

**Nr. 75** (11.06.2010)

---

## Musik und Eros – eine Verbindung im Visier moralischer Instanzen

Annemarie Bösch-Niederer

Vortrag in der Reihe „Verbotene Liebe“ des Vorarlberger Landesarchivs am 9. Juni 2010 in  
Bregenz (Landesarchiv).

Hörbeispiel 1: Wenn alle Brunnlein fließen (Unvergängliche Weisen  
Nr.5, 1:56)

Wenn alle Brunnlein fließen, gesungen von Stuttgarter Lehrergesangverein  
- ein Lied weithin bekannt – gerne den Schulkindern von Pädagogen  
vermittelt – wem käme heute die Idee, dass sich hinter diesem Lied weitaus  
mehr als die beschauliche Naturstimmung verstecken könnte. Doch dazu  
noch später.

In den vorangehenden Vorträgen wurde das Thema „Verbotene Liebe“ in  
Zusammenhang mit Ehe und Zölibat und auch die Sittengeschichte  
eingehend erläutert. Ich darf sie heute recht herzlich zu einem Vortrag über  
die Wechselbeziehung Musik – Erotik und ihre Konfrontation mit den  
moralischen Instanzen begrüßen.

Musik erweckt in uns Gefühle, Glück, Hoffnung, Sehnsucht, Trauer, Besinnlichkeit und kann auch erotisch sein. Der Tanz wird schlechthin als der „dramaturgische Hintergrund für Erotisches“ gesehen (Zeyen 1996, S.211) – gekennzeichnet durch körperliche Nähe und Berührung. Trifft Beides auf strenge gesellschaftliche Normen, sind Konflikte nicht umgehbar. Ein sehr weit gefasstes spannendes Thema, das in der Kürze des Vortrags nur angesprochen werden kann und bislang auch in Vorarlberg zu den Tabus gehörte.

Drei Themenbereiche möchte ich dabei vorstellen:

- Die musikalischen Unterhaltungen im Visier der Obrigkeiten
- Musikanten als liederliche Lumpen an den Rand der Gesellschaft gestellt
- und schlussendlich Erotik im Volkslied und der Umgang damit.

### **Allgemeine Bemerkungen**

Lassen Sie mich einige allgemeine Bemerkungen voranstellen.

Erotik finden wir in der Musik in allen Kulturen. Der Umgang damit ist vom Zeitgeist und der damit verbundenen Sichtweise abhängig.

Die Bacchanalien der Römer, wilde Feste mit Tanz- und Trinkgelagen zu Ehren des Gottes Bacchus, waren Bestandteil des Götterkults, der sich über das gesamte Kaiserreich ausbreitete. Inwiefern in der Provinzstadt Brigantium extatische Darbietungen die Bevölkerung erfreuten, bleibt uns verborgen.

Indirekte Zeugen des römischen Kulturlebens finden sich auf Terra-sigillata Scherben im Vorarlberger Landesmuseum. Dargestellt wird hier ein äußerst spärlich bekleideter Tibiabläser. Der scharfe, durchdringende Klang des Instrumentes war besonders bei Umzügen, Opferfeiern und extatischen Kulte, aber auch als Marschmusik gefragt. Tibia und Scabellum, sie sehen diese Klappen an den Füßen der Musiker, waren zudem tragende Elemente des römischen Lustspiels. Sogenannte Atellanenspiele, volkstümliche Possen, waren besonders beliebt. Die oft sehr freizügigen Darbietungen wurden jedoch in späterer Zeit als sittenwidrig empfunden und verboten.

Mit der Einführung des Christentums wird in der europäischen Kultur die Betrachtungsweise differenzierter. Der Kirchenlehrer Aurelius Augustinus

(354 bis 430) erkannte im 4. Jahrhundert die erotische Wirkung von Musik und sah vor allem in der weltlichen Musik eine Gefahr für die Seele. Nur jene Musik lässt er gelten, die zur Belebung und Vertiefung des christlichen Glaubens beiträgt: „Nicht das Singen an sich gehört der Kinderstufe an, sondern das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen.“ (Blaukopf 1982, S. 206). Gesänge heidnischer Kulte und des Bühnenspiels werden dem erwachsenen Christen verwehrt. Augustinus Schriften sollen über Jahrhunderte hinweg die offizielle Sichtweise der katholischen Kirche weit bis ins 20. Jahrhundert hinein prägen, die weltliche Musik und Tanz nicht nur argwöhnisch beobachtet, sondern diese mitunter gar zu verbieten versuchte. Beispiele gibt es unzählige, insbesondere auch aus unserer Region.

### **Musikalische Unterhaltungen im Visier der Obrigkeiten**

Die Bemühungen der geistlichen wie auch weltlichen Obrigkeiten ihre Moralvorstellungen zur Wahrung der Sittlichkeit durchzusetzen, betrafen in Vorarlberg in erster Linie die geselligen, abendlichen Zusammenkünfte der Dorfjugend. Sie wurden als Keimzelle des Lasters und der Sittenlosigkeit gesehen. Kein Wunder: nicht selten wurden dabei Liebesbeziehungen angeknüpft.

