. Anspruchsvollen Pomp pflegte das gesamte Haus Guise. Schon der Stammvater Claude war 1550 mit französischem Königszeremoniell bestattet worden und im selben Jahr dessen Bruder, Kardinal Jean, auf gleiche Art. Bis ins 17. Jahrhundert hinein blieb die Beerdigung eines Lothringer Herzogs aus politischem Kalkül das genaue Abbild des alten königlichen Leichenrituals[44]. – Das Guisenlied dürfte darum tatsächlich dem 16. Jahrhundert entstammen, zumal es anti-hugenottisch, also auf Seiten der damaligen Liga entstanden, in sich logisch, also wenig zersungen, und darum noch kaum ins Burleske umgeformt ist.

Das Lied vom Herzog Guise besingt Franz von Lothringen, den siegreichen Feldherrn des französischen Königs, der 1563 im Kriegslager gegen die Hugenotten ermordet wurde. Bei seiner Leichenparade gehen (dem Liede zufolge, wie wir gehört haben) an den vier Ecken des Leichentuches vier Adelige: «Dont l'un portait son casque / Et l'autre ses pistolets / Et l'autre son épée / Qui tant d'Huguenots a tués. / Venait le quatrième / Qui était le plus dolent». Hier scheinen die drei Träger von Helm, Pistolen und Schwert (vergleichbar der oben zitierten Bestattung Karls VI.)vermischt mit den vier Leichentuchhaltern; im Oranierlied vier Franziskaner, im Königskondukt die vier Parlamentspräsidenten und die vier Marschälle von Frankreich, verteilt auf Effigies und Leiche (1515)[45]. Der Platz des vierten hier genannten Edelmanns kann dem Protokoll nach nur hinter dem Sarg sein, da es sich um den Hauptleidtragenden handelt. Darum zählt ihn

[41] W. Drugulin, Historischer Bilderatlas. 2. Bd. Leipzig 1867 (Nachdruck Hildesheim 1964), Nachträge 8.

[42] A. Pigler, Portraying the Dead, in: Acta Historica Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 4 (Budapest 1957) 27. – Zuvor bei Duchartre/Saulnier (wie Anm. 12) 93. Das Blatt stammt von Jacques Lalouette, Paris 1589.

[43] Julius von Schlosser, Geschichte der Portraitbildnerei in Wachs, in: Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchst. Kaiserhauses 29, 3 (1910/11) 196.

[44] Ralph Giesey, The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France. (Travaux d'Humanisme et Renaissance 37, Genf 1960) 172 und Fig. 16/17.

[45] Giesey (wie Anm. 44) Diagram 4.

der Umdichter des Marlborough-Liedes zu den Insignienträgern, nur dass er eben nichts zu tragen hat. Der Hugenottenvers musste fallen, so wurde der Anschluss ohnehin direkter.

Beim Guisen-Lied ist damit jedoch die Schilderung des Leichenkondukts noch nicht zu Ende. Sechs weitere Verse schliessen sich an und erzählen vom Aufzug des Pagen und des Leibdieners, das heisst von ihrer eigenen Aufmachung: mit grossen Schärpen, mit gewichsten Schuhen, mit schönen Wollstrümpfen und «des culottes de piau». Zwei Mann und vier Kleidungsstücke werden aufgezählt, wobei sich die ominöse Hose der Marlborough-Repräsentation mit dem wörtlichen Terminus befindet. Was hier als Trauerkleidung der vertrautesten Bediensten geschildert wird, gelangt im Zersingungsprozess unter die Standesinsignien des Verstorbenen. Damit aber ist der erste Anstoss zu einer komischen Ausgestaltung des Liedes gegeben.

Einen zweiten Anstoss bietet der Schlussvers des Guisen-Liedes. Er fordert ebenso zum Weiterdichten heraus wie der Schluss des Oranier-Liedes eine inhaltliche Weiterführung nahelegt. Der Guisen-Liedschluss ist in alle Fassungen des Marlborough-Liedes wörtlich übergegangen: «La céremonie faite / Chacun s'alla coucher / Les uns avec leur femme / Et les autres tout seuls». Der Text des ältesten Bilderbogens schliesst hiermit gleich dem Guisen-Lied ab. Erst spätere Ausschmückungen bringen die lüsternen braunen und blonden Mädchen mit dem wahlweisen Schluss: «Je n'en dis pas davantage / Car en voilà-t-assez», (Ausgangspunkt für deutsche Fassungen wie die frühe schweizerische: «Doch still ich sing nicht weiter / Die Jungfraun zanken sonst») oder: «Ainsi finit l'histoire / De Marlbrouk renommé». Letzterer Schluss gehört in den frühen Drucken jenen Almanachausgaben an, die an Stelle der Hosen den Schild bringen und somit auch hier auf Schicklichkeit bedacht bleiben, während der erste Schluss im Aussprechen von Rücksichten gerade das laszive Moment betont. Darum korrespondiert das Hosenmotiv so gut mit dem genüsslichen Ausmalen des Schlafengehns für Junggesellen. Auch Marlboroughs Mannbarkeit wird dadurch offenkundig gemacht, seine Hose wie eine Siegesstandarte und Standesinsignie vorausgetragen. Der bekannte Kampf um die Männerhose ist zwar auf den späten Bilderbogen meist ein Kampf zwischen den Ehegatten um die Hosen als Zeichen der Herrschaft im Hause, doch schon frühe Darstellungen kennen auch den Kampf vieler Weiber um eine einzige männliche Unterhose[46].

