

2 Das jugendbewegte Lied in seiner Kommunikationssituation

2.1 Lieder im situativen Kontext

Wenn man die Jugendgruppe als offenes zwischenmenschliches System betrachtet, dann lassen sich deren **Lieder grundsätzlich als Interaktionsmedien** zur zwischenmenschlichen Übertragung von Informationen auffassen. Damit können verschiedene Kategorien der Kommunikationstheorie zur Lied-Erschließung herangezogen werden. Da

"alles Verhalten in einer zwischenpersönlichen Situation Mitteilungskarakter hat, d.h. Kommunikation ist, so folgt daraus, dass man [...] nicht **nicht** kommunizieren kann. Handeln oder Nichthandeln, Worte oder Schweigen haben alle Mitteilungskarakter: Sie beeinflussen andere und diese anderen können ihrerseits nicht **nicht** auf diese Kommunikation reagieren."¹²⁴ (Hervorhebungen: W.L.)

Dabei handelt es sich bei einer Singgemeinschaft (Jugendgruppe) um ein nach zwei Seiten 'offenes' System, das sowohl im Austausch mit seiner sozialen Umwelt steht als auch eine funktionale Interdependenz im Inneren aufweist. Gerade das Gebrauchslied stellt dabei ein Interaktionsmedium dar, das sich in einem Kommunikations-Schema verorten lässt. Diese im Folgenden skizzierte Matrix entspricht einem interaktiven Raster, der mit themaspezifischen Variablen ausgefüllt wird. Drei Teilnehmer an diesem Prozess treten darin in Erscheinung:

- 1) **Die Text-Hervorbringer** oder –Produzenten, die einem Sender entsprechen. Dabei kann es sich um namentlich bekannte oder aber anonyme Textverfasser handeln. Ebenfalls an der Hervorbringung von Liedern beteiligt ist der **Vertoner**: Als Textrezipient schafft er entweder eine eigene Komposition oder er bedient sich vorgefundener Melodien oder er bringt Text **und** Musik selbst hervor, ist also 'Texter' und Komponist in Personalunion (er entspricht dem später so genannten 'Liedermacher').

¹²⁴ P. Watzlawick 1969/74: Menschliche Kommunikation, Bern 1974, S. 51

- 2) **Die Liedersinger**, die Empfänger und Sender zugleich sind, also Rezipient und Reproduzent in einer Person. Sie erhalten die Lieder über Vermittlungsinstanzen (z.B. Verlage, Liederbücher, Zeitschriften).

- 3) **Die Hörer bzw. Beobachter** der Singer-Szene: Sie stellen sekundäre Rezipienten der Lieder dar, soweit sie ihnen durch Vorsingen vermittelt werden. Sie gehören zur 'Umwelt' des offenen Systems Singgruppe. Selbstverständlich gelangen Lieder auch auf direktem Weg über Publikations-Vermittlung (Verlage, Liederbücher, Zeitschriften wie oben) in die Hörer-Öffentlichkeit.

Zwischen diesen drei Teilnehmern am **Interaktionsprozess findet Informationsaustausch** statt, der im beiliegenden Schema durch Pfeile dargestellt wird. Dabei sind grundsätzlich deren zwei zu unterscheiden: solche, die einen Inhalts- (oder Sach-) Aspekt und solche die einen Beziehungsaspekt auf einer 'Meta-Ebene' bezeichnen. Im ersten Fall richtet sich das Interesse des Kommunikationspartners auf den Inhalt der Information, also des Liedes, im zweiten auf den Kommunikationsvorgang selbst, ist also Meta-Kommunikation (Information über Kommunikation). Beide Beziehungen spielen für die Liederpraxis fallweise eine entscheidende Rolle; in der nebenstehenden Grafik werden sie mit durchgezogenen (Sachebene) bzw. gestrichelten Pfeilen (Beziehungsebene) symbolisiert.

Bis auf den Binnenbereich der Singgemeinschaft (vgl. Singer 1 und 2 der untenstehenden Grafik in Abbildung 3) wurden die Feed-back-Schleifen (Rückmeldungen) nicht eingezeichnet, da sie kaum auf solider Quellenbasis nachgewiesen werden können (Ausnahmen: evtl. Nachfrage nach Liederbüchern oder Berücksichtigung der Singpraxis in Vorworten).

