



WOLFGANG BRAUNGART

Die Volksballade als populäres Lied. Einige Interpretationsperspektiven

Erstpublikation

Otto Holzapfel (Hrsg.): Deutsche Volkslieder. Balladen (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Achter Teil) Freiburg / Breisgau 1988, S. 254-271.

Vorlage:

PDF-Datei des Autors

Autor:

Prof. Dr. Wolfgang Braungart
Universität Bielefeld
Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
Postfach 10 01 31
D-33501 Bielefeld

Homepage:

<http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/braungart>

E-Mail:

wolfgang.braungart@uni-bielefeld.de

Die Volksballade als populäres Lied. Einige Interpretationsperspektiven

Von Wolfgang Braungart

Die Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ ist keine ‚klassische‘ Volksballade in dem Sinne, daß sie sich eindeutig ins Spätmittelalter zurückverfolgen ließe. Deshalb kann man auch nicht ältere Varianten, gar eine Urfassung, gegen jüngere ausspielen. Darin liegt ein Problem der Arbeit von Hans Helbron (1936), der die Geschichte der Ballade als Verfallsgeschichte zu rekonstruieren sucht und deshalb einem ‚ältesten Beleg‘ zuviel Aufmerksamkeit schenkt (Helbron, S. 58ff.). Zu den „Fliegenden Blättern“ bemerkt Helbron: „[...] im Ganzen gesehen geben sie uns doch ein unverfälschtes Bild von dem Wachstum, den Wucherungen, Aufschwellungen und Verderbnissen des Volksliedtextes der Zeit, aus der sie stammen [...]“ (Helbron, S. 41). Unsere Belege stammen vielmehr aus dem ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert. Das aber bedeutet: Die verschiedensten Erscheinungsformen der Ballade existieren parallel; scheinbar sehr ‚romantische‘ neben sehr ‚trivialen‘, ‚moritatenhaften‘. Das alte Modell der Volksballaden- bzw. Volksliedforschung vom Zersingen oder vorsichtiger: vom Umsingen greift nicht. Das erschwert die Interpretation, weil man sich gezwungen sieht, ständig mit Parallelbelegen zu arbeiten, weil man nicht eine Entwicklungsgeschichte unterstellen kann, in der Abweichungen von einer oder mehreren, scheinbar ursprünglichen Ausgangsversionen beschrieben werden. Damit sieht man sich mit einem grundsätzlichen methodischen Problem konfrontiert, welches durch das erwähnte ‚Deviationsmodell‘ der Balladenforschung verwischt wird, wenn diese versucht, den historischen Ort der Genese eines Balladentyps zu fixieren. Doch wo wäre der bei der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘? Ist es überhaupt legitim, von ‚der‘ Ballade zu sprechen? Gibt es nicht vielmehr nur zahlreiche einzelne Balladen, die sich mehr oder weniger ähneln?

Insbesondere in der anglo-amerikanischen Erzähltheorie ist die Frage, inwiefern es sinnvoll ist (oder nicht), von einer Geschichte und ihren ‚Varianten‘ oder ‚Versionen‘ zu reden, sehr grundsätzlich diskutiert worden. Generell kann man dabei eine strukturalistisch

argumentierende und eine sprechakttheoretisch orientierte Richtung unterscheiden. Am Beispiel der Geschichte von Cinderella/Aschenputtel, von der es kaum weniger Varianten gibt als von unserer Ballade (wie die Stoff- und Motiv- bzw. Erzählforschung in ihrer methodischen Problematik mit der Balladenforschung überhaupt manches gemeinsam hat), hat Barbara Herrnstein Smith vorgeschlagen, nicht von ‚structures‘ einer Geschichte, sondern nur von ‚acts‘ zu sprechen, weil sich nur so die Gefahr, eine Geschichte, einen Stoff zu ontologisieren, vermeiden lasse – eine Gefahr, der strukturalistische Ansätze erliegen würden: „Accordingly, we might conceive of narrative discourse most minimally and most generally as verbal acts consisting of *someone telling someone else that something happened*“⁸⁸. Aber mit dieser Pragmatisierung ist das Problem keineswegs gelöst, nur verlagert. Auch in der Balladenforschung kann man sicher einzelne Sing-Akte (sofern sie sich rekonstruieren lassen) in ihrem pragmatischen Zusammenhang untersuchen. Das ist jedoch etwas anderes (nicht etwas Richtigeres), als einen Balladentypus zu analysieren. Von der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ zu sprechen, die es freilich nur in ihren Varianten gibt, ist ebenso sinnvoll wie die Begriffe ‚Apfel‘, ‚Baum‘, ‚Auto‘ zu benutzen. Es ‚gibt‘ natürlich nicht ‚den Apfel‘, ‚den Baum‘, ‚das Auto‘, und doch wissen wir, was gemeint ist. Wir brauchen diese Begriffe, um die Welt zu ‚begreifen‘. Wir brauchen die kognitive Leistung des Begriffs ‚Die Ballade vom Grafen und der Nonne‘, um uns in der Balladenüberlieferung orientieren zu können. Stoffe, Motive, Balladentypen haben, wiewohl sie immer nur in konkreten Texten vorkommen, einen Status, der Begriffen vergleichbar ist. Welche *Bedeutung* eine Kommunikationsgemeinschaft nun wiederum einem solchen ‚Begriff‘ zuspricht, ist eine Frage der Interpretation; und hier ist nun auch der Ort pragmatischer Analyse⁸⁹. In dieser heuristischen Absicht scheint mir die Rede von dem Balladentypus ‚Graf und Nonne‘ sinnvoll; und es ist nützlich, wie noch zu zeigen sein wird, weitere typologische Differenzierungen vorzunehmen.

Die Kommentierung des Verhältnisses zwischen Liedflugschriften und mündlich überlieferten Varianten dieses Balladentyps hat nun gezeigt, daß sich nicht klar erkennen läßt, ob diese jene oder jene diese beeinflußt haben. Es scheint mir deshalb problematisch wenn man – wie Aleida Assmann – Folklore und Literatur einerseits und Trivalliteratur andererseits schroff einander gegenüberstellt. „Charakteristikum der Trivalliteratur, die sie von Folklore und Literatur abhebt“, sei „ihr Warencharakter“; Trivalliteratur sei „auf eine einsame, private Rezeptionssituation zugeschnitten, sie bietet Ersatzbefriedigung und kompensatorisches Erleben an“⁹⁰. Was aber bei einer Ballade wie ‚Graf und Nonne‘, wo moritatenhafte Versionen mündlich überliefert sind, wo ‚folkloristische‘ Versionen auch als Liedflugschriften ganz wie ‚triviale‘ Kolportageliteratur gehandelt werden?

Gedruckt wie mündlich überliefert zählt die Ballade zur populären Literatur, deren formale wie inhaltliche Möglichkeiten sie nützt, wenn sie den Konflikt zwischen Graf und Mädchen entwickelt. Mit dieser Zuordnung wird nicht einfach eine Umetikettierung vorgenommen. Ein populäres Lied ist nicht dasselbe wie ein ‚Volkslied‘; zwei verschiedene Begriffe bedeuten nie genau dasselbe. Mit der Bezeichnung der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘

⁸⁸ B. H. Smith, *Narrative Versions, Narrative Theories*, in: *Critical Inquiry* 7, 1980/81, 213–236, hier S. 231f. Smith setzt sich in diesem Aufsatz mit der strukturalistisch ausgerichteten Arbeit von Seymour Chatman auseinander: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, N. Y. 1978. Vgl. auch die Replik Chatmans, in: *Critical Inquiry* 7, 1980/81, 802–809.