Schon in der Feldkircher Spielleuteordnung von 1500 wurde vom ehrsamem Rat gefordert *züchtiglich* zu tanzen und auch sonst keine Unzucht zu treiben. Mahnend spricht der Kapuzinerpater Laurentius von Schnifis im 17. Jahrhundert in seiner poetischen Schrift „Mirantisches Flötlein“ (1682):

*Man tanzt und springt  
Biß an den Morgen  
Man scherzt/lacht und singt  
Ohn alle Todessorgen:  
Man schwimmt nach der Areta-Lehr/  
Biß an den Hals im Nectar-Meer/  
Drauf fahren die Gesellen/  
Ach laider! Scharen-dick/  
Hinab zur Höllen.*

Da das Bedürfnis zu Tanzen nicht auszurotten war, erstellte man seit dem Mittelalter am Land eigene Tanzhäuser, um zumindest die Kontrolle über das Geschehen zu bewahren. Beispiele gibt es heute noch in Satteins,

Schwarzenberg und Gaschurn. Diese Tanzhäuser waren in der Regel von allen Seiten einsehbar – wie hier auf dieser Skizze am Beispiel von Au zur sehen.

Nicht nur in der Kirche fanden die Prediger *über das zur Sünde führende des Tanzens* harte Worte. Unterstützung fanden die Geistlichen in der weltlichen Obrigkeit. Die Behörden gaben Verordnungen heraus, die das Tanzgeschehen regelten, Tanzanlässe und Termine wurden festgelegt, Musikanten hatten Patente zu erwerben.

Betroffen von den strikten Tanzverboten waren Katastrophen und Kriegsjahre. So wurde 1683 wegen drohender Kriegsgefahr auch bei Hochzeiten der Tanz *gänzlich* verboten, angeordnet wurden *Haylsames Gebett / und Gott gefällige Andachten*. Auch bei Ausbruch von Epidemien, *Diweil die Pest im Lande übel hauset*, bei Naturkatastrophen wie Erdbeben, wurden jegliche gesellschaftlichen Vergnügen untersagt. Nicht immer sind die angegebenen Gründe für ein Verbot plausibel, oftmals an den Haaren herbeigezogen, wie im Falle der Ankündigung des Erscheinens eines großen Kometen im Jahre 1681. Aber es gab auch Ausnahmen: zur Fasnacht, an Zunft- und an den Kirchweih-Tagen und bei Hochzeiten war der öffentliche Tanz erlaubt.

Da es wenig offizielle Möglichkeiten gab, galten Hochzeiten als beliebter Treffpunkt für die Jugendlichen, nicht selten waren bis zu 300 Personen anwesend. So kam es 1839 im Kleinen Walsertal zu einer heftigen Diskussion um das Tanzvergnügen bei Hochzeiten, wovon in der „Baader Chronik“ ausführlich zu lesen ist.

Gemeindevorsteher Franz Köberle beanstandet darin, *dass Wohlstand, Gelegenheit, kräftige Natur, Unterhaltungstrieb, Unbewachtheit und Furchtlosigkeit vor Bestrafung* zu wiederholten Malen zu Lärm und *anstandschändenden Betragens* geführt hätten, da *ledige Personen nach ihrem Belieben geschlossener Unterhaltung ohne Zeügnus, ohne Aufsicht in dunkler später Nacht alleinig bis zu äußerst und innerst des drey Stunden langen Thales häufig nach Hause zurückkehrten*. (Baader Chronik 1997, S. 257). Daher wurde unter anderem verordnet, dass bei Hochzeiten die ledigen, nicht geladenen Personen, auch nicht am Tanz teilnehmen durften. Erlaubt war es dagegen den verheirateten Paaren.

Die tanzfreudige Jugend blieb von den Verboten weitgehend unbeeindruckt. Mit schärferem Ton legten die Seelsorger den Brautleuten nahe, *sie*

*möchten den Hochzeitstag, den Tag, an welchem sie drey heilige Sakramente empfangen haben, wenigstens ohne Tanzmusik abhalten.* Eine Missachtung dieser geistlichen Aufforderung durch die Brautleute konnte mancherorts auch eine Weigerung der Pfarrherrn nach sich ziehen, *nach ertheilter Einsegnung feyerlichen Gottesdienst zu halten.*

Durch dieses Vorgehen der Obrigkeit wurden die Gastwirte des Tales, die bei Fehlen der Tanzmusik wirtschaftliche Einbußen befürchteten, nun zu Protest aufgerufen. Sie verweigerten die Bewirtung von Hochzeitsgästen ohne Tanz. Um der Diskussion schlussendlich ein Ende zu bereiten sah sich die Gemeindevorstellung gezwungen, das Tanzen bei Hochzeiten zwar einzuschränken, von einem strikten Tanzverbot aber abzusehen.

Die seltenen Tanzgelegenheiten und strengen Vorschriften bewogen die Jugend sich zum Tanzen in den privaten Raum zurückzuziehen. Dorthin, wo weniger Aufsicht herrschte: auf Almen, Maisäße und in Stubathäuser. Dies konnte aber in der Regel nicht heimlich bleiben, so wurden diese Orte besonders Ziel der obrigkeitlichen Verfolgung.