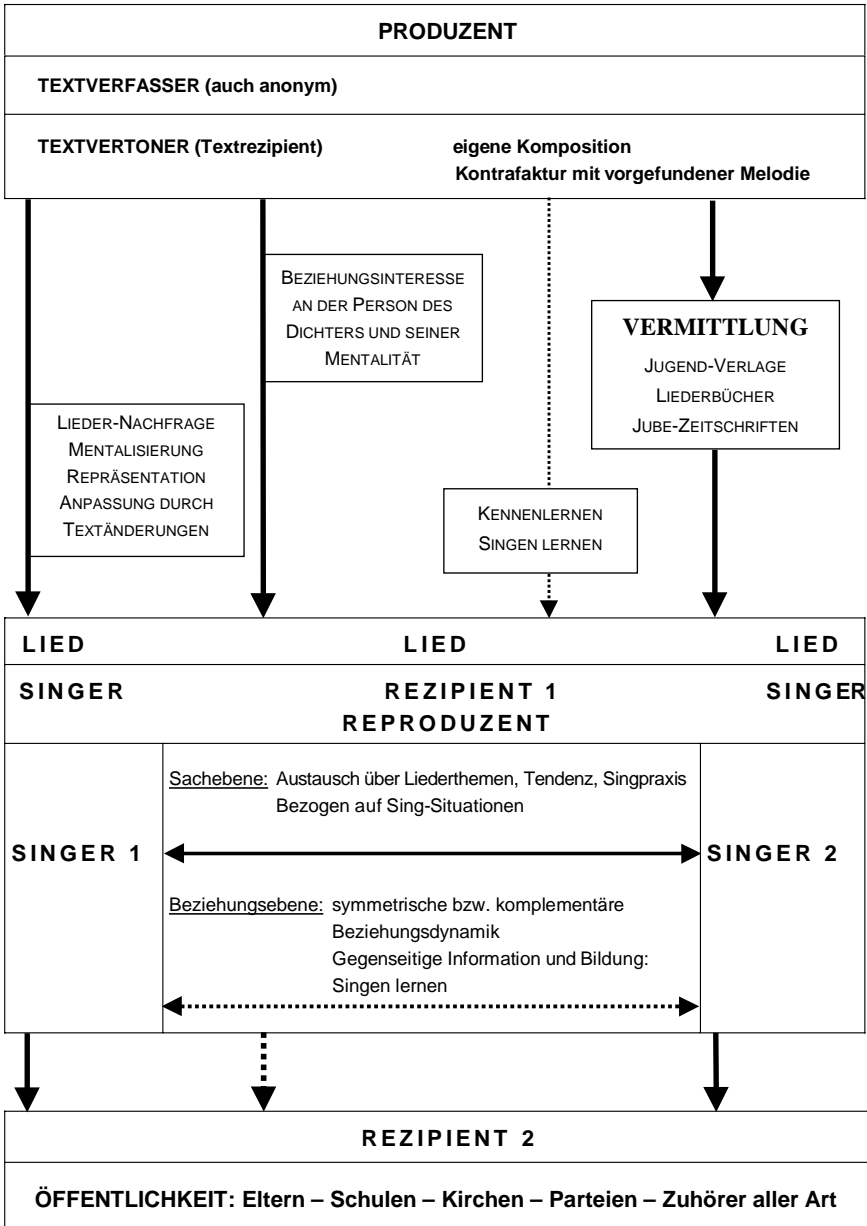


Abbildung 3: Kommunikationsschema

2.2 Die Lieder-Entstehung bzw. -Herstellung

2.2.1 Anonymer Verfasser des Volkslieds (vgl. II/4.1)

Die ersten Wandervögel kurz vor der Jahrhundertwende waren in keiner Weise wählerisch, was die Lied-Auswahl betraf, waren sie doch angewiesen auf die ohnehin verfügbaren Liederbücher: Kommersbücher, Turner-Liederbücher, Schulliederbücher u.dgl. Man sang um des Singens willen. Singen an sich bedeutete eine wichtige gemeinschaftliche Lebensäußerung einer bald entstehenden Lebensanschauung. Nach kurzer Zeit verstand sich die Jugendbewegung auch als Teil einer umfassenden Krisenreaktions-Bewegung, geprägt von romantisierendem Eskapismus: wandern, aber "rückwärts in die Zukunft". Auf diesem Weg traf man als Wandergefährten andere Zivilisationsflüchter, z.B. Vertreter von Volkslied-, Heimatliteratur- und Regionallied-Bewegung:

"als bürgerlich-kulturelle Reaktion auf politische Entwicklungen nach der Reichsgründung – umrissen mit Stichworten wie Gründerzeit, Imperialismus, Expansion der Wirtschaft, Landflucht, Statusverlust der Region, Zentralisierung, Proletarisierung – fanden ab 1890 unter dem Einfluss der Heimatkunstbewegung verstärkt ideologische Elemente Umsetzung in Texten der Heimatliteratur. Die Produzenten bezogen eine anti-moderne Verteidigungsstellung und reagierten mit vorwiegend künstlerischen Mitteln auf den sozialen, politischen, wirtschaftlichen Wandel."¹²⁵

Dass diese "künstlerischen Mittel" vorwiegend trivialer Art waren, wirkte sich anfangs auch auf die Wandervogel-Bewegung aus. "Ästhetische oder ideologische Erwägungen trübten Sangesvorlieben der "Urbachanten" nicht. Bald aber bildeten sich erste musikalische (und sprachliche, W.L.) Wertvorstellungen heraus."¹²⁶

Gegen die Trivialisierung der üblichen **heimatbezogenen Lieder**, die vermarktet und dabei einem breiten Massengeschmack angepasst wurden, zogen die Wandervögel unter Führung ihres Liederspezialisten, Hans Breuer, bald zu Felde. Das bildungsbürgerliche Elitedenken der Gymnasiasten und Studenten machte sich bemerkbar. Beeinflusst von der österreichischen Volkslied-Bewegung (Josef Pommer, Wiener Volksgesangsverein) wendete man sich von der 'unechten', künstlich hergestellten Heimatlied-Literatur ab und dem 'echten', authentischen, 'ursprünglichen' **Volkslied**

¹²⁵ K. Dohnke 1998: Heimatlit. und Heimatkunstbewegg., in: Hb. d.dt. Ref.bewegg., S. 482

¹²⁶ D. Kolland 1998: Jugendmusikbewegung, in: Hb. d. dt. Ref.bewegg., S. 380

zu, alles Kategorien, welche die Herkunft und damit auch die Herstellung solcher Lieder betrafen: Über die Echtheit eines Volks-Liedes entschied sein Ursprung im 'Volk'. Abgelehnt wurde vom "Zupfgeigenhansel" der "neueste Schlager", "ein neues Larida", weil diese "Weisen seicht, abgesungen und jedermann (sic!) kommod waren". Dagegen setzt Breuer, was

"seit Wandervogels Anbeginn eine unverwüsthliche Lebenskraft (sic!) bewiesen hat, was Jahrhundert um Jahrhundert im Volke fortgelebt hat. Was der Zeit getrotzt, das muß einfach gut sein.[...]. Was ist das alte, klassische Volkslied? Es ist das Lied des ganzen (!), in sich noch geschlossenen Menschen.[...]. Diese Art Menschen lebt heute noch, draußen in den stillen Landeswinkeln, sie aber neu zu schaffen, ist menschenunmöglich [...], da aller Fortschritt unserer Zeit auf einem Opfer gleichsam des ganzen vollen Lebens beruht [...]. Schaut doch die Neutöner an, was sie fertigbringen! Ist das volkstümlich?"¹²⁷

Julius Langbehn, der in der Jugendbewegung viel gelesene 'Rembrandtdeutsche', hatte diese Ästhetik vorformuliert:

"Denn das Organische ist das Künstlerische. Organismus lässt für Schablone keinen Platz [...]. Das Wesen des Organischen in Natur und Kunst beruht darauf, dass es schöpferisch ist [...]. Das Volk ist nie trivial, aber der Spießbürger ist trivial."¹²⁸

Eine strenge Observanz von Echtheit hätte allerdings eine genaue philologische Kenntnis der Lied-Quellen vorausgesetzt, über die man damals in keiner Weise verfügte. Also verblieb keine andere Bedingung von Authentizität als ein gewisses Mindestalter (in der Regel ca. 150 Jahre) und die Unkenntnis über die Identität der 'Liedermacher', die anonym zu sein hatten. Je weniger man über die Herkunft eines Liedes wußte, desto verbürgter war seine Ursprünglichkeit. Und man wußte ziemlich wenig z.B. über das Zustandekommen romantischer Volksliedersammlungen, wußte nicht, dass viele Lieder aus "Des Knaben Wunderhorn" (1806/07) von den Herausgeber-Poeten Brentano und v. Arnim um-, zu- und nachgedichtet waren. Am besten boten natürlich Liedersammlungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert eine Echtheitsgarantie. Auf seinen Österreichfahrten (Böhmen) lernte Breuer dann noch eine Spezies von garantiert volksechten Liedern schätzen, von denen man weder einen Verfasser,

¹²⁷ H. Breuer: Zupfgeigenhansel, 1908 und 1913, Vorwort

¹²⁸ J. Langbehn 1891: Rembrandt als Erzieher, S. 105 f. und S. 263

noch eine Entstehungszeit kannte, dafür aber den Entstehungsort, den 'Heimatboden' – das **Mundart-Lied**. Es hatte nur den Makel, dass es kein Ausdruck hochdeutscher Nationalkultur, sondern eben **regionaler Sonderkultur** war, was im gerade erst zustande gekommenen kleindeutschen Kaiserreich als gewisses Defizit gelten konnte. Die deutsch-völkische Bewegung Österreichs war durch diesen Regionalismus hingegen in keiner Weise 'inkommodiert', Hauptsache deutsch, in welcher Dialektform auch immer; kulturelle Einheit in der landschaftlichen Vielheit! Trotzdem, vielleicht auch deswegen, nahm der zunehmend deutsch-patriotisch fühlende Breuer, der noch 1908 den "Ruf wie Donnerhall" für sein Liederbuch abgelehnt hatte, eine Reihe von süddeutschen und niederdeutschen Dialekt-Liedern in seinen "Zupf" auf (Anteil 1913: 12% - zum Vgl.: österr. Wandervogelliederbuch von 1912 mit einem Anteil von ca. 75% Dialekt-Liedern). Die Sammlung von bayerischen Mundartliedern setzt im Zusammenhang mit der norddeutschen Präponderanz des frühen Wandervogels vergleichsweise spät ein.