⁸⁹ Grundsätzlich zum Verhältnis von Begriff und Bedeutung vgl. Armin Burkhardt, *Bedeutung und Begriff. Die Fragwürdigkeit des Wittgensteinischen Methodologie-Konzepts*, in: *Zs. f. Philosophische Forschung* 37, 1983, 68–87.

⁹⁰ Vgl. A. Assmann, *Schriftliche Folklore. Zur Entstehung und Funktion eines Überlieferungstyps*, in: Aleida und Jan Assmann/Christof Hardmeier (Hgg.), *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983, S. 175–193, hier S. 190.

als populäres Lied soll überdies auf intertextuelle Bezüge zur populären Literatur hingewiesen werden. In deren Kontext muß die Ballade betrachtet werden⁹¹.

Bei der großen Verschiedenheit der Fassungen, die uns von dieser Ballade vorliegen, fragt es sich, ob es eher zufällig ist, welche Variante wann und an welchem Ort gesungen worden ist. Im allgemeinen Kommentar wird darauf insistiert, daß Einzelinterpretationen der Ballade ‚ihren Ansatz im Genretypischen‘ zu suchen hätten, ‚nicht in der individuellen Aussage der singulären Aufzeichnung‘. Die Varianten etwa des Schlußverses – „Köln am Rhein“ oder „am grünen Rhein“ (statt „starb am Klosterwein“) – seien Beispiele für eine ‚(relativ) sinnlose Variabilität‘. – Gewiß muß man sich hüten, dem Einzelbeleg allzu viel Bedeutung aufzubürden und mit Begriffen wie ‚Umsingen‘ oder gar ‚Zurechtsingen‘ eine mehr oder weniger präzise Autorintention zu unterstellen; gewiß muß man auch mit einer Lust am Text, am sprachlichen Spiel rechnen. Und doch gilt es, scheint mir, zweierlei zu bedenken: Auch bei einer Ballade, bei einem populären Lied kann der einzelne Text ‚mehr‘ bedeuten, als sein Produzent mit ihm intendiert, Sprache ist nicht Besitz eines Sprechers; was Wörter und Sätze bedeuten, legt auch die Sprachgemeinschaft (und insofern auch die Gesellschaft) fest, ob das ein Sprecher mitbedenkt und kennt oder nicht. Überdies ist es nicht ganz beliebig, welche Elemente eines Textes (eines Balladentyps) wie besetzt und umbesetzt werden. Nicht jedes Textelement steht zu jeder Zeit in gleicher Weise zur Disposition. Ein Beispiel: Wenn „Klosterwein“ für den Tod des Grafen verantwortlich gemacht wird, muß die damit gegebene Diskreditierung der Klöster (zumal dieser Schluß der Ballade mehrfach belegt ist) im Bereich des historisch Denkbaren gelegen haben. Zwar waren Klöster nie fraglos gültige Institutionen gewesen; aber diese Unterstellung geht doch über sexuellen Spott, über karnevaleske Kirchen- und Religionskritik hinaus und ordnet sich ein in die Kirchenkritik der Aufklärung: 1773 wurde der Jesuitenorden aufgelöst; der Josephinismus unterzog die Klöster scharfer Kritik und hob selbst rein kontemplative Klöster auf⁹².

Sowohl unter den Texten der mündlichen Überlieferung als auch unter den Liedflugschriften finden sich Varianten, die Einflüsse von der Straßenballade, von der Moritat her vermuten lassen. Aber mit dem Hinweis auf bänkelsängerische Elemente in Varianten der Ballade ist noch wenig gewonnen; von der Schwierigkeit zu definieren, was man unter ‚bänkelsängerisch‘ verstehen soll (Moralstrophe, didaktische Anlage, Themen, Stoffe und Motive?), ganz zu schweigen. Die Feststellung formaler und inhaltlicher Entsprechungen zwischen Bänkelsang und Ballade erklärt nicht, warum sich die Ballade diesen Einflüssen überhaupt öffnet.

Ich werde bei den folgenden Überlegungen von der These ausgehen, daß die Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ im Kontext des Umbaus der traditionellen Gesellschaft zur modernen interpretiert werden kann. In den verschiedenen Varianten der Ballade lassen sich Elemente erkennen, die noch auf ein eher traditionales Gesellschaftskonzept verweisen, und andere, die bereits den Stempel der Moderne tragen⁹³. Nicht von ungefähr reflektiert eine Ballade, deren Hauptverbreitungszeit gerade in der Phase starker Rationalisierungs- und Modernisierungsschübe liegt, also im 19. Jahrhundert, als populäre Literatur diese Entwicklung.

Um diese Spannung, in der die Ballade steht, begrifflich faßbar zu machen, scheint es sinnvoll, von einem traditionellen Typus und einem modernen Typus der Ballade zu sprechen:

⁹¹ Vgl. allg. Rudolf Schenda, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770–1910*, München 1977, insbes. S. 32 ff. („Die ‚populären‘ Lesestoffe“).

⁹² Material dazu bei Ferdinand Maaß, *Der Josephinismus. Quellen zu seiner Geschichte in Österreich 1760–1850*, Bd. I–V, Wien 1951–1961.

⁹³ Zugegeben: Das ist ein grobes, für einen ersten thesenhaften Zugriff aber hinreichendes Schema, das nach regionalen Gesichtspunkten zu differenzieren wäre. Zum Problem allgemein vgl. Wolfgang Ruppert, *Bürgerlicher Wandel. Die Geburt der modernen deutschen Gesellschaft im 18. Jahrhundert*, Frankfurt a. M. 1984, S. 22ff. („Die traditionale Kultur“).

beides Begriffe, beides Konstrukte in – wie gesagt – heuristischer Absicht. Zunächst werde ich auf Texte und Textelemente eingehen, die auf eine eher traditionale Gesellschaftsordnung zielen. Diese Varianten, die ja auch erst ab etwa 1780 nachweisbar sind und deshalb nicht als historische Vorläufer genommen werden dürfen, können selbst wiederum als traditionale Antworten auf den gesellschaftlichen Umbau verstanden werden. Das führt zu Lösungen, die unter den Bedingungen der sich formierenden modernen Gesellschaft wenig befriedigend sein können, die historisch ungenau und unbestimmt sind. Es wird sich zeigen, daß der traditionale Balladentypus von Beginn der Geschichte der Ballade an Konkurrenz bekommt in ‚modernerer‘ Varianten, welche diese nicht hinlänglich bestimmten Textelemente neu und anders fassen und so der Ballade ‚Modernität‘, d. h. auch: Popularität, Erklärungskraft und Verstehbarkeit sichern.

Der Balladentypus traditionaler Prägung entspricht in struktureller Hinsicht den bekanntesten spätmittelalterlichen Volksballaden, die sich ja alle durch Abstraktheit und Formelhafigkeit auszeichnen: In einer traditionellen Gesellschaft treten solche abstrakten Textelemente nicht als ‚Unbestimmtheitsstellen‘ in Erscheinung, weil sie vom Sänger/Hörer/Reader gewissermaßen stillschweigend durch lebensweltlich verankerte Interpretations- und Verhaltensmuster ergänzt werden⁹⁴. Die bemerkenswerte semantische Verknappung und Verdichtung der spätmittelalterlichen Volksballaden wird erst dann zu einem Problem – oder wie gesagt: zu einer nicht mehr zureichenden semantischen Bestimmtheit des Textes, wenn nicht mehr selbstverständlich ergänzt werden kann. Die Hypothese wäre freilich an Umsingeprozessen von spätmittelalterlichen Balladen in der Modernisierungs- und Industrialisierungsperiode zu überprüfen. – In einem zweiten Schritt werden dann einige Textelemente behandelt, die die Ballade des traditionellen Typus ‚präzisieren‘.