1778 gab der Vogteiverwalter Fidel Simeon Obbuochenberg für Schruns, betreffend die Sonntagsruhe, eine Verordnung heraus, in der vom Geschworenen Johann Joseph Nayer festgehalten wurde:

„Demnach verschiedentlich angezeigt worden, wasmassen in dem Thale Montafon der höchst ärgerliche Missbrauch: an Sonn- und Feiertagen hin und wieder zu fahren [...] auch in den Maysessen zusammen zu schlieffen und alldorten Abendtänz zu halten, somit allen Muthwillen und Laster auszuüben, überhand zu nehmen beginne. Solches aber keineswegs länger zu gestatten gemeint ist!“ (Zurkirchen 1985, S. 44).

Hier wird somit vermerkt, dass man im Montafon den „ärgerliche Missbrauch“ angezeigt hätte, dass es überhand nähme, an Sonn- und Feiertagen sich in den Maisäßen zu treffen und dort Abendtänze zu halten. Dies wollte man nun aber keineswegs länger gestatten.

Im Bregenzerwald, im Landgericht Bezau, wurde 1786 festgestellt, dass in einigen Pfarren das, *von jeher nicht ohne die wichtigsten Gründe verbothene Tanzen leider fast allgemein worden.* Die Tänzer und Tänzerinnen, aber auch die Veranstalter von nicht genehmigten Unterhaltungen sollten daher zu elf Tagen unentgeltlicher Arbeit an öffentlichen Werken, Straßen und dergleichen verurteilt werden. Den

Denunzianten, die scheinbar genügend vorhanden waren, wurde die Geheimhaltung ihrer Person zugesichert.

1794 sahen auch in Egg Landammann und Rat in den nächtlichen Zusammenkünften der ledigen Jugendlichen, in den Stubathäusern, Gelegenheit zur „Verderbung der Sitten und Verführung der Jugendlichen“ und stellten Besuch dieser Zusammenkünfte unter Strafe.

### **Musikanten als liederliche Lumpen an den Rand der Gesellschaft gestellt**

Mit dem Tanz eng verbunden waren die Musikanten. Sie begleitete ein schlechter Leumund in Verbindung mit Kriminalität und Ehrlosigkeit, insbesondere dann, wenn sie von auswärts kamen. Sollte daher eine Tanzveranstaltung überhaupt gestattet sein, so durften *nur ehrliche und im Lande wohnende Spielleute* von den Wirten gedungen werden, wie es der Probst von St. Gerold Johannes Chrysostomus Stadler in einer „Ordnung wegen Tanzens in der Pfarre Plonß“ im Großen Walsertal festlegte.

Seit dem 18. Jahrhundert ist es bekannt, dass Musikanten, wollten sie öffentlich auftreten, Musikpatente und Wirte Spiellizenzen zu erwerben hatten. Im kurpfalz-bayerischen Gesetzlexikon von 1800 liest man unter dem Stichwort „Musikanten“: *auswärtige, sollen gleich an der Land Gränze zückgewiesen und nicht passiert werden [...] Inländische dürfen ohne Musikpatent bei denen Kirchweihen, Hochzeiten, oder anderen Gelegenheiten nicht mehr öffentlich aufspielen, [...] Die Obrigkeiten [...] sollen aber bey der Ertheilung derselben jederzeit auf guten Leumuth des Impetrantes acht haben und in das Spielpatent nicht nur den Namen des Supplicanten, sondern auch den Ort seines Ansitzes und die Gattung seines Instruments einsetzen [...]*. Nach 1806 waren unter der bairischen Herrschaft diese Gesetze auch für Vorarlberg gültig.

Die Patente galten für ein Jahr, waren mit Unkosten von einem Gulden in den Städten bzw. 45 Kreuzer am Lande nebst 3 Kreuzern Siegeltaxe verbunden und somit auch für die Behörden ein Geschäft. Da die Erteilung der Patente und Spiellizenzen schriftlich zu erfolgen hatte, sind die Behördenakten im Vorarlberger Landesarchiv dazu unschätzbare Quellen. Sie informieren über die Name der Musikanten, ihre Herkunft, den Leumund und zuweilen auch über ihr Instrumentarium. Es sind Quellen, die bislang aber noch kaum ausgewertet sind.

## **Erotik im Lied und der Umgang damit**

### Tanz- und Liedforschung

Dem Tanz wurde nicht nur von Seiten der Obrigkeit mit Argwohn begegnet. Auch die Forschung war noch in den 1960er Jahren äußerst vorsichtig. So schreibt der erste Archivar des Vorarlberger Volksliedarchivs Josef Bitsche 1961: *Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tanz war noch vor wenigen Jahrzehnten fast ein Ding der Unmöglichkeit [...] Tanz, das war bei uns immer etwas, dem der Makel des – sagen wir es einmal ganz offen – des Sündhaften anhing. Und wer sich bei uns wissenschaftlich mit dem Tanz beschäftigt hätte, wäre kaum ernst genommen worden von den meinungsbildenden Schichten.* Dem entsprechend hatte sich der gewissenhafte Lehrer fast ausschließlich mit dem Liedgut beschäftigt. Doch selbst dabei konnte man Gefahr laufen in die Zwänge von Moral und Kirche genommen zu werden.

Die Sorge um das sittliche Verhalten der Bevölkerung und die Tabuisierung des Sexuellen führte nicht nur zu strengen Einschreitungen gegen Tanzende und Musikanten, mit Argusaugen und offenen Ohren wurde auch das volksmusikalische Liedgut beobachtet.