So schreibt der 'bayerische Pommer', "**Kiem Pauli**", 1934 (!) im Nachwort zu seiner "Sammlung Oberbayerischer Volkslieder":

"Es gibt Sünden, die man nie wieder gutmachen kann, und ich bin der Ansicht, dass wir gegenüber den Österreichern reichlich spät zum Sammeln unserer Volkslieder ausgezogen sind; denn nun ist vieles zersungen [...] und von manchem guten Lied [...] ist der Text nicht mehr in Ordnung. Fremdenverkehr, Technik und Industrie sind Feinde des Volksliedes [...]"¹²⁹.

Auch hat man sich im österreichischen Wandervogel unbefangener der bäuerlichen Popular-Kultur zugewandt: "Die **kleine Welt der einfachen Menschen** des Hinterlandes, der Alpentäler, der Ebene und des Seegestades ist auch die Welt ihrer Lieder."¹³⁰ Diese Hinwendung der Wandervögel zur 'lower-class' erinnert an eine signifikante Begebenheit, die Hans Blüher, der erste Biograph der Jugendbewegung (von dem übrigens auch eben diese Bezeichnung stammt), von seinem Freund und Kon-Bacchanten, Breuer, berichtet: Die Urwandervögel glaubten, sich mit anderen 'Vaganten', obdachlosen Wandergesellen und 'Kunden' (Landstreicher) solidarisieren zu müssen, also mit sozial Marginalisierten; in ihnen sahen sie Brüder im Geiste, d.h. im eskapistischen 'Zeit-Geiste'. Bald stellte sich allerdings heraus, dass das Wandern für

¹²⁹ Kiem Pauli: Sammlung oberbayerischer Volkslieder, Bad Kreuth 1934, Nachwort

¹³⁰ "Unsere Lieder": Singbuch für Österreichs Wandervögel, 1912, Vorwort (R. Preiß)

den Wandervogel eine **Lust**, für den Kunden aber eine **Last** war: "Zum Wandern verdammt", singen sie in einem ihrer Lieder. Diesen Unterschied zum Freiheits- und Freizeit-Wanderer artikuliert Blüher sehr deutlich: "Den Wandervogel hatte die Natur versöhnt, den Kunden nicht."¹³¹ Zwischen dem Realismus des einfachen Lebens und seiner lebensanschaulichen Idealisierung bestand eben ein großer Unterschied. Gerade Breuer war es dann (nach Blüher), der die Konsequenz daraus zog und das 'Bacchantum' vom Landstreichertum absetzte; dennoch ist der romantisierte Vagabund nie aus den Liedern der Jugendbewegung verschwunden (vgl. "Fürsten in Lumpen und Loden", Ende der 20er-Jahre).

Zum Sammeln von Volksliedern, eines der Hauptverdienste der frühen Jugendbewegung, mußte man sich 'draußen am Wegesrand' bewegen und zwar zum 'Volk' hin ("...klopfen bei Veit oder Velten"). Keine Berührungsangst hinderte die Bürger-Kinder am Sozialkontakt mit der ländlichen Bevölkerung, dem 'Landvolk'; um so ferner freilich hielt man sich von der Industriearbeiterschaft, die man dem industriellen 'Massenmenschentum' zuordnete, von dem man sich bewußt absetzen wollte. Um so erstaunlicher ist es, dass der Wandervogel-Gedanke vice versa auf die Arbeiterjugendbewegung außerordentlich anziehend wirkte, so dass sie viele von deren Elementen, besonders auch Lieder, übernahm; ein "Liederbuch der Arbeiterjugend" von 1929, das aber bis ins Jahr 1907 zurückgeht, beruft sich ausdrücklich auf den "Zupf":

"Mit dem Jugendwandern, beeinflusst vom Wandervogel ("Zupfgehgehansl", W.L.), drang das Wanderlied ein (in die Arbeiterbewegung, W.L.) und allmählich folgte dann der große Schatz der deutschen Volkslieder."¹³²

Wichtigste Eigenschaft des Volksliedes aber war nicht sein sozialer, sondern sein historischer Ort. Die Fluchtrichtung zeigte nicht nur heraus aus der Stadt 'ins Land hinein', sondern auch aus der Gegenwart zurück in die Vergangenheit:

"Thomas Mann (der über seine Kinder mit der Jugendbewegung verbunden war, W.L.) hat mit Blick auf die gesellschaftlichen Orientierungshorizonte in solchen Umbruchphasen [...] vom Prinzip der Versicherung durch 'Zeitkulissen' gesprochen. Versatzstücke eines historischen Bühnenbildes dienen dazu, dem Spiel – wenn die Handlung selbst das Stück nicht trägt – wenigstens den Anschein fester Bezugspunkte und Rahmungen zu geben

¹³¹ H. Blüher 1912: Wandervogel – Gesch. einer Jugendbewegung, 1976 (5. Aufl.), S. 111 f.

¹³² Jugendliederbuch 1907, Arbeiterjugend-Verlag Berlin 1929, Vorwort (August Albrecht)

[...] Die Jugendbewegung, so heterogen sie in sich ist, zitiert über weite Strecken solche kulissenhafte Stoffe, Themen, Werte und Figuren aus der Geschichte zur Konterkarierung des Bestehenden."¹³³

Als sich die bündische Bewegung in den 20er-Jahren abwendete vom Zivilisationsflucht-Verhalten des Wandervogels, um sich einer (auch politischen) 'Tat'-Gesinnung zuzuwenden, beklagte ein Liederbuch (1924), dass "die neue Jugend nicht mehr am Volkslied interessiert" sei, "sondern an Politik."¹³⁴

Statt rückwärts, "**vorwärts in die Zukunft**", war nun die Devise z.B. der "d.j. 1.11."¹³⁵.

Aus all dem ergibt sich die Tatsache, dass die Lieder-Singer von Volksliedern weniger an ihrer expliziten inhaltlichen Komponente interessiert waren, an der textuellen Sachebene also, als vielmehr an der Meta-Ebene von Herkunft und Vermittlung, abgesehen von der Sonderform 'Ballade'.

2.2.2 Vertonung vorgefundener Texte

Volkslieder waren von ihrer soziokulturellen Intention her in keiner Weise auf ihre jugendbewegten Benutzer ausgerichtet; Volksliedtexte über 'Liebe' oder 'Wandern' konnten sogar im Gegensatz zu deren Mentalität stehen. Dies war ein Grund dafür, dass man sich entgegen dem Rat Breuers nach **passenderen Liedertexten** umsah; dies konnte geeignetere, weil geistesverwandte, Lyrik der Romantik bzw. Spät- und Neuromantik sein, im Lauf der Entwicklung jedoch (nach dem 1. Weltkrieg) kam auch zeitgenössische, ja sogar 'moderne' (expressionistische) Poesie in Frage. Zur Adaption an den Singgebrauch bedurfte es nur noch einer geeigneten Vertonung. Für die Bedeutung eines solchen "**Neutöner**"-Liedes als Entwicklungs-Indikator spielt daher weniger der Zeitpunkt der Textabfassung eine Rolle, als vielmehr seine Bereitstellung für die Gruppen in musikalisierter Form. Genuine lyrische Texte der Jugendbewegung existierten also jahrelang als Gedichte, bevor sie schließlich vertont wurden. Z.B. erschien das Gedicht von Walter Flex "Wildgänse rauschen..." 1917 in seinem

¹³³ W. Kaschuba 1989: Volkslied und Volksmythos (...), S. 44

¹³⁴ Liederbuch "Der Spielmann" 1924, Vorwort

¹³⁵ E. Koebel (alias "Tusk")1932, zit. n. W. Mogge, in: Schock und Schöpfung, 1986, S. 365

"Kriegserlebnis", vertont wurde es aber erst frühestens 1925 von Robert Götz, der besonders um 1930 liederschaffend tätig war. Der Text passte jetzt ins Bild einer verklärenden oder auch kritischen Retrospektive des Krieges durch die Nachkriegsgeneration, die "eine Welt voller Morden" nicht mehr selbst miterlebt hatte. Im übrigen setzt die Popularität der Erzählung von W. Flex wie auch anderer Kriegs- und Antikriegsliteratur (E. Jünger, E.M. Remarque, E. Renn, A. Zweig u.a.) erst in der zweiten Hälfte der 20er-Jahre ein, parallel mit der Entwicklung der Jugendbewegung zur bündischen Bewegung.