Beide, Graf und Mädchen, handeln, ohne sich sozial zu legitimieren, ohne Einwilligung der Eltern, des Familienvorstandes. Es ist wohl deshalb auch in der Regel der jüngste Graf, der das Mädchen anspricht, der also die Konvention bricht. Für die Volksballade ist solches Verhalten nicht ungewöhnlich. Und es ist solange unproblematisch, wie es im Rahmen einer *traditionalen* Gesellschaftsordnung *nicht* als Handlungsmodell gelesen wird. Nur beim Mann wird die soziale Schichtzugehörigkeit zumeist bestimmt; die des Mädchens bleibt unerwähnt. Eine Bürgerliche, ein Bauernmädchen? Die Begegnung ereignet sich immerhin auf dem Land. Solange die hierarchisch geschichtete Ordnung einer Gesellschaft fraglos gültig ist, wird auch diese Unbestimmtheit als solche gar nicht erkennbar. Daß die hierarchische Gesellschaftsordnung noch akzeptiert wird, kann man mit der Ablehnung des Mädchens einfach voraussetzen. Wo aber die Schichtgrenzen allmählich in Frage gestellt werden, gilt es, den Unterschied zwischen Graf und Mädchen genauer herauszuarbeiten, zu präzisieren und – so oder so, affirmativ oder kritisch – zu bewältigen. Jahrmarktsballade und Kunstballade dokumentieren dies, man denke nur an Bürgers ‚Pfarrerstochter von Taubenhain‘ und Hölty ‚Adelstan und Röschen‘⁹⁵. 1739 verbietet ein preußisches Edikt dem Adel, „Töchter von Bauern und Bürgern zu heiraten. Taten sie es dennoch, verloren sie ihre Privilegien“⁹⁶. Verboten werden muß nur, was bereits im Bereich des Möglichen bzw. des Gewünschten oder gar Geforderten liegt.

Das Argument des Standesunterschieds wird gegen eine mögliche Liebesbeziehung sowohl vom Grafen als auch vom Mädchen vorgebracht. In den Balladen des traditionellen Typus wird dieser gravierende Einwand also von den Protagonisten selbst akzeptiert. Graf und Mädchen

⁹⁴ Anders als Roman Ingarden und die Rezeptionsästhetik gebrauche ich den Begriff der ‚Unbestimmtheitsstelle‘ nicht in systematischer Absicht.

⁹⁵ Zu Hölty und Bürger, auch aus sozialgeschichtlicher Perspektive, vgl. Ulrike Trimpke, *Balladendichtung um 1770. Ihre soziale und religiöse Thematik*, Stuttgart 1975.

⁹⁶ Barbara Beuys, *Familienleben in Deutschland*, Reinbek bei Hamburg 1980, S. 309.

handeln dann noch ein zweites Mal ohne soziale Legitimation. Dieses Treffen vor dem Kloster dürfte nicht mehr stattfinden. Das als Nonne dem Himmelsbräutigam verlobte Mädchen agiert damit erneut autonom und nur ihrer Liebe folgend. Auf diese Kraft der tendenziell autonomen Liebe, die stark genug ist, die Handlungen des Mädchens zu motivieren, kann offensichtlich bereits vertraut werden. Liebe ist als so weitreichendes Handlungsmotiv etabliert, daß es genügt, wenn der Graf fordert:

„Komm‘ raus, du Hübsche, du Feine,
du herzallerliebste Meine!
komm nur ein wenig raus!
komm nur ein wenig raus!“

Bl 1117

Die Ballade nützt hier den breit eingeführten, auch in der Romanliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts weit verbreiteten Motivkomplex ‚Liebe zu einer Nonne‘⁹⁷. Man kann deshalb mit einem Verstehenshorizont des Sängers/Hörers/Lesers der Ballade rechnen, der Motivationslücken des einzelnen Textes zu ergänzen vermag. Andererseits gibt es auch Versionen, denen es offenbar noch nicht überzeugend erscheint, daß das Mädchen wegen ihrer alten Liebe zum Grafen die zum Himmelsbräutigam, zu der es sich verpflichtet hat („hab ich ein kurzes Haar! Meine Haar sind mir abgeschnitten“, heißt es in der eben zitierten Liedflugschrift, Bl 1117), noch einmal zurückstellt. In solchen Varianten droht der Graf, als seine Forderung, das Mädchen sehen zu dürfen, abschlägig beschieden wird, Gewalt anzuwenden, das Kloster zu plündern oder es anzuzünden:

Und wie er vor das Kloster kam
Ganz freundlich klopft er an,
Gebt mir heraus die jüngste Nonn
Die erst ist kommen an.

Es ist keine angekommen
Es kommt auch keine h‘raus,
So will ich’s Kloster anzünden
Das schöne Nonnenhaus.

Bl 2210

Graf und Mädchen kommunizieren miteinander auf der Basis von Symbolen. Doch ihre symbolischen Handlungen haben für sie unterschiedliche Verbindlichkeit. Dem Grafen gelten die Liebessymbole ‚Trunk‘ und ‚Ring‘ als einfache Erinnerungszeichen. Er will an seiner Liebe festhalten, ohne sich jedoch auf institutionalisierte Bindungen einzulassen. Das Mädchen versteht die Symbole dagegen als ein Eheversprechen, das sie nicht für einlösbar hält. Deshalb kann sie die Symbole auch nicht ohne weiteres akzeptieren. Sie liebt, aber nicht nur als Geliebte. Eine Liebesbeziehung wäre für das Mädchen nur unter der Bedingung einer Ehe möglich. Darin weist sie sich als der bäuerlichen oder bürgerlichen Schicht zugehörig

⁹⁷ Für einen Überblick vgl. die Dissertation von Heinz Strauss, *Der Klosterroman von Millers ‚Siegwart‘ bis zu seiner künstlerischen Höhe bei E. T. A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrh.*, München 1922; Mary Gretchen Hessler, *The Nun in German Literature. An Abstract of a Thesis*, Urbana/Illinois 1944.

aus⁹⁸. Eine Ehe ist jedoch der ökonomischen und der Standesunterschiede wegen nicht möglich. Das Mädchen entzieht sich der für sie unannehmbaren Liebe des Grafen und ihrer eigenen, als Ehe für sie unmöglichen Liebe durch den Gang ins Kloster. In der ‚Denkmalsrophe‘ prallen also zwei unterschiedliche Symboldeutungen aufeinander. In einigen Liedflugschriften macht das Mädchen diese ihre schichtenspezifische Symboldeutung ganz klar:

Der jüngste, der darunter war,
das war ein Grafensohn,
hett mir die Eh versprochen,
so jung als er noch war.

BI 1117

Der Graf vermeidet es dagegen, sich so genau auszudrücken. Im eben zitierten Text provoziert das Mädchen dadurch, daß es auf einer ehelichen Bindung besteht, den Grafen dazu, seinen Hinderungsgrund offenzulegen:

Was soll ich mit dem Ringlein thun,
wenn ichs nicht tragen darf?
,ey! sag, du habsts gefunden,
draußen im grünen Gras!‘

Ey, warum soll ich lügen?
steht mir gar nicht übel an!
Viel lieber will ich sprechen,
der jung Graf wår mein Mann!