Leider wissen wir heute nur rudimentär, was in der Vergangenheit gesungen wurde und dies trotz der Tatsache, dass in Vorarlberg seit beinahe 200 Jahren Volksliedforschung betrieben wird. Die Erforschung des Liederschatzes, Pflege und Sammlung lag von Beginn an bis Mitte der 1970er Jahre in den Händen der Lehrer und Studenten. Eine Beschäftigung mit „unanständigen Liedern“ wurde abgelehnt, sie passten nicht in den Rahmen der Forschung. „Die Welt, meinetwegen die gebildete Welt ist ja unglaublich prüde“ [...] Wie viel dichterisch und musikalisch Wertvolles blieb unveröffentlicht, aus bloßer Furcht, es könnte Anstoß erregen“ meinte der Volksliedpfleger Karl Liebleitner 1921. (Liebleitner 1921, S. 46f).

Während versteckte Erotik aus Unkenntnis der Symbolsprache als nicht anstößig empfunden wurden, fühlten sich die meisten Liedforscher bemüßigt, einen großen Bereich auszuklammern, nämlich den der erotischen Lieder, die nachweislich gesungen wurden.

Die Wissenschaft grenzt heute diese Lieder deutlich von den Liebesliedern ab. Im Handbuch des Volksliedes ist bei Rolf Wilhelm Brednich zu lesen: „Es geht um die Erotik im Lied, um die Formen sexuellen Verhaltens zwischen

den Geschlechtern, und dabei nicht um die sublimierte [= erhöhte] Form des Liebeserlebnisses, das sich im Liebeslied seinen Ausdruck verschafft, sondern um die leibliche Liebe als Ausdruck der Geschlechtlichkeit des Menschen.“

Die Existenz erotischer Lieder wurde in der Vergangenheit nicht geleugnet, 1896 schreibt der prominenteste österreichische Volksliedforscher Josef Pommer: *Ein Hauptthema des älplerischen Volksgesanges ist die sinnliche Liebe, und es werden in gar manchem Liede geschlechtliche Verhältnisse mit einer Offenheit besprochen, die dem modernen Kulturmenschen, der sich das erste Mal in ländliche Kreise wagt, höchst anstößig vorkommen.* (Pommer 1896, 98f). Dem Forscher stand durch seine Sammlung ein großer Fundus an Liedern, Schnaderlhüpfeln, Gasselreimen und anderen humorvollen musikalischen Liedbeiträgen der ländlichen Bevölkerung zur Verfügung.

Er sieht dieses Liedgut, auch bei Berührung des Geschlechtlichen nicht als unkeusch, denn - *es behandelt diesen Gegenstand wie irgend einen anderen als etwas natürliches, und Lüsternheit ist ihm fremd.* Eine öffentliche Wiedergabe dieser Lieder war aber auch dem Forscher nicht immer willkommen. So beschreibt er eine Begegnung mit einer älteren Sennerin bei einem öffentlich zugängigen Preissingen in der Steiermark.

„Sie setzte sich mit gegenüber auf einen Stuhl, legte die alten knochigen Hände wie zum Gebet gefaltet in den Schoß, senkte die Augen, ihre Finger betrachtend. So sang sie in sich versunken unbekümmert um die fremden Männlein und Weiblein, die den großen Gasthaussaal füllten. Was sie sang war echt, die Art ihres Vortrags unverfälscht almerisch“. Doch was folgte war dem Forscher nun doch zu viel. Er vermerkt weiter: „was die Alte sang, was nicht für alle Ohren [...] nun fing sie das Lied ... vom Laurenzenberg zu singen an. Ich kannte das Lied und wusste, dass an dritter und vierter Stelle recht aufrichtige Gesätze kommen – ich ließ die Sängerin aber gewähren, es hörte uns doch niemand mehr zu [...] die Sängerin sang weiter und nun kam die gefährlichste, allzu aufrichtige Strophe [...] Genug, genug, flüsterte ich ihr zu, aber es war vergeblich, die Singende sah und hörte nicht, was um sie vorging“. Als die Sennerin zu weiteren Strophen ansetzte, sah der Forscher die Zeit gekommen, einzuschreiten. Er unterbrach und schüttelte sie, worauf sie erschrak und glaubte Unrechtes getan zu haben. Er antwortete darauf: „Nein, nein, herzunschuldiges



Naturkind, nichts Unrechtes. Du hast nur nicht gelernt, wann und weshalb man erröten muß“ (zitiert nach Grinninger 1997, S. 46f).

Diese Schilderung aus der Zeit um die Wende zum 20. Jahrhundert ist bezeichnend für den Umgang der meist von bürgerlichen Moralvorstellungen geprägten Forscher mit erotischen Liedern. Man kannte und hörte diese Lieder zwar, sah sie für Publikationen aber als nicht geeignet an.

Wie natürlich das heikle Thema Erotik von Sängern im Lied oftmals dargestellt wird, verdeutlichen auch Beispiele aus der Feldforschung in Vorarlberg. Wir konnten mehrmals in der Regel meist weibliche ältere Gewährspersonen kennenlernen, über deren Liedrepertoire wir sehr überrascht waren, ein Repertoire das in den offiziellen Liederbüchern und in unseren bisherigen Sammlungen nicht aufscheint.