Die **Eignung eines Textes für eine Lied-Vertonung** kann primär auf der Sachebene oder auf der Beziehungsebene gegeben sein. Der Sachaspekt dürfte entscheidend gewesen sein bei explizit weltanschaulich strukturierten Texten, auch spezifisch jugendbewegter Mentalität.

Ein Gedicht Georg Herweghs (1817-1875) etwa, von dem sich etliche Texte im "Liederbuch der Arbeiterjugend" (1929) finden, wurde wegen seiner sozialpolitischen Tendenz in Musik gesetzt:

*"O, tilg nur einen Augenblick aus deiner Sklaverei [...]
Wach auf! Wach auf! [...] und wag`s, und wär`s nur einen Tag, ein freies
Volk zu sein!"¹³⁶*

Abgesehen von Anklängen an die sozialistische Internationale ("Wacht auf, Verdammte dieser Erde...Heer der Sklaven wache auf!"), entsprach das Gedicht tendenziell der Meißnerformel (1913) der "Freideutschen Jugend"; da war die Rede von "eigener Bestimmung", von "eigener Verantwortung", von "innerer Freiheit", und der Hauptredner des Treffens, Gustav Wyneken, vertrat als Reformpädagoge in seiner "Freien Schulgemeinde" die Erziehung junger Menschen zur selbstbestimmten Persönlichkeit. Das Gedicht Herweghs lag also in jeder Hinsicht voll auf Linie. Zudem eignete es sich wegen seines rhetorischen repetitiven Pathos zum Gemeinschaftsgesang. Aber ihm fehlte dazu eine sangbare Melodie. Komponisten waren in der Arbeiter-Bewegung nicht eben häufig vertreten, und so griff man zu einem Mittel, das schon seit Jahrhunderten in derartigen Fällen zur Hand war, der Kontrafaktur. Dies bedeutete, dass man bei einem vorhandenen bekannten und vielgesungenen Lied einfach den Text austauschte, vorausgesetzt er entsprach metrisch der Vorlage. Im vorliegenden Fall nahm man das aus der Schule bekannte Lied "Zu Mantua in

¹³⁶ Jugendliederbuch 1929, Arbeiterjugend-Verlag, S. 20/21

Banden", das Andreas-Hofer-Lied also, her und schob ihm den Text Herweghs unter. Interessanterweise schwingt der ursprüngliche Text assoziativ noch mit und unterlagert den neuen Text ähnlich einem Palimpsest: Der nationale wird zum sozialen Freiheitshelden, das National-'Volk' zum Sozial-'Volk', d.h. zur sozialen Klasse. In ähnlicher Weise wurde etwa der Volkslied-Ballade "Es liegt ein Schloss in Österreich" Gerhart Hauptmanns "Weberlied" zugeordnet: "Hier im Ort ist ein Gericht, noch schlimmer als die Femen [...]". Aus der ritterzeitlichen Schauerballade wurde eine Sozialanklage.

Zu der ungemein populären Sonnwendhymne "**Flamme empor**" verfasste der Arbeiterdichter, Max Barth, in den 20er-Jahren eine 7-strophige Kontrafaktur, die nicht nur melodisch-metrische Analogie aufweist, sondern auch syntaktische und sogar semantische (gleicher Anfang). Mentale Gemeinsamkeiten beider Provenienzen werden durch die Substitution tendenziell umgedeutet und zu einem neuen, aber nicht allzu neuen Text geformt, der gerade im Vergleich das Verhältnis der Arbeiterjugend zur Lebensideologie transparent macht. Eine weitere Kontrafaktur zu dem o.g. Lied findet sich unter dem neuen Titel "Feuerlied" in einem Liederbuch der protestantisch-völkischen "Neuwerk"-Siedlungsbewegung (E. und E. Arnold). Sie behält das Thema 'Feuerkult' bei, jedoch die Metaphern Feuer/Licht werden im Sinn der Lebensreform-Bewegung verwendet, die der Entstehungszeit von 1814 völlig fremd war: "Strahle herauf! Du auferstandenes Leben, ewige Kräfte geben [...]"¹³⁷.

Ein Beispiel für **Total-Kontrafaktur**, d.h. völlige Sinnänderung gegenüber dem Original, liefert wieder die Arbeiterjugend. Das jugendbewegte Pseudo-Landsknechtslied "Vom Barette schwankt die Feder" wird umgedichtet in "Aus des Alltags grauen Sorgen...". Hier wird die Urfassung regelrecht ins Gegenteil gewendet. Aus der Haudrauf Söldnermoral wird "der Geist der Pflicht", der von "Jubeltag und Licht singt"¹³⁸.

Als letztes **Beispiel für derartige Neudichtungen** sei eine Kreation aus der Zeit nach dem 2. Weltkrieg angeführt: "**Hohe Tannen weisen die Sterne**", die eine Kontrafaktur des Volkslieds "Wahre Freundschaft soll nicht wanken" darstellt, welches durch die Neudichtung weitgehend verdrängt wurde. Sie entstammt Kreisen sudetendeutscher jugendbewegter Vertriebenen-Organisationen. Wo das Volkslied von Liebe und ewiger Treue singt, wird nun Rübezahl angerufen:

¹³⁷ vgl. U. Linse 1983: Landkommunen in Deutschland 1890-1933, S. 240

"Volk und Heimat, die sind nicht mehr frei. Schwing die Keule wie in alten Tagen, schlage Hader und Zwietracht entzwei!"¹³⁹

Dass bayerische Jugendbewegte diese Thematik nicht recht verstanden oder nicht verstehen wollten, zeigt die kuriose Tatsache, dass sie den Waldgeist des Riesengebirges von der **"Iser** wildspringender Flut" an die **"Isar"** nach München holten, damit er dort seine Keule schwinge.