,Ey, Jungfer, seyd ihr ein wenig reich,
ffürwahr ich wollt euch nehmen [...]‘

BI 1117

Das Mädchen sagt also gerade nicht: Mein Schatz, mein Liebster o. ä. Man muß allerdings differenzieren: Es gibt etliche Texte, in denen es nicht ganz so deutlich ist, daß das Mädchen den Gang ins Kloster als Chance zur Bewahrung ihrer (einmaligen) Liebe sieht:

Ich weiß von keiner Liebe nicht,
Denk auch an keinen Mann,
Ins Kloster will ich gehen,
Will werden eine Nonn.

BI 927

Der Strophe geht jedoch der Hinweis des Grafen auf das fehlende „Geld“ und „Gut“ voraus und seine Aufforderung, sich trotzdem an die Liebe zu erinnern.

Ich fasse einmal kurz zusammen: Für den Grafen ist Liebe ohne Ehe möglich und selbstverständlich; seine Position ‚berechtigt‘ ihn dazu. Für das Mädchen gehören Liebe und

⁹⁸ Zur Berechtigung dieser Generalisierung vgl. Heidi Rosenbaum, *Formen der Familie. Untersuchungen zum Zusammenhang von Familienverhältnissen, Sozialstruktur und sozialem Wandel in der deutschen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1982, S. 69 und 145.

Ehe zusammen. Eben deshalb ist der Standesunterschied für das Mädchen ein Hindernis der Liebe, für den Grafen aber nur ein Hindernis der Ehe (nicht der Liebe). Beide akzeptieren so auf ihre Weise den Standesunterschied. Der Gang ins Kloster erscheint – aus der Sicht des Mädchens – als doppelte Selbstbewahrung: Sie bewahrt sich vor der Liebe des Grafen, und sie bewahrt ihre Liebe. Gerade im Glücksverzicht wird die Radikalität des Glücksanspruchs erst ganz deutlich. Solche Radikalität ist für die Volksballade nicht ungewöhnlich. Die beiden Königskinder setzen sich über das „zu tiefe Wasser“, also über (nicht näher spezifizierte) Hindernisse für ihre Liebe hinweg und zahlen dafür mit ihrem Leben den denkbar höchsten Preis. Auch das Mädchen unserer Ballade ist dazu bereit. Ihr Konzept einer radikalen und unbedingten Liebe kann sich dabei moderner Subjektivität als Basis zwischenmenschlicher Beziehungen öffnen. Das Mädchen vollzieht dies, indem sie die Verbindung von Liebe und Ehe fordert, wenngleich sie noch akzeptiert, daß dies nicht realisiert werden kann. Die Ehe ist für das Mädchen der natürliche Ort der Liebe. Darin weist die Ballade über ihre spätmittelalterlichen Verwandten hinaus. Denn es ist erst ein langsam im 18. Jahrhundert entstehendes Denkmuster, daß „die Liebe [...] zum Grund der Ehe, die Ehe zum immer wieder neu Verdienen der Liebe“ wird; dagegen galt als Prinzip der alten, pragmatisch orientierten Ehe „die Annahme, daß der Eheschließung Zuneigung und Liebe, normalerweise wenigstens, folgen werde“⁹⁹.

Traditional ist die Ballade dann angelegt, wenn Graf und Mädchen den Standesunterschied als Ehehindernis auffassen. Ich glaube nun, daß Appell- und Moralstrophen deshalb auftreten, weil der Standesunterschied als Liebes- und Ehehindernis bereits in der Entstehungszeit der Ballade nicht mehr fraglos akzeptiert wird und also die Sprengkraft der radikalen Position des Mädchens sichtbar zu werden droht. Im Kontext spätaufklärerischer (der Zeit der einsetzenden Verbreitung unserer Ballade) Gleichheits- und Brüderlichkeitsideen werden die alten Standesschranken bei einem neuen, individualitätsorientierten, subjektiven Konzept von Liebe zunehmend schwierig. In den Balladen Bürgers und Hölty's erscheint die Parteinahme für das jeweils bürgerliche Mädchen und die von ihm erträumte Möglichkeit von Liebe und ehelicher Treue, die die Standesgrenzen überspringt, gerade als der aufklärerische, moralische Stachel.

Die Moralstrophe springt ein, weil die Gewißheit der traditionellen Ordnung, welche die Liebe des Mädchens domestiziert, offensichtlich nicht mehr selbstverständlich gegeben ist. Autoritär macht die Moralstrophe explizit, was implizit offensichtlich nicht einfach mehr unterstellt werden kann. Sie entspricht der des Bänkelsangs, insofern sie fast als konstitutiv auch für diese konservative, vergehende Ordnungen stabilisierende populäre Kunstform zu gelten hat. Man braucht deshalb aber nicht unbedingt nach direkten Einflüssen zu suchen. Vergleiche mit Bänkelsangtexten, deren Moralstrophen im Verweis auf Standesunterschiede Liebestragödien affirmativ ausschlichten, ließen sich leicht anstellen. Es ist bemerkenswert, daß schon die erste vollständige Fassung der Ballade, die Goethe 1771 im Elsaß aufgezeichnet hat, eine Moralstrophe enthält. Bereits zu Beginn der Verbreitungszeit der Ballade stehen also Versionen, die noch ohne Präzisierung und Pragmatisierung auskommen, neben solchen, die Handlungsanweisungen geben.

Selbst in den Balladen, die eher einem traditionellen Balladentypus entsprechen und deshalb auf explizite Affirmationsversuche durch Moralstrophen o. ä. verzichteten, läßt sich beobachten, wie das traditionale Argumentationssystem brüchig wird. So lautet die zweite Strophe einer in Nordrhein-Westfalen aufgezeichneten Variante:

⁹⁹ Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main ³1982, S. 178 und 182. Vgl. auch Rosenbaum, a. a. O., S. 285ff. („Liebesheirat“).

Der jüngste von den dreien,
 Der war ihr wohl bekannt,
 Er hatte vor Gott und Menschen
 Sie seine Braut genannt.

A 65 558

Der Graf selbst faßt hier also, was freilich eine Ausnahme darstellt, die Ehe ins Auge, sieht sich aber durch Standesrücksichten in seinem freien Entschluß behindert:

Gern nähm ich dich zum Weibe,
 Doch bist du nicht von Stand,
 Mein Vater und meine Brüder
 Verbieten unsern Verband.

A 65 558

Der Graf verweist damit auf seine soziale Einbindung, die für ihn größere Gültigkeit hat als die Autonomieansprüche des Individuums.