Vereinzelt gab es Österreichweit aber auch besondere Liedpublikationen. Um die Wende zum 20. Jahrhundert beschäftigen sich erstmals Forscher mit den erotischen Volksliedern. Dazu gehörte der Wiener Lokal- und Kunsthistoriker Karl Emil Blümml (1881 bis 1925), der sein Leben der Heimat- und Volkskunde verschrieb und dabei sein besonderes Augenmerk auf die Volkslieder legte. Doch forschte er nicht nur zur Archivierung, es lag auch in seinem Interesse, das Material zu publizieren. Er versuchte erstmals dabei ein großes Tabu anzusprechen: 1907 ging er mit einer Publikation „ Erotische Volkslieder aus Deutsch- Österreich“ an eine beschränkte Öffentlichkeit. Der anerkannte Forscher bemüht sich möglichst viele Seiten des erotischen Liedes darzustellen und publiziert Texte aus dem städtischen, wie auch bäuerlichen Bereiche, deren Offenheit überraschen lässt. Das Buch enthält unter anderem auch Dirnenlieder.

Dass seine Publikation unter den führenden Volksliedforschern zu Diskussionen führte, mag nicht verwundern. Um den Kritikern Wind aus den Segeln zu nehmen, wird in der gedruckten „Privatausgabe“ ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die kleine Auflagezahl der Exemplare nur „für die Gelehrten“ gedacht wäre. In die offizielle Volksliedpflege fanden diese Lieder nicht Eingang, die Publikation wird auch in Blümmls Biografien weitgehend verschwiegen und soll sogar dazu geführt haben, dass Fachkollegen unter Pommers Führung eine offizielle Aberkennung seines Dokortitels anstrebten.

Aus Vorarlberg konnte in dieser Publikation kein Beitrag gefunden werden. Dass aber auch hier erotisches Liedgut bekannt war und auch gesungen wurde, kann indirekt belegt werden unter anderem durch Vorworte in Liederbüchern.

Als im 19. Jahrhundert die gedruckten Volksliedsammlungen herauskamen, war man bestrebt das Lied des Volkes als etwas Reines, Ursprüngliches, Ungekünsteltes darzustellen. Pädagogen bemühten sich um Bereinigung des volkstümlichen Liedgutes, insbesondere durch die Herausgabe von gedruckten Liederbüchern. In „das schöne wahrer Kunst“ sollten auch Schüler eingeführt werden. Von ausschließlich „wertvollem“ Liedgut ist die Rede (Wiederin 1934, S. 30).

Darauf weist auch eine Ankündigung im Vorarlberger Volksblatt vom 19. November 1907, wo zu lesen ist: *Im Druck befindet sich ein sehr schönes und sehr billiges „Vorarlberger Vereins- und Jugendliederbuch. Es enthält 82 Lieder, darunter 10 Vorarlberger Lieder [...] und haben daher die Herren Präsidies sowie auch die Herren Lehrer ein Mittel in der Hand, durch eine einwandfreie Sammlung allmählich erotische und nichtssagende Singweisen im Volke zu verdrängen.* Es ist dies nicht nur ein Eingeständnis, dass eine überaus reiche Liedvielfalt bestanden hat, es ist auch Versuch damit einen Glaubens- Moral- und Sittenkodex zu vermitteln.

Bemerkenswerterweise ist aber in diesen Liederbüchern so manches Lied zu finden, das wie ein Liebeslied anmutet, aber durchaus als erotisch gelten kann. Die Erotik ist allerdings nicht auf den ersten Blick sichtbar. Die im 19. und 20. Jahrhundert pädagogisch als wertvoll erachtete Darstellung von Liebe in Liedern tritt in einer verklärten Form auf, wobei man auf die mittelalterliche Lyrik mit ihrer Symbolsprache zurückgreift.

Und damit komme ich auf das eingangs gespielte Lied zurück.

Versteckte Erotik in Liedtexten

„Wenn alle Brunnlein fließen“ - der Text ist bereits Anfang des 16. Jahrhunderts in Liederbüchern zu finden allerdings mit anderen Melodien. Unsere melodische Fassung wird Friedrich Silcher, einem schwäbischen Musiklehrer, der von 1789 bis 1860 lebte, zugeschrieben.

Das Lied entspricht ganz die Forderung von Pädagogen, wirkt unschuldig, duftig und zart. Und doch verbirgt sich dahinter weit mehr: nämlich erotische Anspielungen. Es ist in einer Sprache abgefasst, deren wirkliche Deutung aber seit dem 19. mit Ausnahme weniger Eingeweihter der breiteren Masse weitgehend verschlossen blieb. Diese Lieder werden daher auch häufig schlicht vorgetragen und wirken auf den Zuhörer alles andere als derb. In der Literatur findet man dazu eine treffende Definition: „es geht nicht um gewöhnlichen Folklorekitsch mit sexistischen Platt- oder Grobheiten, sondern nach wie vor um eine Kunstgattung, d.h. um die Verdichtung der Lebenswirklichkeit mit den Mitteln von Musik und Poesie.“ (Seefelder 2005, S. 315). Die musikalische Volkskunde spricht in diesem Zusammenhang auch von „versteckter Erotik“.