Hinsichtlich des Gesamt-Liederbestands der Jugendbewegung bildeten solche Kontrafakturen sicher die Ausnahme, häufiger wurden **Melodien auf die Texte nach jugendbewegtem Geschmack zugeschnitten**. Dabei griff man auf mehr oder weniger prominente Poeten zurück: z.B. Eichendorff, Wilhelm Müller, Herwegh, Hauff (Turnerlied), v. Fallersleben, Geibel, Lenau, v. Scheffel, R. Dehmel, v. Münchhausen, Kutzleb (Horant), Löns, Flex, George, Gundolf, Wolfskehl, Hausmann, Hesse sowie die Arbeiter- und Arbeiter-Bewegungs-Dichter H. Claudius, Bröger und Lersch. Diese Auswahl lässt erkennen, welche inhaltlichen Präferenzen bei der Adaption durch Vertonung eine Rolle gespielt haben: romantisches Natur- und Wander-Szenario im Volksliedton, Zeit der Befreiungskriege, Arbeiterlyrik, Blut- und Boden-Mentalität, Elitedenken, Kampf-Lyrik usw. Die **Komponisten** sind naturgemäß weit weniger bekannt, da sie ja aus dem jugendbewegten Milieu stammen. Immerhin stehen für die Jugendmusik-Bewegung Namen wie Bresgen, Kulla, Jöde, Hensel u.a. An Texten prominenter Autoren war aber auch die Singer-Gemeinde interessiert, aus Gründen des Beziehungsaspekts. Gehört es doch zur spezifischen Entwicklungssituation Jugendlicher, sich an Personen zu orientieren, denen man Vorbildfunktion zutraut. Eduard Spranger weist in seiner "Psychologie des Jugendalters" auf den Zusammenhang von Pubertät – Lebensplan – Ideal (Idol?) – Vorbild hin¹⁴⁰. Das entstehende empfindliche Selbstwertgefühl bedient sich personaler Autorität, da Sachautorität noch nicht ausreichend verfügbar ist. Dafür kommen auch fiktive Figuren in Frage:

"Heil dem Sieger (Kosakenhetman Platoff) Preis und Ehr, dem russischen Kosakenheer!"

Dieses von den Jungen (!) geliebte Lied feiert die Truppe in ihrem **Helden**.

¹³⁸ vgl. "Jugendliederbuch" 1929, S. 10

¹³⁹ vgl. "Die Mundorgel", 1960er-Jahre, Nr. 28

¹⁴⁰ E. Spranger: Psychologie des Jugendalters, 1924/32, S. 52 ff.

Wieviel ernstzunehmender war doch ein pubertärer Mentalitätsanspruch, wenn er **durch etablierte Autoritäten formuliert** wurde, immer vorausgesetzt, der Verfasser des Textes war den Sängern bekannt. In der Regel nennen die Liederbücher die Autoren, freilich nicht durchwegs, sei es, weil die Verlage sich nicht die Mühe machten, deren Namen zu erkunden, sei es, weil man diese Angaben 'Jugendlichen' gegenüber für unerheblich hielt. Sicher wurde dabei die Bedeutung des Sachaspekts über- und die des Beziehungsaspekts unterschätzt. Typisch ist jedenfalls, dass das **Arbeiterjugend-Liederbuch** stets um möglichst genauen Quellennachweis seiner Lieder bemüht ist, vielleicht eine Folge des Volksbildungs-Interesses der Arbeiterbewegung, vielleicht auch Ausdruck eines verstärkten Beziehungsinteresses infolge der politischen Sing-Motivation: Herwegh z.B. war einer der prominentesten 48er-Revolutionäre, ein Idol sozusagen. Aber auch bei anderen Bündeln wird man die ikonische Beziehung zwischen Liedertexten und Liedersängern berücksichtigen müssen, den **Prestigewert prominenter Verfasser**. Es wurden durchaus Lieder deshalb gesungen, **weil** sie aus einem bestimmten Kontext stammten, die "Wildgänse..." etwa von Kriegsheld Walter Flex, was dann auch die Text (Fehl-)interpretation bestimmte.

2.2.3 Genuine Lieder der Jugendbewegung

Wer Lieder als melodisch-textliche Ganzheit aus der Jugendbewegung und für sie produzierte, könnte mit einem später aufgetauchten Wort als 'Liedermacher' bezeichnet werden. Ihre Texte sind **mehr Fabrikation als Konfession**, freilich nicht primär mit kommerziellem Interesse, im Gegenteil: Führende Persönlichkeiten der Jugendbewegung reagierten mit ihren Liedern auf ein mentales Bedürfnis, und sie konstituierten wiederum Mentalität, meist in Verbindung mit jugendbewegten Verlagen wie Voggenreiter, Bärenreiter, Kallmeyer, Sauerland-Verlag, Wolff-Verlag, die man bestimmten Richtungen zuordnen konnte (Voggenreiter war Neu-Pfadfinder, Bärenreiter "Finkensteiner" W. Hensels); die meisten von ihnen konnten unter dem NS-Regime "überwintern", indem sie entsprechende Zugeständnisse machten. Bei den authentisch jugendbewegten Liedern kam also der Vermittlungsinstanz für die Verbreitung bzw. Popularisierung eine gewisse Bedeutung zu, es spricht jedoch für eine relativ homogene Mentalstruktur der Jugendbewegung in den 20er-Jahren bis 1933 bzw. in Österreich bis 1938, dass etliche dieser Lieder in fast allen Gruppierungen **Verbreitung** fanden. Die bekanntesten Lieblingslieder, die heute noch 'jeder' kennt, entstanden im

ziemlich kurzen Zeitraum von etwa 1925 bis 1933, die meisten von ihnen sogar um 1930. Eine **zweite Jugendlichkeitswelle**, begleitet von großem Zulauf zu sämtlichen Bünden, hatte einen verstärkten Bedarf nach geeigneten Liedern (z.B. Landsknechtsliedern) ausgelöst, was wieder auf den Widerstand der Jugendmusikbewegung stieß. Das Liederbuch der damals mitgliederstärksten "Bündigung", der Deutschen Freischar, weist auf eine Umfrage unter Mitgliedern hin, die eine Vorliebe für das "Marsch-, Soldaten- und Landsknechtslied im bündischen Singen"¹⁴¹ konstatiert. Unter dem Einfluss des jugendmusik-bewegten Georg Götsch versucht das Liederbuch, gegen diese Tendenz anzugehen, übrigens auch gegen national-patriotische Tendenzen, indem es Nationalhymnen von Europa und Nordamerika abdruckt, was damals innerhalb der Jugendbewegung, aber auch in der Öffentlichkeit einen regelrechten Skandal auslöste¹⁴².

Die **'Liedermacher' selbst** müssen weit weniger bekannt gewesen sein als viele ihrer Hervorbringungen. Nicht immer werden sie in den Liederbüchern genannt, und in Liedersammlungen der Nachkriegszeit werden die Urheber nicht immer angegeben ("Aus der bündischen Jugend"). Mir, als Verfasser dieser Untersuchung, obwohl in den 50er-Jahren selbst "Stammes-Musikwart" der St. Georgspfadfinder, war seinerzeit kaum ein Verfassersname geläufig. Daraus darf man wohl schließen, dass im Fall dieser speziell bündischen Lieder das Beziehungsinteresse der Singer gering, das Interesse an der Sache 'Lied' jedoch recht bedeutend war, also an der typisch bündischen Mentalität. Etliche Lieder stammen von Robert **Götz**, der das schwermütige Söldnermilieu liebte:

"Wir ziehen über die Straße [...] Voran der Trommelbube [...] er weiß noch nichts von Liebe, weiß nicht, wie` s Scheiden tut [...]."

oder das schon genannte "Es klappert der Huf am Stege", in dem "die Sehnsucht totgeritten" wird. Auch Münchhausens (homoerotische?) Herz-Schmerz-Ballade "Jenseits des Tales..." hat in Götz einen kongenialen Vertoner gefunden.