[46] De Meyer (wie Anm. 19) 404ff. – Albert Walzer, Liebeskutsche, Reitersmann... Volkstümlicher Bilderschatz auf Gebäckmodeln (Stuttgart 1963) 153ff. – Robert Wildhaber weist mich dankenswerterweise hin auf: Boris Orel, Boj za hlače, in: Slovenski Etnograf 13 (1960) 145–168 (Résumé français: La dispute pour la culotte).

Als Spottmotiv im Zusammenhang des Leichenkondukts taucht die Hose unter anderen Kleidungsstücken, jedoch deutlich hervorgehoben, auf einem deutschen Flugblatt des Jahres 1629 auf[47]. Das Kupfer geisselt zeitgenössische Modetorheiten. Herr A-la-Mode wird zu Grabe getragen und von seinen vielen Lieferanten betrauert; vor dem Sarge aber schreitet eine lange Repräsentation aller seiner Kleidungsstücke an hohen Stangen. Hierbei rückt die Hose direkt vor der Leiche ganz besonders ins Blickfeld des Betrachters (s. Abb. 3).

Hundertundfünfzig Jahre nach dieser Karikatur, als das Marlborough-Lied in Umlauf kam, waren die Leichenkondukte alten Stils in den meisten europäischen Ländern überholt. Die Epoche mit dem Namen Louis XVI., des Vaters jenes Dauphin, dessen Amme für den Erfolg des Marlborough-Liedes bei Hofe verantwortlich gemacht wird, brachte etwa in Österreich die Abschaffung des Dreiklassenbegräbnisses und sah bei der Bestattung Josefs II. nichts mehr vom alten Trauergepränge. Man vergleiche allein die Sarkophage von Sohn und Eltern in der Kapuzinergruft in Wien, um den völligen Bruch mit der bisherigen Tradition voll zu verspüren. Am preussischen Hofe des späten 18. Jahrhunderts erhielten sich an Insignienrepräsentation ausser Krone und Szepter lediglich der Totenhelm und der Offiziersdegen.

Die Zeit des mittleren Goethe konnte sich schon lustig machen über die barocken Zöpfe ständischer Totenrepräsentation. Was im 16. und 17. Jahrhundert noch ernst genommen werden musste etwa im Liede des Guise: Helm, Herzogsschwert und Pistolen (diese vergleichbar der Bestattung Gustav Adolfs), das wandelt sich nun in Kuriositäten: der Kürass auf der Stange anstatt vom Leibdiener auf der Brust getragen; ein vierter Mann, der seine leeren Arme schwenkt oder sie ostentativ in die Taschen steckt. Manche Fassungen nennen den Schild. Dies aber verrät – wie wir gesehen haben – eine nachträgliche Glättung der Almanachdrucke, um für bestimmte Kreise geziemend zu bleiben. Der an Stelle der Hose getretene Wappenschild gehört in die ernstgemeinte Repräsentation, doch passt er zu keinem Aufzug ohne den dazugehörigen Helm, was nochmals für eine nachträgliche Auswechselung spricht.

Im Guisen-Lied stimmt die Etikette noch, bei Marlborough ist sie dahin. Da die stärker parodistische Variante gleichzeitig auftaucht, liegt der Schluss nahe, dass wir es von Anfang an (das heisst vom

[47] Abgebildet bei: Eugen Diederichs, Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. 2. Bd. (Jena 1908) 344 Abb. 1151; desgl. bei: Willi Fleming, Deutsche Kultur im Zeitalter des Barocks (Handbuch der Kulturgeschichte, Potsdam 1937) 61 Abb. 58.

