

Die "übelangeschriebenen" Lieder : "Das Knaben Wunderhorn" oder Poesie als Zusammenfall von Natur und Kunst

Autor(en): **Krättli, Anton**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **58 (1978)**

Heft 7

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163439>

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.

Die «übelangeschriebenen» Lieder

«Das Knaben Wunderhorn» – oder Poesie als Zusammenfall von Natur und Kunst

Die Zueignung an Goethe, die den ersten Band der Liedersammlung von Achim von Arnim und Clemens Brentano eröffnet, besteht nahezu ausschliesslich aus der Nacherzählung eines Schwanks aus dem Rollenwagenbüchlein von Jörg Wickram. Der Sänger Grünenwald, so die Geschichte, hat sich's als Musiker und Zechbruder im Gefolge des Herzogs Wilhelm von München auf dem Reichstag zu Augsburg allzu wohl sein lassen und steht nun bei einem Wirt hoch in der Kreide. Er bittet, ihm die Schuld zu stunden, aber der Wirt will ihn nicht ziehen lassen und fordert den Mantel des Schuldners als Pfand. Der Sänger findet Rat, indem er ein freches Liedlein auf den Handel dichtet – der Text ist in der Widmung enthalten –, womit er am Hof des reichen Handelsherrn Fugger Heiterkeit und Erfolg erzielt. Der gute Herr, so schliesst die Anekdote, schickt nach dem Gastwirt und bezahlt, was Grünenwald schuldig ist, löst des Sängers Mantel aus und schenkt dem Burschen erst noch eine gute Wegzehrung. Ganz am Schluss erst wenden sich Arnim und Brentano mit wenigen Zeilen an Goethe, und zwar in einem aussergewöhnlichen Vergleich, der nach Erklärung verlangt:

«Wir sprechen aus der Seele des armen Grünenwald, das öffentliche Urteil ist wohl ein kümmerlicher Wirt, dem unsre Namen als Mantel dieser übelangeschriebenen Lieder die Schuld nicht decken möchten. Das Glück des armen Sängers, der Wille des reichen Fugger geben uns Hoffnung, in Eurer Exzellenz Beifall ausgelöst zu werden¹.»

In genauer Anspielung auf die Geschichte aus dem Rollenwagenbüchlein werden hier also die «übelangeschriebenen» Lieder mit Grünenwald, der in der Kreide steht, das öffentliche Urteil mit dem hartherzigen Wirt, der einen Mantel als Pfand verlangt, und Goethe mit dem reichen Fugger verglichen, der den Luftibus aus seiner Not befreit. Die Namen der Herausgeber stehen für Grünenwalds Mantel, den der Wirt als Pfand gefordert hat.

Das alles leuchtet zwar einigermaßen ein, wenn es auch etwas weither geholt scheint. Schwieriger schon wird es, das öffentliche Urteil, also doch wohl die meinungsbildende Kritik, im weiteren Sinn die literarische Öffentlichkeit der Salons und ihre Kunstanschauungen, mit dem knickerigen Wirt zusammenzubringen. Was jedoch am meisten Schwierigkeiten macht, sind die «übelangeschriebenen» Lieder. Nicht nur fällt es schwer, sie so wörtlich, wie der Vergleich doch offensichtlich gemeint ist, als in der Kreide stehende Zecher zu sehen, die sich Speis und Trank auf Pump genommen haben. Bedeutet das denn, dass sie Vorschusslorbeeren geniessen, die nicht gerechtfertigt sind? Vor allem überrascht der Umstand, dass sie «übelangeschrieben» überhaupt sein sollen, also «schlecht beleumdet» und «von zweifelhaftem Ruf». Denn um 1805, als *Des Knaben Wunderhorn* erschien, war doch die Zeitströmung allem Altdeutschen und Volkstümlichen günstig wie vielleicht nie zuvor. Herder hatte mit seinen Schriften und einer eigenen Liedersammlung Vorarbeit geleistet, Goethes *Götz von Berlichingen* hatte früh schon knorriges deutsches Rittertum gegen höfische Glätte populär gemacht. *Ossian* war ein Begriff und ein Programm. Jakob und Wilhelm Grimm arbeiteten an ihren *Kinder- und Hausmärchen* und Heinrich von Kleist an seinem romantisch-altdeutschen Ritterdrama *Das Käthchen von Heilbronn*, das wenig später in der Zeitschrift *Phöbus* veröffentlicht werden sollte. Man kann wirklich nicht sagen, was Arnim und Brentano mit ihrer Volksliedersammlung zur damaligen literarischen Gegenwart beitrugen, stehe dazu im Widerspruch, im Gegenteil. Und trotzdem dann der erstaunliche Vergleich, der die Lieder wie den Sänger Grünenwald «übelangeschrieben» nennt?