Um Unaussprechliches ausdrücken zu können, bediente man sich seit dem Mittelalter in Liedtexten der Symbole und auch der Metapher, rhetorischer Figuren, wobei Worte in einer übertragenen Bedeutung gebraucht werden. Zwischen der wörtlich bezeichneten und der gemeinten Sache besteht darüber hinaus eine Beziehung.

In Liebesliedern bedient man sich in der Regel der Natur als Hintergrund für das Liebeserleben, wo sich Parallelen finden.

Das Wasser als Element des Lebens gehört in seinen vielfältigen Erscheinungsformen dazu. Von klar, kalt, über sprudelnd bis hin zum trüben Wasser. „Kalte Wasser“ steht für die erkaltete Liebe, für die getrennte Liebe, „trübe Wasser“ wird mit Untreue gleichgesetzt.

In zahlreichen älteren Liedern zu finden ist das Bild des „fließenden Brunnleins“ – es ist eine Metapher für eine lebhaft erotische Beziehung („Wenn alle Brunnlein fließen, so muß man trinken“). „Ja winken mit den Äugelein und treten auf den Fuß“ - heißt es in der zweiten Strophe. Das treten auf den Fuß ist ein alter Rechtsbrauch, galt als Zeichen der Besitzergreifung und Unterwürfigkeit der Frau. Ein Brauch, der sich lange im Volksbrauchtum erhalten hat. Die Liedsammler Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme begegneten diesen Brauch noch 1925: „Noch ist’s an der Grenze von Oberbayern und Österreich eine allgemeine Unsitte, dass die am Altar stehenden Brautleute, so wie der Priester den ehelichen Bund einsegnet, einander auf den Fuß oder Kleidungsstück treten. Sie verbinden damit die abergläubische Meinung, dass der zuerst getretene Theil zeitlebens unter dem Pantoffel stehen werde“ (Erk-Böhme 1925, II 248).

Konkret angesprochen wird im Lied vom fließenden Brunnlein die Schönheit des Mädchens: „Sie hat zwei röte Wängelein, sind röter als der Wein – auch Farben besitzen Symbolkraft, rot die Farbe der Liebe. Der rote Wein – ein Symbol für die Jungfräulichkeit – ihr Verlust wird mit dem Verschütten des Weines in Verbindung gebracht.

Auch Grün ist auch eine Farbe der Liebe, des sprossenden Frühlings: „Mädele ruck an meine grüne Seite“ – die Seite, auf der sich das Herz befindet, der Sitz der Liebe.

Weiß, ist die Farbe der Unschuld:

*Es war ein Mädal, **weiß wie Schnee**,  
Die einst spazieren ging am Bodensee ...*

In diesem nicht nur im süddeutschen Sprachraum verbreiteten Lied, das sich auf Flugblattschriften bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und in vielen Varianten bekannt ist, werden mehrere Symbole angesprochen.

*da kam der Jäger von der Jagd  
und setzte sich ins **grüne Gras**,  
er fasste sie wohl an dem Knie,  
wobei sie ganz entsetzlich schrie ...*

In vielen Liebesliedern wird die Liebeswerbung mit dem Bild der Jagd gleichgesetzt. Der Jäger - im übertragenen Sinne der Liebhaber - setzt sich ins grüne Gras. „Ins Gras setzen“, oder „grasen“ - in ähnlicher Bedeutung ist zuweilen auch von „ins Heu gehen“, vom „Korn schneiden“ die Rede, wird als Umschreibung für eine voreheliche und deshalb heimliche Geschlechtsverbindung gedeutet.

Ein kurzer Schwenk auf zwei weitere, hier bekannte Lieder: „Ufm Wasa grasad Hasa, unterm Wasser gumpad Fisch.“ Die Wörtliche Übersetzung ergibt eigentlich keinen rechten Sinn, eindeutig ist aber die Symbolsprache. Oder: „Bald Gras ich am Neckar, bald gras ich am Rhein, bald lieb ich ein Schätzlein, bald bin ich allein“. Auch hier wird es deutlich, was den jungen Mann bewegt. Er möchte sich nicht binden und zieht von einer Liebschaft zur anderen.

Im Lied vom „Mädal weiß wie Schnee“ – ist der Strophenschluss auffallend. Besonders am Beispiel der dritten Strophe.

*Die Mutter sprach: Was ist den das*

*du wirst so bleich und wirst so blaß?  
Das kommt doch nicht von ungefähr,  
das kommt von ganz was andrem her.  
Das kommt vom vielen, vielen ging gang gingele  
ging am Bodensee.*

Der Dichter lüftet hier den letzten Schleier nicht und überlässt den Ausgang der Phantasie des Zuhörers. Zur Bildersprache kommt die Lautmalerei, eine Umschreibung mit Silben hinzu, „ging gang gingele“, zuweilen heißt es in Liedern auch „tandaradei“. Sie informiert auch ohne konkrete Erklärung über das Geschehen.

Diese Methode Unaussprechliches darzustellen ist häufig im alpenländischen Lied anzutreffen. Als klingendes Beispiel ein Lied aus Jägerkreisen, gesungen vom Ensemble „Die 5 Gailtaler“, „Sei ma ålls fesche Kerl“ – auch hier in der letzten Strophe dezent aber doch deutlich: die verbale Umschreibung „kinkelingking“. Man bringt Erwachsene damit zum Schmunzeln, „ohne die die am Tisch sitzenden Jugendlichen zu verderben“ (Zöllner 2005, 307).