Fritz **Sotke** gab schon 1923 sein "Rüpelliederbuch" heraus, in dem er alte Lieder aufbereitet oder neu komponiert hat. Der Titel ist Programm und zeigt den beginnenden Paradigmenwechsel in der Entwicklung der Jugendbewegung an: "Wilde Gesel-

¹⁴¹ "Lieder d. bünd. Jugend", Hg. u. Vorw.: Theodor Warner, Voggenreiter-Vlg., 1929

¹⁴² vgl. W. Laqueur 1962/83: Die dt. Jugendbewegung, S. 149

len, vom Sturmwind durchweht, Fürsten in Lumpen und Loden...", ein Programmlied, das eine gründliche Analyse rechtfertigt (vgl. II/3.1.2.2). "Wir sind des Geyers schwarzer Haufen" - im Bauernkrieg – ebenso wie "Die Glocken", die "vom Bernwardsturm stürmen" (allerdings ein Münchhausen-Text mit Bearbeitung einer Melodie von H. Wendelmuth). Bei Sotke findet sich auch das schon genannte Lied "Der Tod von Flandern", dessen Melodie er nachschöpferisch komponiert hat. Sotke hat sich später mit dem NS-Faschismus arrangiert, wie auch andere 'Liedermacher'. In "Musikblätter der Hitler-Jugend" des Kallmeyer-Verlags findet sich das Hitler-Preislied "Ein Herzschlag und ein Schritt", in dem Sotke schwärmt:

*"Geht vor ihnen (vor dem "Arbeiterheer") ein Führer her, bricht zur Freiheit die Bahn.
Brausend ein Rufen überall: Hitler führt uns an!"* (vgl. II/5.3.2.2)

Ausnutzung der o.g. pubertären Persönlichkeits-Fixierung! Allerdings ist die Melodie in düster-schicksalhafterm E-moll gehalten, was zur Aussage passt: "...müssen alle mit", ob sie wollen oder nicht. Hat Sotke das Verhängnis geahnt?

Alfred **Ziesche** hat u.a. den bündischen 'Superhit' geschaffen: "**Wenn die bunten Fahnen wehen**", ein von der Jugendmusik-Bewegung bekritzeltes herrlich pubertäres "Radau-Lied".

Jürgen **Riel** ist der Autor von "Kameraden, wir marschieren, wollen fremdes(!) Land durchspüren, wollen fremde (!) Sterne seh`n...", und auch fremde Meere" und "fremde Welten...". Dies war Programm u.a. bei der "deutschen jungenschaft 1.11." des "Tusk": europäischer Internationalismus (in "Spur", 1932).

Und dann der bündische Verfasser aus der **Arbeiterjugend-Bewegung**, **Walter Gättke**, dessen Lieder jugendbewegtes Allgemeingut wurden! Zwei eigene Liederbücher legte er vor: "Von fröhlichen Fahrten" und "10 Landsknechtsweisen"; mit Sozialismus hat dies alles herzlich wenig zu tun, mit bündischer Mentalität um so mehr:

*"Wir sind durch Deutschland gefahren [...] Wir werden noch weiter fahren,
um deutsche Lande zu seh`n".*

Das Liederbuch "Kein schöner Land" der österreichischen AV-Jugend, vor 1960, hat das Lied übernommen – mit einer kleinen Änderung: statt durch "Deutschland" wird nun durch die "Welt" gefahren. "Und wenn wir marschieren, dann leuchtet ein Licht" –

in jedem Jugendbund. "Trum, trum, trum, trum, trum, die Landsknecht zieh` n im Land herum – auch noch im "Singkamerad" von 1935, "herausgegeben von der Reichs-
amtsleitung des nationalsozialistischen Lehrerbundes". Walter Gättke hat ausgerechnet im koedukativen Arbeiterjugend-Liederbuch ein ausgesprochen **maskulinistisches Zeitgeist-Lied** veröffentlicht, das die typischen Jungenbünde natürlich gerne übernahmen:

*"Blonde und braune Buben passen nicht in die Stuben..
Buben gehören ins Leben hinein [...] Mädchen, die müssen sich ducken[...]
Mädchen, die sind ja zum Warten bestimmt, bis so ein Lausbub ein Mädels
sich nimmt [...]"*;

das war deutlich. Das bündische Programm-Lied, "Die grauen Nebel hat das Licht durchdrungen", stammt von einem **anonymen Verfasser** aus der "d.j. 1.11."; sollte Eberhard Koebel selbst der Urheber sein? Denkbar wäre es, wenn man den elitären Anspruch herausgreift:

*"Sie lassen alles in der Tiefe liegen, bringen nur sich selbst hinauf zum
Licht".*

Da fallen einem Namen ein, wie Nietzsche oder George, dabei ist Koebel später zum Kommunismus konvertiert.

Einen Sonderfall stellt noch das Tandem Jürgen **Brand** und Michael **Englert** dar, beide aus der Arbeiterjugend. Brand hat die Texte, Englert die Melodien geliefert (auch für andere Lieder). Als bedeutendste Kreation ging aus dieser Koproduktion hervor:

*"Wir sind jung, die Welt ist offen [...] Liegt dort hinter jenem Walde nicht
ein fernes, fremdes Land [...]"*

Internationale Jugendtreffen waren bei der Arbeiterjugend Tradition; der schon erwähnte zweite Jugendlichkeitstrend hatte auch die 'linken' Bünde erfasst.

Ein 'Liedermacher' bleibt noch zu erwähnen, der ungemein produktiv war, von 1934 bis in die 60er-Jahre hinein. Im österreichischen AV-Jugend-Liederbuch finden sich von ihm nicht weniger als 26 Lieder und im NS-Mädchenliederbuch von 1944 immerhin 10 Lieder. Die Rede ist von **Hans Baumann**, dem Verfasser von "Es zittern

die morschen Knochen [...] denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt". Dieses Lied hat Zeitgeschichte geschrieben und wird im Verlauf dieser Untersuchung noch genauer behandelt. Im Kontext der jugendbewegten Liederproduktion bleibt aber zu vermerken, dass **Baumann aus der katholischen Jugendbewegung** stammt (Bund Neudeutschland, aus dem auch der Widerstandskämpfer, Willi Graf, kommt) und als 18-jähriger Gymnasiast **vor** 1933 das oben erwähnte Lied als Gedicht geschrieben hat. Es vertritt durchaus eine bündische Mentalität, vorausgesetzt, man interpretiert es entsprechend (was so nie geschehen ist). Baumann selbst, bereits hoher HJ-Funktionär, hat eine korrigierende Strophe 1936 angefügt:

*"Sie wollen das Lied nicht begreifen [...]
Die Freiheit (!) stund auf in Deutschland, und morgen gehört ihr die Welt."*

Eigentlich kein Wunder, dass Baumann nach 1945 keine Schwierigkeiten hatte, ein überaus erfolgreicher Schriftsteller zu werden! Er selbst hat freilich so gut wie keine Auskunft über seine Art der Vergangenheitsbewältigung gegeben.