Dass sich das abwertende Adjektiv auf den Überlieferungszustand beziehen könnte, ist wenig wahrscheinlich. Zwar scheint der Brief vom 15. Februar 1805 darauf anzudeuten, in dem Brentano seinem Freund Arnim den Vorschlag macht, eine Sammlung von Volksliedern herauszugeben, die «*das platte und oft unendlich gemeine Mildheimische Liederbuch unnötig mache, wenn wir zum Anfang nur ein hundert Lieder, die den gewöhnlichen Bedingungen des jezzigen Volksliedes entsprechen, beisammen haben*». Im gleichen Sinne spricht er kurz darauf in einem Brief an Savigny von dem «*schlechten Mildheimischen*» Volksgesangbuch². Aber da bekannt ist, dass es den beiden Freunden keineswegs um die Wiederherstellung einer ursprünglichen Textgestalt zu tun war, wie zahlreiche, zum Teil recht willkürlich anmutende Bearbeitungen des überlieferten Materials in ihrer Sammlung belegen, fällt diese Erklärung ausser Betracht. «*Schlecht*», auf das Mildheimische Liederbuch angewandt, heisst kaum, dass die Texte in unvollständigem oder schadhaftem Zustand überliefert seien. Der zitierte Satz aus Brentanos Brief an Arnim deutet jedoch an einer Stelle an, was mög-

licherweise den zweifelhaften Ruf der Volkslieder weit mehr begründet als die Veränderung oder Zerstörung ihrer ursprünglichen Gestalt. Sie entsprechen nämlich nicht «den gegenwärtigen Bedingungen des jezzigen Volksliedes». Das ist zwar auch noch eine höchst allgemeine Feststellung, kann jedoch nur bedeuten, dass die vorhandenen Quellen ein in mancher Hinsicht anderes Bild zeigen, als es die Romantiker im Sinn hatten. So wenig sie die Absicht hatten, als Philologen an die Arbeit zu gehen, so sehr lag ihnen daran, als Vermittler und Sänger alter Weisen zum Leben zu erwecken, was sie unter dem Überlieferungsschutt entdeckt hatten. Ihre Liedersammlung ist kein literarhistorisches, sondern ein künstlerisches Unternehmen. So wenigstens sahen sie es, als sie den Plan dazu fassten, beschwingt von den Impulsen, die von den alten Weisen auf ihre eigene poetische Existenz ausgingen. Vermutlich müsste auch in Betracht gezogen werden, dass der Zeitgeschmack an allem Altdeutschen wohl weniger durch die Beschäftigung mit den Quellen als durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Literatur entstanden ist. Wenn eine mehr oder weniger greifbare Vorstellung davon in der literarischen Öffentlichkeit bestand, was ein Volkslied sei, so ist sie zweifellos auch durch Beispiele genährt, wie sie die romantischen Dichter gaben. Es ist die Kunstdichtung, die zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts die einfache, innige Weise der Volkspoese suchte. Wenn die Romantiker in ihren Romanen und Erzählungen besonders poetische Stellen dadurch hervorheben, dass ein Lied erklingt, so sind es eben diese in künstlerischer Absicht eingesetzten lyrischen Einlagen, welche die «gegenwärtigen Bedingungen des jezzigen Volksliedes» geprägt haben. Natürlich gibt es dazu auch die theoretische Begründung. Was Friedrich Schlegel im *Gespräch über die Poesie* formuliert hat, ist ein Grunderlebnis der romantischen Generation:

«Selbst die künstlichen Werke oder natürlichen Erzeugnisse, welche die Form und den Namen von Gedichten tragen, wird nicht leicht auch der Umfassendste alle umfassen. Und was sind sie gegen die formlose und bewusstlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht! Diese aber ist die erste, ursprüngliche, ohne die es gewiss keine Poesie der Worte geben würde³.» Das Ursprüngliche, dem hier in umfassender Weise poetische Eigenschaften zugesprochen werden, ist die Kraft, die auch Brentano und Arnim aus ihrer Erstarrung in «schlechten» Liedersammlungen erlösen wollen. Beim Plan des *Wunderhorns* und bei den Gedanken, die hinter der Zueignung an Goethe stehen, ist die Absicht unverkennbar, in dem durch Jahrhunderte abgesunkenen Literaturgut der Volkslieder, Balladen und Romanzen die ursprüngliche «Poesie der Welt» wieder sichtbar zu machen und sie zu rehabilitieren, ganz im Sinne romantischer Poetologie.