Hörbeispiel 2: Sei ma ålls fesche Kerl (5 Gailtaler Nr. 7, 2:00)

Ein Lied das viele der erwähnten Symbole enthält und das Sie sicher aus der Schulzeit her kennen:

*Und in dem Schneegebirge  
da fließt ein Brunnlein kalt  
und wer das Brunnlein trinket,  
bleibt jung und wird nicht alt.*

Auch hier ist vom Wasser die Rede, das kalte Wasser als Metapher für die getrennte Liebe, auch vom Brunnlein - wie im eingangs gehörten Lied – somit von der Liebeserfüllung als Jungbrunnen:

*Ich hab daraus getrunken  
so manchen frischen Trunk,  
ich bin nicht alt geworden,  
ich bin noch allzeit jung.*

Das Rezept des Jungseins – er zieht von Mädchen zu Mädchen ohne Wiederkehr – „Ade mein Schatz ich scheid, ade mein Schätzlein“ – auf die Frage: „Wann kommst du aber wieder?“ wird umschreibend

geantwortet: „Wenn’s schneiet rote Rosen und regnet kühlen Wein“ – das heißt, er hat nicht vor zurückzukehren. Es sind dies Floskeln, die immer wieder in Liedern vorkommen.

Sehr häufig bedient man sich – wie auch hier - der Blumen als Symbol:

Rosmarin die Pflanze der Liebe, des aufkeimenden Lebens und auch des Todes, die Nelke (umgangssprachlich: Nägele) Symbol der Leidenschaft, schlussendlich die Rose das Symbol der Liebe, Zuneigung und der Reinheit. Das Brechen einer Rose, wird mit der Verletzung der Unschuld gleichgesetzt.

Auch Dichter wie Goethe bedienten sich dieser Symbolik. So in einem Lied, das als Volkslied verbreitet ist, das „Heidenröslein“. Analysiert man den Text bezüglich seiner Symbolik, so stellt man fest, dass es sich eigentlich hier um ein Opfer sexueller Gewalt handelt.

*Sah ein Knab ein Röslein stehn,  
Röslein auf der Heiden,  
war so jung und morgenschön ...*

- das Röslein als Symbol für das unschuldige Mädchen, das er gewaltsam nimmt:

*Und der wilde Knabe brach  
s’ Röslein auf der Heiden ....*

Eine weitere Symbolpflanze ist der Holunder. Er wurde im Brauchtum mit dem Verlust der Jungfräulichkeit in Verbindung gebracht.

*Rosenstock, Holderblüh,  
wenn i mei Dianderl sieh  
lacht mir vor lauter Freud  
s’ Herzerl im Leib.*

Es mag auf den ersten Blick verwundern, warum hier Rosen und Holunder erwähnt werden, betrachtet man diese Worte im Konnex, unter anderem mit der durchaus erotisch anmutenden körperlichen Beschreibung des Mädchens, so wird der Text deutlicher, sie stehen als Metapher für die Unschuld des Mädchens und dessen Verlust. Der Hintergedanke des jungen Mannes wird nicht wörtlich angesprochen, ist aber klar: die Verführung eines unschuldigen Mädchens.

Hörbeispiel 3: Rosenstock Holderblüh – (Singer pur Nr. 3, 1:57)

Der Wald spielt ebenfalls eine nicht unwesentliche Rolle als Ort einer heimlichen Liebesbeziehung, hier wie auch „auf der Heide“ hatten die engen gesellschaftlichen Normen keine Gültigkeit.

Der Tannenbaum – sie kennen das beschauliche Weihnachtslied – war ursprünglich ein sehr weltliches Lied mit erotischen Aspekten. Der Tannenbaum als Symbol für den Menschen, sein Wuchs ist gerade, es ist der immergrüne Baum, der nicht verdorrt – ihm wird eine besondere Lebenskraft zugeschrieben. Die Tanne kommt sehr oft in Liedern vor und gibt der erotischen Phantasie Nahrung.

Die Linde, der Liebesbaum schlechthin, der Treffpunkt der Liebenden, der Brautwerbung, steht auch als Metapher für die Fruchtbarkeit.

In vielen Liebesliedern wird die Liebeswerbung – wie bereits angesprochen – mit dem Bild der Jagd gleichgesetzt. Das edle Wild steht für die Geliebte. Treffendes Beispiel dafür „Bei der schönsten Sommerszeit“, eines der ältesten Vorarlberger Volkslieder. Der Jäger sieht das Objekt seiner Begierde – im „Haberfeld“ – doch scheinbar nicht allein.

*... ei Mädchen, lass das grasen sein,  
ich bin es der Jäger und du g'hörst mein.*

Es ist hier das Mädchen, das untreu ist und in flagranti erwischt wird. Doch wird der Zuhörer schon zu Beginn des Liedes indirekt darauf verwiesen: „Bei der schönsten Sommerszeit, guggu“.

Der Kuckuck, bekannt als Vogel der seine Eier in fremde Nester legt, gilt auch als eine Metapher für einen betrogenen Ehemann. Hören wir uns das Lied an.