Die bereits skizzierte Argumentation, daß es vor allem die Moralstrophe ist, welche die durch den historischen Prozeß bedingten Unbestimmtheitsstellen, die Begründungsdefizite füllt und präzisiert, läßt sich auch für das Motiv des Minnetranks durchführen. Eduard Roese deutet ganz richtig: „Durch den Minnetrunk fühlt sich die Jungfrau als des Grafen Verlobte und daher geht sie ins Kloster, als er sie dennoch verschmäht. Durch den Minnetrunk ist aber auch der Graf an sie gekettet, obwohl er es nicht ernst meinte, und der zweite Minnetrunk, von der Geliebten, deren Herz gebrochen ist, ihm zurückgereicht, zersprengt auch ihm das Herz“¹⁰⁰. Indem der Graf nach dem Genuß des Weines, den ihm das Mädchen vor der Klosterpforte reicht, stirbt, erweisen sich Kraft und Verbindlichkeit einer alten symbolischen Ordnung gegen das Wissen (bzw. Wissenwollen) des Grafen selber. Der Tod des Grafen ist aber nur solange für Sänger/Hörer/Leser der Ballade einsichtig und zureichend motiviert, wie sie an diesem Symbolsystem selbst teilhaben, wie sie Handlungen auf der Basis solcher Symbole Bedeutung zuschreiben. Dann wird auch der mit dem Minnetrunk verbundene Anspruch als illegitim zurückgewiesen, weil das Mädchen als Nonne jetzt einer höheren Ordnung verpflichtet ist.

Unter welchen Gesichtspunkten Varianten interpretiert werden können, die den traditionellen Typus präzisieren, modifizieren und ergänzen, sollte durch die bisherigen Überlegungen bereits deutlich werden. Das auffälligste Textelement, an dem sich zeigen läßt, wie diese Ballade unter den Bedingungen tiefgreifender gesellschaftlicher Umbildung auch strukturiert werden kann, damit sie klare Funktionen zu übernehmen vermag, ist die Schlußstrophe. Ich habe oben etwas knapp und unspezifiziert behauptet, daß man gerade in den Schlußstrophen bänkelsängerische Momente sehen kann. Bänkelsängerisch bezieht sich dabei sowohl auf die von diesem populären Genre herkommenden motivisch-thematischen Varianten wie auch auf die ihm eigene Intention.

Die Moralstrophen haben als Schlußstrophe (wie die Moral überhaupt) im Bänkelsang die Funktion, ein an sich unsinniges, kaum nachvollziehbares Geschehen bündig zusammenzufassen und sinnvoll zu machen; dabei sind sie natürlich umgekehrt auch ein Mittel, die *Darstellung* absurder Ereignisse zu legitimieren. Die Moral erklärt das, was sich der Leser/Hörer sonst nicht erklären kann. Die Instanz, die solche ‚Plausibilität‘ des Geschehens verbürgt, ist in der Regel transzendenter Natur. Man sieht schnell, daß um Moralstrophen

¹⁰⁰ Roese (1911), S. 136f.

ergänzte Varianten der Ballade vom ‚Grafen und der Nonne‘ dem Bänkelsang vor allem strukturell entsprechen, denn die transzendente Begründungsinstanz fehlt (jedenfalls in den mir bekannten Zeugnissen). – Zwei Typen von Moralstrophen lassen sich hauptsächlich unterscheiden.

1. Moralstrophen, die sich an ‚Junggesellen‘ richten: Schon an dieser Bezeichnung der ‚Zielgruppe‘ ist zu erkennen, daß die ursprüngliche Motivation des Konflikts, Liebe zwischen einem Adligen und einem armen Mädchen, zu verschwimmen beginnt:

So muß es auch allen Junggesellen gehn,
die trachten nach großem Gut;
sie hätten als gern schöne Weiber,
sind aber nicht reich genug!

BI 4865

In diesen Fällen wird nicht allgemein mit dem Standesunterschied argumentiert (obwohl der Mann noch als Grafensohn bezeichnet werden kann), sondern mit dem Besitzstandsunterschied. Damit aber zeigt sich, daß die traditionale ständische Ordnung für diese Variante bereits nicht mehr das gültige Bezugssystem ist. Einwände gegen die Liebesbeziehung zwischen Graf und Mädchen werden nurmehr ökonomisch begründet.

Zwar läßt sich im zitierten Beispiel die Formulierung ‚großes Gut‘ auch metaphorisch für ‚schöne Weiber‘ lesen. Entscheidend aber ist, daß es jetzt beliebig wird, ob der Mann oder die Frau im Zentrum steht. Das hält eigentlich offen, wer nun nicht reich genug ist. So oder so: Der Besitzstand ist das einzige Entscheidungskriterium. Von einer traditionellen Anlage der Ballade her würde sich die Frage des Besitzes für den Mann (den Grafen) nicht stellen. Im folgenden Beispiel verstärken sich diese Tendenzen: Wer strebt was an? Wer redet? Wer wird belehrt? Indem das Problem des Besitzstandes betont wird, löst sich das Schema Mann/Graf (standeshöher) – Mädchen (standesniedriger) auf:

Nun will ich all mein Tage
Jungesellen nicht mehr traun,
ein jeder hat zu tadeln,
eh sie ein nehm'n zur Fraun.

Der zeigt ein großes Laster,
so freit nach großem Guth,
freiet nach eures Gleichen,
so wißt ihr was ihr thut.

Freiet nach keiner Reichen,
ihr müßt sonst seyn ein Knecht,
freiet nach eures Gleichen,
so geschieht euch eben recht.

BI 2926

Die erste Strophe läßt sich noch sinnvoll auf das Balladengeschehen beziehen, die zweite arbeitet mit der Unterstellung (die genauso gut auch die ‚Jungfrauen‘ auf sich beziehen können), der Mann habe sich durch die angestrebte Heirat nur materiell verbessern wollen, die dritte appelliert an patriarchalische Einstellungen der ‚Jungesellen‘. Mit den beiden letzten Strophen wird eine Allgemeinheit der Aussage erreicht, die durch den eigentlichen Liedtext selbst nur noch vage motiviert ist. Freiheit, das legt der Text nahe, ist nur durch Gleichheit der Ehepartner im Besitz möglich. Heiraten zwei von unterschiedlichem Besitzstand, droht für den ärmeren die ‚Knechtschaft‘, d. h. die Restaurierung der ständischen

Ordnung im ökonomischen Gewand, wobei folgerichtig die topische Zuordnung von Stand und Geschlecht (Mann:Graf, Mädchen:Bauerntochter, Bürgerliche) aufgehoben ist. Mit dem Hinweis auf die Gefahr einer neu-alten Unfreiheit belegt diese Version sehr klar, wie sensibel die Volksballade für gesellschaftliche Umbrüche sein kann.

2. Moralstrophe an die ‚Jungfern‘:

Ihr Jungfern, laßt euch rathen,
seht nicht auf Geld noch Gut,
heirathet eures Gleichen,
wer euch gefallen thut [...]

Bl 2868

Mit einer solchen Konzeption einer mehrfach überlieferten Moralstrophe wird das alte Liebesmotiv verwischt. Tatsächlich – und daran halten auch diese Fassungen fest – strebt das Mädchen ja gar nicht ‚nach Geld und Gut‘. Eine Ahnung von der Radikalität der Liebe, welche die Standesgrenzen sprengen könnte, prägt diese Strophe offenbar. Gleichwohl läßt sich die Liebe des Mädchens letztlich doch nur so erklären, daß Motive unterstellt werden, die eine ökonomisch orientierte Vernunft diktiert. Dagegen brauchen Varianten, die dem traditionellen Typus folgen, solche Begründungen nicht. Die semantisch offenbar nicht zureichend bestimmte Liebe des Mädchens wird jetzt durch das bewährte bürgerliche Konzept der vernünftigen Liebe präzisiert.