Zeitpunkt der Popularität der endgültigen Fassung an) mit einem Spottlied zu tun haben. Die eidgenössischen Schweizer haben aus noch grösserer Distanz zum Zeremoniell um 1783 den Spass weiter vergröbert und die einst herrscherliche Repräsentation der Handschuhe zur Demonstration läppischer Pulswärmer werden lassen, indem sie Pfeife und Klistierspritze daran reihten. Übersteigert wird der Hohn über die Auffahrt dieser Utensilien dadurch, dass allein vier Mann nötig sind, um die Handschuhe zu tragen, vier weitere sich in Pfeife und Spritze teilen müssen und gar sechs überhaupt nichts tragen. Hier klingen eventuell die Gruppierungen des Guisen-Liedes nach, was wiederum auf eine Vorlage schliessen lässt, die eine Frühfassung des Marlborough-Liedes darstellte. – Die Kölner Umdichtung zieht die Szene ins gleiche Biedermannmilieu: Kirchendiener, nicht Offiziere, tragen Mütze, Perücke, Pantoffeln und Plüschhosen wie zum Schlafengehen. Hier wird der anzügliche Charakter des gesamten Liedes besonders herausgestrichen.

Doch ganz so eindeutig kann zumindest die Frühentwicklung des Liedes nicht verlaufen sein. Auch die Sentimentalisierung der Vorlagen, die in deutschen Varianten des späten 19. Jahrhunderts wieder kräftig heraustritt, war von Anfang ebenfalls angelegt. Das gilt vor allem für die Ausschmückung der Grabesfeier nach dem Leichenkondukt. Die Stichworte lauten: romarin, rossignol, laurier. Hier sind gängige Liedformeln eingeflossen, etwa von der Nachtigall, die auf den höchsten Wipfeln singt[48] oder der brauchtümlich bei Liebe und Tod bekannte Rosmarin[49]. Wie diese Strophen weitergewachsen sind, legt ein Vergleich der frühen Bilderbogentexte nahe.

Das Chartreser Blatt bildet zwar die Nachtigall ab, bietet aber im Text nichts davon. Hier muss wohl eine Strophe ausgefallen sein, doch spricht sonst alles dafür, dass diese Fassung zu den frühesten gehört, da der gesamte Schluss, der Rosmarin und jene eigenartige Szene fehlen, die auch die deutschen Übersetzungen und ihre Almanachvorlagen nicht kennen: «On vit voler son âme...» (N 15–17). An Stelle des Rosmarin lässt die Chartreser Fassung an den vier Enden des Grabes Lorbeer pflanzen und stellt ihn erkennbar dar. Damit wird verständlich, warum in späteren Texten so unvermittelt der Lorbeer in Zusammenhang mit der hochsteigenden Seele auftauchen kann. Im zweiten Orléanaiser Bilderbogen (III) fliegt sie aus einem Rosmarinstrauch in die Höhe, während der Text, wie schon in der vorangegangenen Fassung, von «jambons» spricht, die hier völlig unverständlich

[48] A. Kopp, Miscelle Nr. 2, in: Euphorion 7 (1900) 319.
[49] Vgl. HDA VII, 787ff.

bleiben. Dafür setzen andere Textversionen den einstigen Lorbeer doppelt passend an diese Stelle.

### *4. Zusammenfassung*

Die französischen Bilderbogendarstellungen des Marlborough-Liedes und ihre Textfassungen bieten einen guten Einblick in die Entstehungs- und Wandlungsgeschichte dieses weitberühmten Vaudeville der Goethe-Zeit. Zwei Tendenzen treffen beim Zersingen und Verschmelzen älterer Lieder auf Kriegshelden zusammen: ein spottend lasziver Zug und ein rührseliges Moment. Dieses Offensein nach zwei verschiedenen Seiten hin, verbunden mit einem eingängig rhythmischen Refrain (Miron ton ton ton mirontaine) hat im späten 18. Jahrhundert einen Schlager im wörtlichen und heutigen Sinne des Wortes daraus werden lassen: plötzliches Auftauchen, öffentliche Propagierung durch Texte, Bilder, Mode.

Ausgegangen von einem Missverständnis im Zersingungsprozess des Guisen-Liedes, ist der burleske Grundton deutlich in die Bilderbogendarstellungen eingegangen und hat sogleich zu weiteren Umdichtungen in dieser Richtung angeregt, während vorsichtig zurücksteckende Almanachdrucke, bisweilen verknüpft mit der Legende vom historischen Marlborough, Ausgangspunkt weiterer Sentimentalisierungen geworden sind. Der brauchtümliche Hintergrund war um die Wende zum 19. Jahrhundert nicht mehr gegeben. Um so freier vermochte sich darum der Zersingungsprozess zu entfalten. Aus einem ersten Missverständnis konnte in der Art einstiger A-la-mode-Spottbilder der Aufzug eines Hosenhelden werden, auf dessen Leichenfeier eine fröhliche Liebesnacht folgt. Solcher Art Lieder aber erobern die Welt, und so konnte Goethe in der zweiten römischen Elegie schreiben:

So verfolgte das Liedchen Marlbrough den reisenden Britten
Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom,
Weiter nach Neapel hinunter; und wär er nach Smyrna gesegelt,
Marlbrough! empfing ihn auch dort! Marlbrough! im Hafen das Lied.