Hörbeispiel 4: Bei der schönsten Sommerszeit (Bregenzer Viergesang Nr. 8)

Die Symbolsprache verwendet auch alltägliche Gegenstände, wie den Krug. Das Zerschlagen eines Kruges, der Verlust des Pantoffels ist ebenfalls gleichzusetzen mit dem Verlust der Jungfräulichkeit. Die Bitte aus dem Krug trinken zu dürfen, bedeutet Liebeswerben – das Treten auf das Gewand, heißt die Unschuld mit Füßen treten.

Eine Feder auf dem Hut sagt uns, dass der junge Mann frei und ungebunden ist. Das Motiv des „Jungfernkranzes“, der nur einer „reinen“ Jungfer bei der Hochzeit zukommt, trifft uns in vielen Liedern.

Eine besondere Bedeutung spielt in Zusammenhang mit versteckter Erotik das Handwerk und die Arbeit. Nicht zufällig geht der Handwerker dort der Arbeit nach, wo er Frauen findet. Es ist von Werkzeugen die Rede, die auf Grund ihrer Form und Funktion mit Körperteilen in Verbindung gebracht werden, der Wetzstein, das Gewehr, der Hammer.

Auch in Vorarlberg bekannt sind die Lieder vom Schneider, vom Nagelschmied, vom Wetzstoa-Hans, vom Pfannenflicker, die ihre Dienste anbieten. Letzteres war im Rheintal, Walgau und auch im Bregenzerwald verbreitet. Hören Sie nun die Zellroan-Sänger aus dem Mariazellerland.

Hörbeispiel 5 „Pfannenflicker“ (Musik der Regionen 3, Nr. 12, 3:00)

Meine Damen und Herren, das Thema Liedsymbolik ist beinahe unerschöpflich doch die Zeit schreitet voran.

Erlauben Sie mir noch eine Schlussbemerkung: es kann gesagt werden, dass trotz Einschränkungen der geistlichen wie der weltlichen Obrigkeiten die Bevölkerung Wege fand, das Leben – auch in schwierigen Zeiten – nach ihren Bedürfnissen zu gestalten. Der Tanz konnte nicht ausgerottet werden, die Dichter und Sänger fanden Wege ihre Botschaften, ohne Tabus zu brechen, ohne die moralischen Wertvorstellungen der Gesellschaft zu verletzen, in einer eigenen Sprache mitzuteilen. Für die heutige junge Generation, die vom Thema Sexualität durch die Medien überschwemmt wird und keine Tabus mehr kennt, ist dies kaum mehr nachvollziehbar.

Ich danke für die Aufmerksamkeit.



## Literaturhinweise

Blaukopf Kurt, Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie. München 1982.

Erk Ludwig und Franz M. Böhme, Deutscher Liederhort, Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart. Bd. 2, Leipzig 1925.

Grinninger Hubert, Die erotischen Facetten des alpenländischen Liebesliedes. In: Weiblichkeit und Erotik in der Volksmusik (Sätze und Gegensätze 5), Hg. Steirisches Volksliedwerk, Graz 1997, S. 44 bis 68.

Kurpfalzbayerisch gelehrt-decisives universal Gesetzlexikon von 1800 (II. Teil Pappenheim 1800, hg. F.B.M. Wagner).

Liebleitner Karl, Das Erotische im alpenländischen Volkslied. In: Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, Hg. Deutscher Volksgesang-Verein, Jg. 23, Wien 1921 S. 46 bis 48.

Pommer Josef, Über das älplerische Volkslied und wie man es findet. In: Zeitschrift des Deutsch und Österr. Alpenvereins 1896, S.89 bis 131

Röhrich Lutz, Der Wandel des Frauenbildes im Volkslied. In: Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung, (Volksliedstudien 2), Münster 2002, S. 266f.

Röhrich Lutz, Liebesmetaphorik im Volkslied. In: Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung, (Volksliedstudien 2), Münster 2002, S. 241f.

Schneider, Erich, Musik- und Tanzverbote in Vorarlberg. In: Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins 1980, S. 82.

Seefelder Maximilian, Achtung Text. In: Sänger & Musikanten Zeitschrift für musikalische Volkskultur 48 (2005) 5, S. 314 bis 315.

Vornehmste Merkwürdigkeiten des Walser-Thaals. Die Baader Chronik. Bd.1, Faksimile, Hg. Arbeitsgruppe Baader Chronik, Immenstadt 1997, S. 257f.

Wiederin Elfriede, Bildungswerte der Musik. Hs. Hausarbeit aus Pädagogik, Tschagguns 1934, 1934, 38.

Wörterbuch der deutschen Volkskunde. 3. Aufl. neu bearb. von Richard Beidl. Stuttgart 1974, S. 380.

Zeyen Stefan, Daz tet der liebe dorn. Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: Item mediävistische Studien 5, 1. Aufl. Essen 1996.

Zöller Ulrike, Viereckats Wiesel und Tabakspfeife. Erotische Symbole im Volkslied. In: Sängler & Musikanten Zeitschrift für musikalische Volkskultur 48 (2005), 5, S. 207.

Zurkirchen Josef, Heimatbuch Gaschurn-Partennen. Hg. Gemeinde Gaschurn, Gaschurn 1985.

### **Quellen**

Akten im Vorarlberger Landesarchiv.