Um noch einmal zu wiederholen: Statt Liebesheirat über die Standesgrenzen hinweg Vernunfttheirat und gerade deshalb Affirmierung der Standesgrenze. Es kommt, wie gesagt, nicht von ungefähr, daß diese Fassungen von Beginn der Geschichte dieser Ballade zu beobachten sind, daß sie von Anfang an diejenigen Varianten, die selbstgewiß von der Stabilität traditionaler Ordnungen ausgehen, begleiten und ergänzen. Eine Version, die die ‚Tugend‘ ins Feld führt, mag diese Interpretation stützen:

Und wer einmal heiratet
Der heirat nicht nach Geld
Die Tugend ist viel schöner
als Tausend Taler Geld.

A 118 915

Ihr Jungfern lasst euch rathen,
Wenn noch zu rathen ist,
Haltet euch mit keinem Reichen,
Thut nicht wie ich gethan,
Halt't euch mit eures Gleichen,
Seht mein Exempel an.

E 15 068 a

Tugend ist durch das ganze 18. Jahrhundert der Kampfbegriff des Bürgertums gegen den Adel, dem häufig moralische Verkommenheit unterstellt wird. Es ist signifikant für die Entstehung der Ballade, daß sich in den einzelnen Varianten Anlehnungen an verschiedene Argumentationssysteme überlagern. Eine ökonomisch motivierte Heirat wäre mit einem bürgerlichen Tugendbegriff ja durchaus vereinbar; nicht vereinbar wäre es aber, würde eine solche Vernunfttheirat zur Standesüberschreitung führen. Das Motiv der Liebesbeziehung zwischen einem Grafen und einem sozial niedriger gestellten Mädchen bildet bei sehr vielen Versionen der Ballade eine Konstante. Damit zeigt sich, daß Standesunterschiede offenbar

noch sozial konfliktr​chtig genug sind, um den Ausgangspunkt f​r ein balladeskes Geschehen abzugeben. Aber ​ber die Semantik des Standesunterschiedes besteht kein Konsens mehr.

Einige Varianten der Ballade schlie​en mit einer Strophe, die das Geschehen durch Mord oder Giftmord beendet. Das sind Versuche, den Schlu​ rational einsichtig zu machen. Mord und insbesondere Giftmord gehen aus dem gel​ufigen Motiv des Todes nach dem Genu​ des Minnetrankes hervor¹⁰¹. Traditional ist die folgende Darstellung vom Tod des Grafen:

Sie gab dem Herrn zu trinken
Aus ihrem Becherlein;
In vierundzwanzig Stunden
Brach ihm das Herz entzwei.

Frischbier, Ostpr. Vl​r 1a

Ein Kausalzusammenhang zwischen Trunk und Tod wird nicht ausdr​cklich hergestellt; und solange dies nicht der Fall ist, kann der Text auch symbolisch gelesen werden. Latent enth​lt die Strophe aber eine Ambivalenz, die sich entfalten l​st: Im Motiv des Liebestodes nach der Trennung schwingt die Lust am Schock des Mordes mit. Die Kausalit​t ist also leicht herzustellen (der Graf stirbt, weil der Wein vergiftet war)! Wird der Tod des Grafen in dieser Weise rationalistisch und kausalanalytisch (mit einiger Vorsicht k​nnte man auch sagen: modern) interpretiert, bedeutet dies auch den Verzicht auf eine konsequent symbolische Deutung.

Damit verweist die Ballade mit ihren verschiedenen Varianten auf das epochale, um 1800 heftig diskutierte Problem des Bedeutungsschwundes tradierter mythischer und symbolischer Systeme, die ihre integrative, konsensstiftende Kraft verlieren – ein Proze​, der sich auch etwa in der Preisgabe des bis dahin relativ verb​rgten ikonographischen Systems in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts ​uert. Deshalb, scheint mir, irrt Roese, wenn er seinen Gew​hrsleuten – ganz gegen den Sinn ihrer Aussage – noch eine symbolische Interpretation unterstellt: „Sie hat ihn vergiftet, meinte scheu eines der M​dchen, als ich sie nach der Bedeutung des Trunkes fragte. Sie zog ihn nach sich, so sagen wir richtiger [!], durch den Minnetrunk in den Tod, denn auch sie ist ja der Welt erstorben“ (Roese, S. 137). Das ist die bekannte romantische ​berh​hung des ‚Volkes‘. Der letzte Minnetrunk vor der Klosterpforte wird vielmehr durch die Einf​hrung des Motivs des Giftmords rationalisiert und der vormoderne Zug der Ballade so aufgel​st. Das kausalanalytische Denken macht auch vor der Volksballade nicht halt: Die S​nger/H​rer/Leser wollen wissen, warum der Graf stirbt. Nein, das M​dchen, das Roese befragt, ist gewi​ nicht scheu vor dem Geheimnis der Liebe; es kann sich den Tod einfach nur so erkl​ren: als Giftmord.

Da gab sie ihm zu trinken,
Roten Wein aus einem Glas, ja einem Glas,
|: Und nach 24 Stunden :|
Starb er am Klosterwein.

A 92 619

Andererseits, diese zus​tzliche Bedeutung ist durchaus noch durchh​rbar, kann man den Text auch so verstehen: „Starb er am *Klosterwein*“, also daran, da​ sie ins Kloster gegangen ist

¹⁰¹ Noch der Giftbecher, den Ferdinand Luise im letzten Akt von Schillers Drama ‚Kabale und Liebe‘ reicht, kann auch symbolisch als Minnetrunk verstanden werden; in dem durch ihn verursachten Tod offenbart sich Luises Unschuld und erneuert sich die Liebe zwischen beiden.

und seine Liebe deshalb hoffnungslos bleibt. Aus der Sicht der Nonne wird der Giftmord dann auch zum Mittel, sich den Geliebten auf ewig zu sichern. Helbron zitiert eine Version, die diese Interpretation erlaubt, ohne daß man sich seiner Auffassung anschließen muß, man könne hier einen „seltsamen Einblick tun [...] in die Frauenseele“ (Helbron, S. 119):

Hier liegt er in der Erde
Hier liegt mein Bräutigam
Solang ich leben kann [...]

Im Giftmord formuliert sich so rationalistisch und besitzindividualistisch noch einmal die Radikalität der Liebe des Mädchens, und das traditionale Motiv des Minnetranks wird ‚modern‘ präzisiert. Der Übergang zum offenkundigen Giftmord ist in einer anderen Version dagegen dann definitiv und klar vollzogen:

Was trug sie in ihren Händen?
Ein Becherlein voll Wein,
Daraus that sie ihm schenken,
Das soll der Abschied sein.

Und wie das Glas kaum halb 'raus war,
Da lag er schon für todt,
Ich kann euch nicht mehr helfen,
Helf euch der liebe Gott.

E 3964

Ohne daß man einen eindeutigen Beweis führen kann, wird man hier davon ausgehen dürfen, daß eine Kontamination oder ein Umsingen vorliegt. Dafür sprechen der Stilbruch („Und wie das Glas kaum halb 'raus war“) und die Abweichungen in Metrum und Silbenzahl des ersten Verses der letzten Strophe. A 50 972 verfährt dagegen etwas zurückhaltender (Sie trug in ihren Händen / Einen Becher von Golde fein / Dem Knaben tat sie schenken / Vom allerbesten Wein. // Und als er den getrunken / Fiel er zur Erde tot...).

Schließlich wird der tradierte Motivbereich ganz verlassen:

Was zog er aus der Tasche?
Ein spitzes Messerlein
Und stach ihr in das Herze
Und in die Äugelein.