Die genaue philologische Durchleuchtung dieses Vorgangs findet im Grunde erst heute statt, nachdem die historisch-kritische Ausgabe der Werke von Clemens Brentano zu erscheinen begonnen hat und als erste Bände *Des Knaben Wunderhorn* mit Kommentar und Lesarten vorliegen. Dass wir es nicht mit einem Produkt naiver Begeisterung für volkspoetische Überlieferung zu tun haben, eher schon mit dem Versuch, gering eingeschätzte und im öffentlichen Urteil abgesunkene Volkslieder durch textliche und rhythmische Eingriffe in den Rang von Kunst zurückzuführen und damit salonfähig zu machen, zeigt ein Vergleich der bearbeiteten Versionen mit den Quellen. Man kann die Veränderungen, die Arnim und Brentano an den Vorlagen vorgenommen haben, in einzelnen Fällen genau nachprüfen. Aus der exakten Interpretation dieser Arbeit ergäbe sich eine erste Antwort auf die Frage, warum die Herausgeber in ihrer Zueignung an Goethe von «übelangeschriebenen» Liedern sprechen konnten.

Aber nicht nur die «Bedingungen des jezzigen Volksliedes» standen einer vollen Anerkennung der Texte in ihrer überlieferten Gestalt im Wege. Es bestand vor allem noch immer der Bann, den die Poetik der Aufklärung gegen die Volks- und Naturpoesie ausgesprochen hatte. Das *Wunderhorn* sollte die Belege dafür sicherstellen, was die frühromantische Lehre im Widerspruch dazu – zum Beispiel auch in August Wilhelm Schlegels Berliner *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* – behauptete: nichts geringeres eben als den Zusammenfall von Natur und Kunst⁴.

Bei Johann Georg Sulzer findet sich noch die Feststellung, dem wahren Charakter der Romanze entspreche es, dass die Empfindungen «den geraden einfältigen Gang der Natur gehen» –, womit klar und deutlich gesagt ist, dass von Kunst nicht die Rede sein könne. Als Gleim die Romanze in sein Schaffen aufnahm, wollte er nicht etwa den literarischen Geschmack seiner Zeit auf die Stufe ursprünglicher und einfacher Empfindungsweise zurückführen, sondern ihm als einen neuartigen Reiz die künstlich erzeugte Einfalt vermitteln⁵. Für Arnim und Brentano jedoch ging es darum, das alte, noch immer nachwirkende Vorurteil gegenüber der Natur- und Volkspoesie zu überwinden, indem sie durch ihre Sammlung den Beweis erbrachten, dass sie einen Schatz reiner Poesie gehoben hatten, genau dort, wo die alten Kunstrichter nur den «einfältigen Gang der Natur» hatten sehen wollen.

Das bedeutet, dass ihr Unternehmen in eine aktuelle Auseinandersetzung eingreifen sollte. Wenn – im späteren Verlauf ihrer Editionstätigkeit – etwa durch Johann Heinrich Voss – philologisch begründete Kritik an ihrem Vorgehen angemeldet wurde, so verbirgt sich dahinter auch Gegnerschaft gegen die Umwertung künstlerischer Rangordnungen. Sie wussten wohl, wie wichtig es war, Goethe ihrer Sache gewogen zu machen. Mit der lobenden

Rezension, die er dem *Wunderhorn* gewidmet hat, schirmte er manches ab, was nicht nur wegen der philologischen Unbekümmertheit der Herausgeber, sondern wegen der Erhebung «einfältiger» Naturdichtung in den Kunstrang gegen sie und ihre Sammlung stand. Vergleichbare Phänomene gibt es übrigens in den verschiedensten Epochen. Literarische Gegenwart, besonders aber ein neues künstlerisches oder kulturpolitisches Programm wollen sich bestätigen, indem durch die Wiederbeschäftigung mit historischen Erscheinungen Wertungen angezweifelt und revidiert werden, die bisher gegolten haben. Dabei steht nicht die genaue Erforschung oder Interpretation alter Texte im Mittelpunkt des Interesses, sondern jene Eigenschaft, durch die sie zu einem Anliegen der Gegenwart gemacht werden können. Es gibt zahlreiche, unterschiedliche Arten der Rehabilitation abge-sunkener oder wenig beachteter Literatur. So kann etwa der Versuch beobachtet werden, Literaturgut, das im öffentlichen Urteil abgelehnt wird, durch wissenschaftliche Bemühungen und durch Theorie aufzuwerten. Oder es kann, im Sinne einer Wiederentdeckung zur rechten Zeit, ein kaum noch beachtetes Werk plötzlich seine späte Renaissance erfahren. Die interessantesten Fälle jedoch scheinen mir die zu sein, in denen sich Künstler und Dichter überlieferter Formen bedienen, um sich selber auszudrücken.