2.3 Lieder-Rezipient und -Reproduzent

2.3.1 Die Singer-Rolle im Kommunikationsprozess

Im Gegensatz zum Rezipienten literarischer Texte, dem Leser, kommt dem Singer infolge seiner Doppelrolle als Rezipient und Reproduzent für die Textauswertung erhöhte Bedeutung zu; neben dem lexikalischen und dem syntagmatischen Aspekt spielt die **Text-Pragmatik** eine entscheidende Rolle. Der **Singer** ist damit auf eine weit aktivere Weise Benutzer des Textes als der **Leser**, er geht deshalb auch selbstbewußter, selbsttätiger, ja sogar rücksichtsloser mit der Textvorlage um als jener. Dies ist die Ursache dafür, dass Gebrauchslieder durch und für die Benutzung **‘zurechtgesungen’** bzw. ‘zersungen’ wurden, ‘Schicksal’ vieler Volkslieder, von denen es diverse Fassungen gibt. In solch eigenständigem, ja eigenwilligem Verfahren äußert sich die Wirkung des Textes besonders intensiv. Die Interaktion im Beziehungsdreieck Produzent – Vermittler – Benutzer mit entsprechenden Rückwirkungen (feed back) steht somit im Zeichen einer erhöhten Beziehungsdynamik. Allerdings sind solche Beziehungsvorgänge nur schwer mit traditioneller ‘seriöser’ Quellenanalyse fassbar. Immerhin lassen sich Schlüsse von der Textherstellung und –vermittlung in Liederbüchern auf die **Mentalität der Adressaten** und ihrer Bedürfnisse ziehen, auch stehen

viele Liederproduzenten auf der Singer-Seite (Jugendbewegungs-Führer), wo sie zumeist recht bewußt die Mentalität in ihrem Sinne zu prägen suchen.

"In jedem konkreten Autor und in jedem konkreten Leser ist in jeweils wieder verschiedenen Anteilen sowohl der "Autor" wie auch der "Leser" vorhanden, von denen hier die Rede ist."¹⁴³

In zwei Richtungen sind zunächst Sach- und Personenbezug zu untersuchen: zum Lieder-Autor hin und multilateral zwischen den Sängern einer Singgruppe hin und her (Binnenbeziehung).

2.3.2 Textveränderungen durch Rezipienten

Der Aspekt der Text-Pragmatik tritt nirgends so signifikant zu Tage wie bei den Liedern der Jugendbewegung, so dass die Analyse solcher Text-Eingriffe für das mentalitätsgeschichtliche Erkenntnisinteresse von großer Ergiebigkeit ist. Zwar kommen für Textveränderungen auch äußerliche, formale Gründe in Frage (z.B. mündliche Überlieferung, Missverständnisse oder Melodieanpassung bei Kontrafakturen), jedoch sind diese Ursachen verhältnismäßig leicht als solche zu erkennen und auszuscheiden, manchmal auch als sog. 'Freud'sche Fehlleistungen'. Emil Staiger, führender Züricher Interpretations-Wissenschaftler der 50er-Jahre, nennt verschiedene Beispiele für "entstellte Zitate" und beschäftigt sich mit deren Verursachung¹⁴⁴. Z.B. wird Goethe von Hölderlin (in einem Brief) falsch zitiert in einer Weise, die deutlich macht, wie **anders eine Leserperspektive sein kann als die des Autors**. In Goethes Gedicht "Grenzen der Menschheit" finden sich die bekannten Verszeilen von 1780: "Wenn der uralte / Heilige Vater / ...Segnende Blitze / Über die Erde **säht**...". 21 Jahre später zitiert Hölderlin: "Rötliche Blitze / Über die Erde **schüttelt**"; der kleine Unterschied erzeugt ein völlig anderes Gottesbild; aus der fruchtbringenden sinnvollen Tätigkeit des Säehens wird eine planlose blinde Zerstörungsgewalt, zu der das "Segnen" in kuriosem Gegensatz steht, weshalb Hölderlin eine weitere Korrektur ("Rötliche Blitze") vorgenommen hat. Vielleicht hat er sich an ein früheres Gedicht Goethes erinnert, in dem die indogermanische Gewittergottheit, Zeus, mit einem "Knaben" verglichen wird, "der Disteln köpft". Bei der Jugendbewegung sind derartige

¹⁴³ J.M. Lotman 1981: Die Struktur lit. Texte, S. 418

¹⁴⁴ E. Staiger: Die Kunst der Interpretation, Zürich 1965, S. 165

sinnverändernde Text-Eingriffe an der Tagesordnung. Lotmann äußert sich über die Ursachen solcher extratextueller Anpassungen:

"Die Spezifik künstlerischer Kommunikationen besteht nun aber u.a. darin, dass der Kode des Empfängers sich immer in der oder jener Weise vom Kode des Senders unterscheidet. Dabei kann es sich um geringfügige Abweichungen handeln, die von der kulturellen Erfahrung der Persönlichkeit oder ihrer speziellen psychologischen Struktur herrühren, aber es können auch tiefgreifende soziale und historische Züge der Kultur sein, die entweder eine künstlerische Rezeption des Textes unmöglich machen oder aber ihn einer **tiefgreifenden Umdeutung** (Hervorhebg: W.L.) unterwerfen."¹⁴⁵

Besonders lassen Textveränderungen, wenn sie einige Zeit nach der Textentstehung erfolgen, den **mentalen Paradigmenwechsel** (z.B. vom jungen Goethe zu Hölderlin) auch in der Jugendbewegung sichtbar werden.

2.3.2.1 Textveränderung durch Weglassung

Für Textkürzungen kommen zwar auch äußere 'technische' Sachzwänge in Frage (z.B. Umfang und Kosten der Liederbücher), aber selbst dann ist die Priorität der weggelassenen Strophen inhaltlich aufschlussreich. Besonders von Kürzungen betroffen sind logischerweise Lieder mit weltanschaulich relevanten, politischen und religiösen Texten. Die lebensideologische 'Hülse' Lied musste im Lauf der Entwicklung den veränderten Tendenzen angepasst werden.

Eines der aufschlussreichsten Beispiele hierfür liefert das vielstrophige ungemein beliebte Feuer-Feier-Lied "**Flamme empor**" (Textautor: J. H. Chr. Nonne, 1814). Trotz seiner Popularität besonders bei Sonnwendfeiern ist das Lied nicht in allen Liederbüchern der Jugendbewegung zu finden (vgl. nachstehende Tabelle), aus verschiedenen Gründen: Für die Volksliedpuristen um Breuer war dieser Gesang weder alt, noch anonym, noch volkstümlich naiv genug – er wies eine deutlich politische Tendenz auf, nämlich den vom "Zupfgeigenhansel" abgelehnten "Ruf wie Donnerhall". In "**Wandervogels Singebuch**" (Liebu. 1) erscheint es 1915/18 jedoch mit allen 10 Strophen; die während des 1. Weltkriegs aufgekommene Ausrichtung der Jugendbewegung macht sich bemerkbar:

¹⁴⁵ J. M. Lotman 1981: Die Struktur lit. Texte, S. 417

Als Herausgeber zeichnet der "Wandervogel V.B. des Vaterländischen Bundes für Jugendwandern". Die christlichen Jugendbünde standen dem Lied wegen seiner religiös-nationalistischen Tendenz, die aus den Befreiungskriegen stammt, skeptisch gegenüber; um so erstaunlicher ist es, dass der katholische "**Spielmann**" (Liederbuch 2) von 1922/29 als Zugeständnis an den immer stärker werdenden bündischen Einfluss ebenfalls sämtliche Strophen abdruckt. Dass "**Unser Lied**" (Liederbuch 3) von 1936 nur drei Strophen wiedergibt, hängt sicher auch damit zusammen, dass es sich hier um eine mehrstimmige, für zwei (Schul-) Chöre gedachte Komposition handelt. Immerhin "schwören" die "singenden Paare" noch 1936, "treu dir (dem "leuchtenden Schein") zu sein", statt: "Deutsche zu sein", wie es das Original vorsieht. Warum die "Fachschaft des NS-Lehrerbundes" diese Änderung durchgesetzt hat, darüber darf spekuliert werden (wahrscheinlich hat es mit der Textanpassung an die neue melodische Variante zu tun). Weglassungen in Liedertexten müssen also nicht immer aus inhaltlicher Motivation erfolgen, auch kommunikationstechnische Gesichtspunkte müssen dabei berücksichtigt werden; allerdings richten sich derartige äußerliche Veränderungen kaum gegen die intendierte Tendenz.