A 54 623

Das ist nur folgerichtig: Wenn die symbolische Kraft und Gültigkeit des Minnetranks geschwächt ist, spielt es eigentlich keine Rolle mehr, wer nun wen umbringt und auf welche Weise. Mit dem Mord festigt der Mann jetzt nur seine Herrschaftsansprüche gegenüber dem Kloster endgültig. Es ist bemerkenswert, wie die formelhaften Volkslied-/Volksballadendiminutive („Messerlein“, „Äugelein“) für eine blutrünstige, vielleicht von der Jahrmarktsliteratur her inspirierte Szene genützt werden, und das ist ein Indiz dafür, daß die Volksballade in der Tat zur populären Literatur gezählt werden muß¹⁰².

¹⁰² Vgl. auch die Version einer Schlußstrophe, die Karl Scheibe, *Die falsche Nonne, ein Volkslied*, in: *Niedersachsen* 6, 1900/01, 188, zitiert: „Was zog er aus der Tasche? / Ein Messer, scharf und spitz, / Und er stach sein' Herzallerliebste, / Daß das Blut entgenspritzt.“

Giftmord und Mord dienen also dazu, den Tod des Grafen/des Mannes/des Mädchens zu motivieren, sobald eine Motivationslücke entsteht, weil die selbstverständliche Interpretierbarkeit tradierter Symbolik erlischt. Eine ähnliche Funktion hat übrigens auch eine andere bisweilen gewählte Lösung der Ballade: der Fortgang des Mädchens aus dem Kloster:

Sie ließ den Gürtel fallen,
Er trank und sprach kein Wort:
„Lebt wohl, ihr Nonnen alle,
Lebt wohl, jetzt reis' ich fort.“

A 72 696

Gewiß kennt schon die mittelalterliche Literatur das Motiv der Flucht aus dem Kloster und des gebrochenen Keuschheitsgelübdes – man denke nur an die Legende von der Nonne Beatrix, die bereits Caesarius von Heisterbach (*Dialogus magnus visionum atque miraculorum*, 1223) erzählt. In der vorliegenden Variante zeigt jedoch der leicht frivole Ton, daß das Verlassen des Klosters hier offenbar nicht mehr als existentielles Problem aufgefaßt wird. Jenseitige Heilserwartung und irdischer Glücksanspruch werden nicht gegeneinander ausgespielt. Zwar meint der Vers „Sie ließ den Gürtel fallen“, daß das Mädchen das Zingulum, den Gürtel, der sie an ihr Gelübde ‚bindet‘, ablegt. In Verbindung mit den Abschiedsworten des Mädchens stellt er aber doch auch eine erotische Anspielung dar. Anders als etwa bei Caesarius von Heisterbachs ‚Dialogus‘ dessen „Praetext“¹⁰³ den Rahmen bestimmt, in dem sich die konkrete textliche Realisierung dann vollzieht, verknüpft und interpretiert die vorliegende Ballade ihre Motive freier. Sie sieht sich nicht einer symbolischen Ordnung ausschließlich verpflichtet; sie erlaubt sich ein stilistisches und motivisches ‚Spiel‘ mit der Hypothek der Tradition.

Die Veränderung und Überformung traditionaler Elemente der Ballade von der populären Literatur, vom Jahrmarkt her, die zu sehr heterogenen Texten führt und einsichtig macht, daß die Ballade selbst ein populäres Lied ist, läßt sich noch genauer und nicht allein an den Schlußstrophen zeigen. Zwei Wiener Liedflugschriften des 19. Jahrhunderts betiteln die Ballade mit „Die Nonne oder Der Tod der Liebenden“ (Bl 8420, Bl 8132). Damit wird einerseits – werbetechnisch geschickt – an die überaus beliebte Nonnen- und Klosterliteratur erinnert und andererseits das etwa vom Bänkelsang her bekannte und gebräuchliche Schema des Doppeltitels genützt. Im Untertitel der Wiener Drucke wird der Texttyp genauer bestimmt: „Ballade. Nach einem altdeutschen Volksliede“ (Bl 8420) bzw. „Lied aus der Vorzeit nach bekannter Melodie“ (Bl 8132). Beide Texte amalgamieren so das Aufmerksamkeit heischende, sensationsorientierte Titelschema des Bänkelsangs mit dem Innerlichkeit und Rührung versprechenden romantischen Volksliedkonzept, dem zuliebe die Aktualitätsprätention des Bänkelsangs preisgegeben wird.

Beide Liedflugschriften sind mit wirkungsvollen Illustrationen versehen. Die Illustration zu Bl 8420 (s. Abb.) zeigt den liegenden, mit dem Oberkörper halb aufgerichteten Grafen offenbar nach dem Genuß des Weines, den Kopf leicht der von der Seite her über ihn gebeugten Nonne zugeneigt. Das mittelalterliche Ambiente des Hintergrunds, eine gotische Kirchenfassade, beglaubigt die nähere Charakterisierung der Ballade als ‚altdeutsches

¹⁰³ „Der Praetext ist die vorausgehende und vorausgesetzte Bedeutung, das schon Gesagte, Bekannte, das Gewußte und Erinnerbare. [...] Der Text legt den Praetext aus, er kommentiert ihn, indem er ihn indirekt darstellt, und das heißt auch, indem er ihn vergegenwärtigt und wiederholt. Darin liegt die überragende Funktion christlicher Allegorien: sie wiederholen und vergegenwärtigen die Botschaft der Heilsgeschichte, aber in einer Form, in der man sie nicht vermutet.“ Dies gilt auch für Caesarius' Beatrix-Legende. – Gerhart Kurz, *Metapher, Allegorie, Symbol*, Göttingen 1982, S. 40 und 41.

Die Nonne



Der Tod der Liebenden.

Ballade. Nach einem altdeutschen Volksliede.*)

Verlagseigentum von M. Moszbeck, Wien, Wieden, Waaggasse 7.



 Einst stand ich auf ho = hem fel = sen, und schaut in's
 tie = fe Thal, da sah' ich ein Schiff = lein fah = ren,
 ja, ja wohl fah = ren, 's war'n drei Gra = fen zu =
 mal da sah' ich ein Schiff = lein fah = ren
 ja, — ja wohl fah = ren, 's war'n drei Gra = fen zu = mal!

*) Text und Melodie abweichend in „Reich Volkslieder“, Heft 15.



Die Nonne oder Der Tod der Liebenden.

Sied aus der Vorzeit nach bekannter Melodie.

Verlag von J. Neidl in Wien, Rudolfsheim, Dreihausgasse 16.

Einst stand ich auf hohem Felsen
 Und schaut' ins tiefe Thal;
 Da sah ich ein Schifflein fahren,
 Ja, ja wohl fahren,
 Worin drei Grafen war'n. (rep.)
 Der Jüngste von diesen drei Grafen,
 Der in dem Schifflein saß,
 Gab einer schön' Dirne zu trinken,
 Ja, ja zu trinken,
 Den Wein aus seinem Glas. (rep.)
 Was zog er von seinem Finger?
 Ein Ringlein von gutem Gold',
 Nimm hin, meine Hübsche, du Feine!
 Ja, ja wohl Feine
 Und sei mir ein Wenig hold! (rep.)