Ein Beispiel der zuerst genannten Möglichkeit wäre etwa die Entdeckung der Trivilliteratur als Forschungsgegenstand. Auf einmal wendet sich die Literaturwissenschaft, die ihr Interesse lange ausschliesslich gehobener Dichtung geschenkt hat, den Geschichten fürs Volk und der literarischen Gebrauchsware zu. Der soziologische Ansatz, eine Theorie, die nach der Bestätigung durch Beispiele trachtet, hat diese Wendung herbeigeführt. Im Einsatz für die Trivilliteratur ist der Wille erkennbar, in die literarische Gegenwart einzugreifen und ihr Wertsystem umzugestalten. Er ist gegen alles Elitäre gerichtet und hat gewissermassen die Demokratisierung des Literaturwesens im Sinn, was dazu führt, dass zum Beispiel Kriterien der literarischen Qualität eher vernachlässigt, Fragen des Inhalts und der Gesinnung eher in den Vordergrund gerückt werden. Dass die Hinwendung zur Trivilliteratur, wie sie in der Wissenschaft zu beobachten ist, auch auf die schriftstellerische Produktion einwirkt oder doch in ihr Entsprechungen hat, zeigen Erscheinungen wie die Pop-Literatur oder – als Einzelbeispiel – die «Bilderbogengeschichten», die Autoren der Gegenwart zu Motiven eines alten Volksbuches geschrieben haben⁶.

Die zweite Möglichkeit, die Wiederentdeckung zur rechten Zeit, deutet in der Regel auf einen vollzogenen Wandel des Geschmacks und auf eine Umwertung. Nestroy galt zu seiner Zeit zwar als erfolgreicher Volksschauspieler, der viele seiner Stücke selber schrieb, keineswegs jedoch als bedeutender Dichter. Erst im zwanzigsten Jahrhundert ist er neu entdeckt wor-

den, nun aber als einer der grossen Dramatiker der Weltliteratur, Nachfahre eines Aristophanes einerseits und Vorläufer einer starken Strömung der Gegenwartsdramatik. Gerade die Wechselbeziehungen zwischen heute aktuellen Tendenzen und dem Schaffen Nestroys sind unverkennbar.

Weder die erste noch die zweite Form der Rehabilitation ist jedoch annähernd so beziehungsreich wie die dritte, bei der es sich darum handelt, dass überlieferte Form künstlerischen Absichten dienstbar gemacht wird. Es gibt gerade heute eine Erscheinung, deren entfernte Verwandtschaft mit den Bestrebungen der *Wunderhorn*-Herausgeber meines Erachtens gegeben ist: die moderne Mundartdichtung. Ihr Aufkommen ist nicht nur in der Schweiz zu beobachten, und niemand wird sie als eine Rückkehr zum Idyll und zur traditionellen Heimatdichtung verstehen, obgleich sie sich doch der Sprachformen und der Redewendungen bedient, die dafür charakteristisch sind und darum auch Assoziationen auslösen, deren kunstvolle Widerlegung den Reiz der neuen Mundartpoesie ausmacht. Gedichte in der Umgangssprache galten und gelten im öffentlichen Urteil als harmlos, gerade dazu geeignet, höchst einfache und undifferenzierte Gefühle auszudrücken, folglich auch in ihrem Motiv-Katalog eingeschränkt und längst auch einer Neigung zum Klischee verfallen. Die Autoren, die sich des Sprach- und Formengutes überlieferter Mundartdichtung bedienen, erreichen neuartige und selbst avantgardistische Wirkungen damit, dass sie die altvertraute Ausdruckssphäre sprachkritisch aufbrechen. Überlieferung dient ihnen als Material für Collagen. Traditionelle Mundartliteratur hat – dies freilich auch zu Unrecht – ein Image, das sie von «relevanter» Literatur ausschliesst: sie gilt als klischeehafte Verbrämung der Wirklichkeit, als Schönfärberei. Im Schweizerdeutschen gibt es dafür ein Kennwort, das als Sammelbezeichnung für Harmlosigkeit und Volkstümelei gilt: man spricht – in Anspielung auf eine seinerzeit beliebte Sendereihe des Radios – vom «blumete Trögli». Wie weit eine derartige Pauschalisierung berechtigt sei, kann hier natürlich nicht untersucht werden. Kein Zweifel besteht indessen darüber, dass die modernen Mundartlyriker gegen die Geschmacksrichtung angehen, die damit bezeichnet werden soll. Sie nehmen Volks- und Umgangssprache ernst und machen das heimatliche Idiom auf eine völlig neuartige Weise literaturfähig. Dabei gehen sie natürlich um einiges weiter als die Herausgeber des *Wunderhorns* mit ihren Liedtexten aus alten Sammlungen. Dennoch scheint mir erlaubt, eine Verwandtschaft mit dem Unternehmen von Arnim und Brentano gerade in diesem Fall anzunehmen. Nicht allein das Wort von den «übelangeschriebenen» Liedern verweist uns darauf. Insofern, als der Stilwille der damaligen literarischen Gegenwart und das öffentliche Urteil durch die Liedersammlung der beiden Freunde verändert oder korrigiert werden sollte, deckt sich ihre Absicht mit derjenigen der mo-

dernen Mundartdichter. Wir haben es mit vergleichbaren Phänomenen zu tun. Die Volkslieder, Balladen und Romanzen galten noch um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert als Literatur unterhalb der Kunstebene; jetzt sollten sie als «*Poesie der Welt*» und damit als vollwertige Literatur vorgestellt werden. Unter diesem Gesichtspunkt sind die Veränderungen und die Bearbeitungen zu betrachten, die im folgenden an einigen Beispielen untersucht werden sollen.

Des Knaben Wunderhorn ist aus höchst verschiedenartigen Quellen angereichert. Wenn Arnim im Nachwort – einem etwas verworrenen und jedenfalls schwer verständlichen Aufsatz – von Volksliedern spricht, so hat er damit eigentlich nur einen Teil des vorgelegten Bestandes bezeichnet. Denn dieser umfasst mehr und anderes, es gibt darin – neben Volksliedern, Romanzen und Balladen – auch historische Lieder, zum Beispiel Lieder auf denkwürdige Ereignisse, und ferner auch Gedichte von namentlich bekannten Verfassern wie zum Beispiel Opitz. Zahlreiche Lieder gehen auf nicht bekannte Mitarbeiter zurück. Überdies enthält die Sammlung Strophen, die von Arnim oder Brentano selber stammen. Einiges haben sie sich zudem aus ursprünglich fremdsprachigen Quellen angeeignet, so dass auch das Adjektiv «altdeutsch» im Untertitel nicht stimmt. Später nahmen sie auch noch Kinder- und Kirchenlieder auf. Alles in allem ist es ein Sammelsurium, zudem kaum gegliedert und jedenfalls editorisch mit der erstaunlichsten Unbekümmertheit dargeboten. Der herausgeberische «Mantel» allein ist es, der das Ganze zusammenhält, der Name der beiden bekannten Freunde, der Geist der jungen romantischen Sänger, der sich anverwandelte, was immer er für würdig befand. Ihr Verhältnis zum Sammelgut muss als das eines Zeitgenossen und Künstlers gesehen werden, der in überlieferten Formen und Motiven die Saiten zum Klingen bringt, in denen er sich selber erkennt. Auf keinen Fall aber war ihr Ziel restaurativer Natur.

So entnahmen sie der Volksliedersammlung, die Herder 1778 herausgegeben hatte, das Lied *Dusle und Babeli* (I/281), übersetzten es jedoch ins Hochdeutsche. Über die Gründe dieser Bearbeitung sind wir auf Mutmassungen angewiesen. Sollte sie – auf nicht durchaus überzeugende Weise – «Naturdichtung» in die Kunstsphäre erheben? Das Gedicht *Aurora* (I/291 a) von Martin Opitz, unzweifelhaft ein ausgeformtes Kunstgebilde, wird in die Sammlung nur in willkürlich verkürzter Form aufgenommen. Ursprünglich besteht es aus acht sechszeiligen Strophen, im *Wunderhorn* jedoch erscheinen davon nur gerade drei. Aus dem das Thema ausschreitenden Barockgedicht ist ein Tagelied geworden, das sich auf ein einziges Motiv konzentriert, die Bitte des Liebenden, Aurora möge die Zügel anhalten, bis er sein Glück ganz genossen habe. Bei Opitz eröffnet dieses Motiv eine Erörterung des Themas Morgenröte, bei Brentano ist es – mit sicherem poetischem In-

stinkt, wenn man die Vorstellung von den «gegenwärtigen Bedingungen» des Volksliedes bedenkt – zum poetischen Mittelpunkt gemacht. Ebenfalls rigoros kürzend geht Clemens Brentano mit der Ballade *Moritz von Sachsen* vor (I/270). Die Quelle ist angegeben, eine 1553 von Leonhardt Reutter herausgegebene Flugschrift. Im *Wunderhorn* erscheinen 222 Verse davon überhaupt nicht. Der Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe bemerkt dazu, es handle sich bei dem, was im *Wunderhorn* fehle, um «das inhaltliche Kernstück», die Amputation nehme der Ballade den spezifischen Charakter einer Flugschrift der Reformationszeit vollends, nämlich den politischen und propagandistischen Charakter. Was geblieben ist, beschränkt sich auf den Traum des Dichters und die Klage der Frau am Leichnam des Gatten. Goethes Rezension jedoch rühmt gerade, in dem Lied seien ein «*ahnungsvoller Zustand*» und ein grosses trauriges Ereignis mit Phantasie dargestellt. Die Beispiele zeigen alle, wie Brentano und Arnim als Herausgeber darauf ausgingen, thematisch komplizierte Vorlagen zu vereinfachen, ein tragfähiges Motiv zu isolieren und voll zur Geltung zu bringen. Das Naturhaft-Primitive, das den gesammelten Texten eigen ist (Volkssprache, Mundart), soll auf die Kunstebene transponiert werden; andererseits geht es darum, durch Konzentration, unter Umständen also auch durch rigorose Amputationen, starke und tiefe Empfindungen voll ausschwingen zu lassen. Die merkwürdige Technik der Rezension Goethes, zu jedem Lied in Stichworten anzugeben, was es enthalte oder bewirke, ist in diesem Zusammenhang aufschlussreich. Die Bedeutung der Sammlung besteht für den Rezensenten vor allem darin, dass sie «*echte, grosse Gefühle poetisch ausdrückt*».