Volkslied'. Die Illustration zu Bl 8132 (s. Abb.) erzählt dagegen weniger, aber eindringlicher, indem sie die pathetische Dramatik der Schlußszene des Liedes („Dann stürzt sie sich in die Arme [...] Und schlummert bei ihm weinend ein!“) visualisiert. Die beiden Liebenden liegen diagonal hingestreckt – was weit effektvoller ist als ein bildrandparalleles Arrangement der Figuren. Beide Illustrationen sind charakterisiert durch die Formelhaftigkeit einer pathetischen Gebärdensprache – Aby Warburg nennt sie ‚Pathosformeln‘ – die sehr stark rhetorisch ist und deshalb in einer auf Wirkung bedachten, auf ein Publikum zugeschnittenen Kunst bevorzugt verwendet wird (so etwa in den Tafeln der Bänkelsänger, aber nicht nur in Bildzeugnissen der populären Kultur).

Dieser rhetorische, inszenierte Zug der beiden Illustrationen prägt auch einige Wendungen des Textes, die zur formelhaften Schlichtheit des romantischen Volksliedtones in krassem Gegensatz stehen. Während es in Bl 2868 etwa nur heißt: „Sie faßt' nach ihrem Becher, gab ihm ein gut Glas Wein“ oder, noch einfacher und noch formelhafter, in Bl 2199: „Sie bat ihm mal zu trinken / Aus ihrem Becherlein“, sehen sich diese beiden textlich weitgehend übereinstimmenden Wiener Liedflugschriften zu einer reicheren Bildlichkeit genötigt und statten Substantive mit kräftigen Adjektiven aus: „Sie hatte auch in ihren Händen / Einen Becher mit *perlendem* Wein“; und später nach demselben Muster: „Mit ihren zwei *nervigen* Armen [...] Schlug sie den Glockenklang.“ Diese Tendenz zu einer solchen pathetischen Ausschmückung der Texte findet sich auch in der mündlichen Überlieferung (A 65 558: Als unterging die Sonne, / Da brach sein Herz entzwei, / Die junge schöne Nonne / Stand *händeringend* dabei. // Dann grub sie mit ihren Händen / Im Klostergarten ein Grab, / Weihwasser [!] aus ihren Augen / Floß *reichlich* darüber herab.).

Wie Karl Veit Riedel und Leander Petzoldt gezeigt haben, ist eine pathetische, kumulative Sprache für die Moritaten der Bänkelsänger kennzeichnend. Auch dort kommt häufig eine unfreiwillige Komik auf, die aus dem Zusammenstoß solcher Effektorientiertheit, die die erzählten Geschichten ganz unglaublich macht, mit einer penetranten Didaxe resultiert. Bei der zur Diskussion stehenden Ballade ist es ähnlich: Wenn die an die alten Volksballaden erinnernden formelhaften Wendungen mit umgangssprachlichen Elementen, die die Ballade ‚modernisieren‘, d. h. näher an die Sprach- und Lebenswelt der Sänger/Hörer heranführen, verknüpft werden, entstehen unvermeidlich Stilbrüche. So bleibt A 92 619 zunächst ganz innerhalb des ‚romantischen Volksliedtons‘ (Ein Schifflin sah ich schwimmen / Worauf Feinsliebchen saß), um schließlich dann in die Umgangssprache zu verfallen. Der Mann (hier nicht näher bestimmt als Graf) erhält auf seine durchaus moderat vorgetragene Bitte, das Mädchen sehen zu wollen (Im Kloster angekommen / Ganz leise klopf ich an, ja klopft ich an / Gebt heraus die schönste Nonne / Die zuletzt ins Kloster kam.), die ziemlich rüde Antwort:

Ist keine reingekommen;
Wir geben auch keine raus, ja keine raus.
|: Denn was drin ist, muß drin bleiben :|
Im schönen Nonnenhaus.

A 92 619

Sogleich wechselt die Stillage wieder: „Da kam sie angeschritten, / Schneeweiß war sie gekleidt.“ Derartige Stilbrüche signalisieren, daß die Formeln des romantischen Volksliedtons den Sängern/Hörern offenbar nicht genügen. Die Abstraktheit des traditionellen Balladentypus wird problematisch. Es gibt eine in Lothringen aufgezeichnete flotte Version der Schlußstrophe, die diese Anpassung der Ballade noch einmal illustriert, wenn sie mit einem erotischen Unterton spielt:

Es steht nicht länger als eine halbe Stund' an,
 Jungfräulein war schon da;
 Sie läßt ihre Kleider fallen: ‚Adeius, ihr Nonnen alle,
 ‚Adeius, ihr Nonnen alle,
 Mit dem Reiter reis' ich fort.

A 93 877

Bisweilen treffen Stilbrüche und Kumulationseffekte zusammen. Eine bei Düsseldorf aufgezeichnete Version setzt wiederum sehr volksliedhaft, sehr formelhaft ein:

Ich stand auf hohem Berge
 Schaut hinab ins tiefe Tal;
 Da sah ich ein Schifflin fahren,
 Worin drei Reiter war'n.

Der jüngste von den Dreien,
 Die in dem Schiffe war'n,
 Der gebot mir Wein zu trinken
 Aus einem vollen Glas.

‚Warum bietest Du mir zu trinken?
 Warum schenkest Du mir ein?‘
 ‚Das tu ich aus lauter Liebe,
 Aus lauter Lieb' und Treu.‘

A 102 630

Aus den drei Grafen sind jedoch schlichte Reiter geworden; und folgerichtig argumentiert das Mädchen auch nicht mit dem Standesunterschied. Als sie den Reiter zurückweist, beruft sie sich nur auf die bürgerlichen Werte ‚Liebe‘ und ‚Treue‘:

Ich weiß von keiner Liebe,
 Ich weiß von keiner Treu;
 In ein Kloster will ich gehen,
 Will werden eine Nonn'.

A 102 630

Der für den Balladentypus charakteristische Gang ins Kloster ist damit nicht mehr zureichend motiviert, denn das Mädchen gesteht ja selbst keine Liebe ein, muß sich also auch nicht vor ihrer eigenen Liebe und der des Mannes in Sicherheit bringen. Die Ballade greift weder auf traditionale (Standesunterschiede), noch auf moderne Argumente (Verknüpfung von Liebe und Ehe) zurück. Die daraus hervorgehende Unklarheit kompensieren die Schlußstrophen. Der Mann reitet vor das Kloster und fordert die Herausgabe des Mädchens:

Da kam das Nönnchen gegangen,
 Schneeweiss war sie gekleid't,
 Ihre Haare waren abgeschnitten,
 Zur Nonn' war sie bereit.

Und als der Reiter dieses sah,
Wandt' er sich bleich herum;
Das Herz in seinem Leibe
In tausend Stücke sprang.

Da rollt' das Nönnchen die Ärmel auf
Und machte dem Reiter das Grab:
Hier liegst Du zum Verfaulen
Bis an den jüngsten Tag!

A 102 630

Die einzelnen Varianten dieses Balladentyps können als Anpassungen an sich verändernde Bedeutungssysteme verstanden werden. Dabei läßt sich freilich keine lineare Entwicklungsgeschichte herstellen. Auch die populäre Literatur bewegt sich in Sprüngen. Die Parallelität verschiedenster Versionen – solche, die sehr knapp und formelhaft bleiben und dabei offenkundig noch auf die Gewißheit einer traditionellen Ordnung bauen, neben solchen, die ergänzen, präzisieren, neue Bedeutungen zuweisen – und die Fülle der Belege zeigen einen Balladentypus, der offenbar in der Lage war, kulturellen Bedürfnissen einer Gesellschaft im Umbruch zu entsprechen.