Auf diese kommt es den Herausgebern ganz besonders an. Wahrscheinlich ist es Brentano gewesen, der das Lied vom Strassburger Deserteur für die Sammlung bearbeitet hat. «*Zu Strassburg auf der Schanz*» ist in der Fassung des *Wunderhorns* (I/145) eines der populärsten Volkslieder geworden, ohne Zweifel aus dem Grund, weil darin die Sehnsucht, das Heimweh, das durch die Klänge des Alphorns ausgelöst wird, die Zeitgenossen als besonders poetisches Element zu rühren vermochte. Heine hat am Text die Motive einzeln bezeichnet, die den zeitgenössischen Vorstellungen von Volkspoesie genauestens entsprechen: sie erweisen sich samt und sonders als Zutaten des Bearbeiters.

Ich will als ein Beispiel, das nun freilich in der Bearbeitungstechnik weit über die verhältnismässig einfachen Fälle hinausgeht, das Lied *Grosse Wäsche* (I/201) etwas eingehender betrachten. Als Vorlage wird ein Nürnberger Druck aus dem Jahr MDLII (4. Aufl.) genannt, ein «Liederbuch Teutscher Liedlein». Der Wortlaut daraus steht hier links, Brentanos Bearbeitung im *Wunderhorn* rechts daneben.

Grosse Wäsche

*Der mey wil sich mit gunsten
mit gunsten beweisen |
brüff ich an aller vögelein gesang |
bringt vns der sommer manigfalt |
ich hort fraw nachtgäl singen |
sie singt recht wie ein seitenspil |
der mey vns wil |
den liechten sommer bringen ja bringen |
den liechten sommer bringen ja bringen.*

*Yedoch so seind jr leyder |
die kleyder | zerrissen
noch frewt sie sich des lieben langen jar |
mit jren schencklein geht sie bar |
recht als sie waschen solte |
der reiff vnnd auch der kalte schnee |
der thut jhr wee |
noch frewt sie sich des sommers ja sommers |
noch frewt sie sich des sommers ja sommers.*

*Die ein nent sich Margaretha |
Agneta | Sophia | Elisabeth
fraw | Amaleya trawt |
das meidlein mit fraw Gertraut |
das sind die junckfraw schöne |
das seind die junckfraw seuberlich |
die krentzen sich |
des meyen allzu male ja male |
des meyen allzu male ja male.*

*Der Mai will sich mit Gunsten,
Mit Gunsten beweisen,
Prüf' ich an aller Vögelein Gesang,
Der Sommer kömmt, vor nicht gar lang
Hört ich Frau Nachtigal singen,
Sie sang recht wie ein Saitenspiel:
«Der Mai bald will
Den lichten Sommer bringen, und zwingen
Die Jungfräulein zu Springen und Singen.*

*Jedoch so sind die Kleider
Mir leider zerrissen,
Ich schäme mich vor andrer Mägdlein
Schaar,
Mit meinen Schenklein geh ich bar,
Weil ich grad waschen wollte,
Der Reif und auch der kalte Schnee
That mir wohl weh,
Ich will als Waschgesellen bestellen,
Die Jungfraun an den hellen Waldquellen.*

*Komm, komm, lieb, lieb Agnette,
Margretha, Sophia,
Elisabetha, Amaleya traut,
Sibilla, Lilla, Frau Gertraut,
Kommt bald ihr Mägdlein schöne,
Kommt bald und wascht euch säuberlich,
Und schmücket mich.»
Da kamen die Jungfrauen im Thau
Sich waschen und beschauen, ja schauen.*

*Ich dank Frau Nachtigallen,
Vor Allen mein Glücke,
Dass sie zum Waschen rief die holde Schaar,
Mit ihren Schenklein giengens bar,
Das Wasser ward nicht trübe,
Der Jugendglanz, der Maienschnee
That ihm nicht weh;
Doch mich wirds nicht mehr kühlen im
Schwülen,
Im Sommer werd ichs fühlen, ja fühlen.*

Wir können dem Verfasser des Kommentars zur neuen kritischen Ausgabe ohne weiteres zustimmen, wenn er sagt, der Dichter habe aus der anspruchslosen Vorlage ein klangprächtiges Kunstwerk gemacht. *Heinz Rölleke* weist insbesondere darauf hin, in der Bearbeitung sei der refrainartige Strophenschluss durch Reimvariation klanglich hervorgehoben. Das Reim-

schema ist konsequent durchgeführt, indem die vierte Zeile völlig verändert wird. Schon am Schluss der ersten Strophe sodann ist das Motiv der Jungfräulein eingeführt, und was die Nachtigall singt, ist durch Anführungszeichen als direkte Rede deutlich gekennzeichnet. Zugleich verklammert die direkte Rede die Strophen eins bis drei. Die zusätzliche vierte Strophe lässt den Bogen ausschwingen. Ein genauer Vergleich der Quelle mit dem in die Sammlung aufgenommenen Lied zeigt, wie Brentano im überlieferten Material ein Kunstgebilde aufspürt und es neu erblühen lässt. Er hat das Lied später im Starenberg-Märchen wieder verwendet, da allerdings ohne die vierte Strophe und auch sonst mit kleineren Änderungen. Charakteristisch ist vor allem auch in diesem Fall die Konzentration auf ein zentrales Motiv. Was die Nachtigall singt, ist ein munterer Aufruf zur grossen Wäsche, in der die Natur vom Winter reingewaschen werden soll. Die Waschgesellen aber sollen die Jungfräulein sein. Wenn das, was der künstlerische Bearbeiter dem «Liederbuch Teutscher Liedlein» entnahm, mit einem gewissen Recht noch «übelangeschrieben» sein mochte, so ist die Fassung, die er daraus herstellt, ein poetisches Kleinod.

Der künstlerische Verwandlungsprozess, den wir dabei nachvollziehen können, entspricht den theoretischen Vorstellungen der Romantiker. So zum Beispiel sagt *Adam Müller* in der Vorrede zu Kleists *Amphitryon*: «Die Einbildung irgendeiner glücklichen Stunde ist noch nicht das Gedicht, vielmehr das, was entsteht durch die Berührung, durch das Gespräch und den Umgang eines solchen Bildes mit dem Kunstgeiste, der in uns lebt, das ist Poesie⁷.» Damit ist in einfachen Worten der Vorgang beschrieben, der auch zu Brentanos und Arnims Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* geführt hat. Aus der Begegnung der Bilder, Motive und Strophen, die sie aus unterschiedlichen Quellen zusammentrugen, mit ihrem «Kunstgeiste» ist entstanden, was sie – mit ihrer Zueignung an Goethe – der literarischen Gegenwart um 1805 übergaben.

Goethe, der zur Literatur und besonders zur Lyrik nicht ein wissenschaftliches, sondern ein künstlerisches Verhältnis hatte, begrüsst das Unternehmen. Ihm war offensichtlich gleichgültig, woher die Freunde ihr Material hatten, und über Editionsprinzipien verlor er in seiner Besprechung kein Wort. Im Gegenteil, er meint offen heraus, die Kritik (womit die fachmännische Begutachtung gemeint ist) dürfe sich vorerst mit dieser Sammlung nicht befassen. Woran man sich zu halten habe, sei der Klang der einzelnen Lieder, die Goethe zu charakterisieren sucht. So sagt er etwa von einem Stück, es sei «*ritterlich*», von einem andern, es sei «*dunkel romantisch*», oder «*holzschnittmässig*»; vom soeben vorgeführten Beispiel sagt er, dass es «*feenhaft und besonders*» sei. Andere Kennzeichnungen aus seiner Rezension lauten «*räuberhaft*», «*zuckt aufs Bänkelsängerische*»,

«*kindlich*», «*verworren*». Das bedeutet aber, dass sein Augenmerk ganz darauf gerichtet war, was aus dem Anverwandlungsprozess nun hervorgegangen war. Nicht der genaue Wortlaut alter Verse weckte sein Interesse und fand seinen Beifall, sondern ihre Metamorphose, die sie zu Zeugen lebendiger Poesie werden liess.

Sein positives Urteil hatte für die Sammlung zweifellos eine ähnliche Wirkung wie die Huld des reichen Fugger für den armen Grünenwald. Dass Brentano und Arnim darauf hofften, erklärt sich nicht nur aus guten Beziehungen und allenfalls daraus, dass Goethes Sympathien für das Volkslied bekannt waren. Die junge Autorengeneration um 1800 wusste gut genug, wie mächtig der Einfluss und das Ansehen des Olympiers in Weimar waren und wie wenig gegen sein negatives Urteil auszurichten war. Friedrich Schlegel schon hatte seine Gunst gesucht, Heinrich von Kleist und sein Freund Adam Müller rangen ebenfalls darum, und wenn man bedenkt, dass ihm die theoretischen Äusserungen der Romantiker zuwider waren und er insbesondere gegen die Vorrede Müllers zum *Amphitryon* schwerwiegende Einwände hatte, dann ist sein Eintreten für die «*übelangeschriebenen*» Lieder (21. und 22. Januar 1806) in der *Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung* immerhin nicht ganz selbstverständlich. Nicht umsonst wehrt der weithin massgebende Rezensent Goethe gleich zweimal mögliche Fachkritik ab, im ersten Satz und dann noch einmal am Schluss, wo er bezeichnenderweise eine Untersuchung darüber ablehnt, inwiefern die Gedichte der Sammlung nun völlig echt oder mehr oder weniger verändert seien. Wie sehr Goethe die Intentionen der *Wunderhorn*-Herausgeber erkannt und ihnen – freilich in der Form, wie er sie verstanden haben wollte – auch zugestimmt hat, geht aus dem Abschnitt hervor, in welchem auch der Rezensent das Thema Kunst und Natur aufgreift:

«Diese Art Gedichte, die wir seit Jahren Volkslieder zu nennen pflegen, ob sie gleich eigentlich weder vom Volk noch fürs Volk gedichtet sind, sondern weil sie so etwas Stämmiges, Tüchtiges in sich haben und begreifen, dass der kern- und stammhafte Teil der Nationen dergleichen Dinge fasst, behält, sich zueignet und mitunter fortpflanzt – dergleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz, selbst für uns, die wir auf einer höheren Stufe der Bildung stehen, wie der Anblick und die Erinnerung der Jugend fürs Alter hat. Hier ist die Kunst mit der Natur im Konflikt, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht. Das wahre dichterische Genie, wo es auftritt, ist in sich vollendet; mag ihm Unvollkommenheit der Sprache, der äusseren Technik, oder was sonst will, entgegenstehen, es besitzt die höhere innere Form, der doch am Ende alles zu Gebote steht, und wirkt selbst im dunkeln und trüben Ele-

mente oft herrlicher, als es später im klaren vermag. Das lebhaft poetische Anschauen eines beschränkten Zustandes erhebt ein Einzelnes zum zwar begrenzten, doch unumschränkten All, so dass wir im kleinen Raume die ganze Welt zu sehen glauben. Der Drang einer tiefen Anschauung fordert Lakonismus; was der Prose ein unverzeihliches Hinterstuvörderst wäre, ist dem wahren poetischen Sinne Notwendigkeit, Tugend, und selbst das Ungehörige, wenn es an unsere ganze Kraft mit Ernst anspricht, regt sich zu einer unglaublich genussreichen Tätigkeit auf⁸.»

Da ist manches etwas unklar, verschieden interpretierbar ausgedrückt: Was bedeutet das «*zwar begrenzte, doch unumschränkte All*», was versteht Goethe genau unter innerer und äusserer Form, und was ist in solchem Zusammenhang «*das Ungehörige*»? Der Passus hat stilistische Eigenschaften, die vermuten lassen, die Äusserung habe bei allem Wohlwollen doch auch diplomatischen Charakter. Entscheidend jedoch ist, dass die massgebende literarische Instanz die Rehabilitation der «*übelangeschriebenen*» Lieder herzlich beglaubigt.

¹Clemens Brentano, Sämtliche Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift, herausgegeben von Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald, Detlev Lüders. Es liegen die Bände 6 und 7 (Teil I und II des *Wunderhorns*) sowie 9.1 und 9.2 die Kommentarbände zu 6 und 7 vor. Herausgeber: Heinz Rölleke. Verlag W. Kohlhammer, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1975. – ²A. a. O. Band 9.1, S. 18f. – ³Zit. in *Annalen der deutschen Literatur*, Stuttgart 1971 (2. Aufl.), S. 535. – ⁴Vgl. hierzu Adalbert Elschenbroich, *Die Romanze in der Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts und*

der Frühromantik, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1975, Max-Niemeyer-Verlag, Tübingen 1975, S. 124–152. – ⁵Elschenbroich, a. a. O. S. 127. – ⁶*Bilderbogengeschichten, Märchen, Sagen, Abenteuer*, neu erzählt von Autoren unserer Zeit, herausgegeben von Jochen Jung, Deutscher Taschenbuch-Verlag, München 1976. – ⁷Adam Müller, *Vermittelnde Kritik*, aus Vorlesungen und Aufsätzen ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Anton Krättli, Reihe Klassiker der Kritik, Artemis-Verlag, Zürich 1968. – ⁸Zit. nach der Insel-Dünndruck-Ausgabe, Band 12, S. 328 ff., Leipzig 1920.