STROPHEN	Liebu. 1,2	Liebu. 3	Liebu. 4,5	Liebu. 5,6	Liebu. 7
1. FLAMME (am Rhein)	X	X	X	X	X
2. VATERLD. (i. geweiht. Kr.)	X	O	X	X	X
3. JUGEND (Mut-h..Glut)	X	X	X	X	X
4. FEINDE (erbleichen)	X	O	X	O	O
5. NACHT (üb. Germanien)	X	O	O	O	O
6. LICHT (üb. D. Rhein)	X	O	O	O	O
7. RHEIN (1814-frei)	X	O	O	O	O
8. BLITZE (geg. d. Feind)	X	O	O	O	O
9. DEUTSCHE (Eid-Gemeinde)	X	X	X	O	O
10. FREIHEIT (Gottes Schutz)	X	O	X	O	X

X = Strophe vorhanden

O = Strophe fehlt

Abbildung 4: "Flamme empor" in verschiedenen Liederbüchern
(Titelerklärung Liederbücher 1-7: siehe Text oben)

In zwei weiteren NS-Liederbüchern, dem "**Singkamerad**" (Liederbuch 4) von 1935 und dem Mädchenliederbuch "**Kein schöner Land I**" (Liederbuch 5) von 1944 ist die nationale Welt dann wieder in Ordnung (was die oben geäußerte Vermutung belegt): "Deutsche zu sein", wird wieder wie eh und je geschworen. Bemerkenswert jedoch ist die Weglassung der Strophen 5–8. In Strophe 5 stört wohl der "Herrgott", der sich über Germaniens Gauen schauen lässt: Der preußisch-protestantisch zu Thron & Altar tendierende Zungenschlag war im neuheidnischen NS-Germanenkult unerwünscht. Die Strophen 6–8 sind dem Kult um die Rheingrenze gewidmet, der das frühe deutsche Nationalgefühl in der Vormärz-Zeit bestimmt. 1935, kurz vor dem Einmarsch Hitlers ins entmilitarisierte Rheinland (unter Bruch des Locarno-Pakts), passte der aggressive Ton nicht ins Konzept der Friedensbeteuerungen und der olympischen Spiele der 'Jugend der Welt'. 1944 hatte man dann andere Sorgen, als ausgerechnet die Rheingrenze gegen Frankreich zu verteidigen.

Strophe 8 hatte noch (!) nicht ihre fatale Aktualität gewonnen, wie einige Monate später: "Brüder und lasst uns mit Blitzen unsere Heimat beschützen" – da war viel zu wenig vom 'Endsieg' die Rede.

Drei Liederbücher der Nachkriegszeit, aus der Bundesrepublik und aus Österreich, lassen den politischen Wandel deutlich erkennen, zeigen aber auch, wie unverzichtbar "des Vaterlands Preis" immer noch oder wieder war. Die Liederbücher der kath. Jugendbewegung "**Lieder der Jugend**" von 1947 (Liederbuch 5) und "**Jungen singt**" (Liederbuch 6) von 1950 enthalten nur noch die politisch unverfänglichen Strophen 1–3. Ich erinnere mich aber, dass Ende der 40er-Jahre ein Kapuzinerpater als Pfadfinderkurat anlässlich einer Sonnwendfeier vor der neuheidnischen pseudoreligiösen Tendenz des Liedes warnte ("im geweihten Kreise" – "Heilige Glut.."). Die Adaption heidnischer Feste durch die kath. Kirche war nur im Fall der Wintersonnwende geglückt ("Weih-nachten"), die Sommerwende war trotz "Johannisfeuer" mit dem Makel des germanischen Heidentums belastet geblieben, wodurch sich die Jungen ihren Feuerkult aber nicht ausreden ließen.

Das letzte Liederbuchbeispiel betrifft die Sammlung der "Österreichischen Alpenvereinsjugend": "**Kein schöner Land**", ohne Jahr, vielleicht 50er (Liederbuch 7). Es enthält neben den drei ersten Strophen auch die letzte:

"Vater auf Leben und Sterben, hilf uns die Freiheit erwerben, sei unser Hort."

1814 war die Befreiung von den Truppen Napoleons gemeint, und 1950? Da war Österreich noch ein besetztes Land (sic!).

So dokumentiert der **Vorgang der Textkürzung** die Anpassung an den jeweiligen Zeitgeist durch die Jugendbewegung, ob und wie weit sie sich ihm auch widersetzt hat, wird sich zeigen.

Weglassungen aus Gründen politischer Mentalität sind verhältnismäßig leicht zu erklären, etwas komplizierter liegt die Kausalität bei religiös-lebensanschaulicher Intention der Texte. Das barocke **Volkslied vom "Schnitter Tod"** bietet sich zum Vergleich an, weil es in allen irgendwie religiös tendierenden Liederbüchern enthalten ist, da das neuromantische "Todeserlebnis" ein wichtiger lebensideologischer Topos für die Jugendbewegung war. Das Lied aus einem Regensburger "Fliegenden Blatt" von 1638 thematisiert den typisch barocken Weltflucht-Gedanken (vanitas vanitatum vanitas) aus der Leidenserfahrung des 30-jährigen Krieges; damals griff man die spätmittelalterliche Totentanz-Allegorie wieder auf, mit deutlich sozialkritischem Akzent. Darauf wird im Titel des Liedes hingewiesen:

"Wie eine hochadlige junge Blum ohnversehens abgebrochen [...] Wie der Menschenschnitter, der Tod, die Blumen ohne Unterschied jählings abmähet. Jedermann [...] sehr nützlich zu singen und zu betrachten."¹⁴⁶

Von den 16 vorhandenen Strophen werden nur 5 bzw. 4 abgedruckt; dabei kommt es auf die meist weggelassene vierte Strophe besonders an. In ihr wird mitgeteilt, **warum** das Lied "sehr nützlich [...] zu betrachten" ist: Der Tod "macht" nämlich "so gar kein Unterschied", der "stolze Ritter(!)sporn" erleidet das gleiche Schicksal wie das Ackerunkraut "Kornblume". Damit richtet sich das Lied gegen ständische Privilegierungen, auch gegen das ungleiche Schicksal höherer und niederer Stände durch Krieg, es konnte aber 200 Jahre später auch auf die Ungleichheit der bürgerlichen Leistungsgesellschaft übertragen werden. Dies war für zwei der Liederbücher ein Anliegen, beide aus dem Milieu der katholischen Jugendbewegung, eines von 1922/29, das andere von 1947, beide also aus je einer Nachkriegszeit, herausgegeben von der Generation der Kriegsteilnehmer. Im völkischen "Wandervogels Singebuch" sowie in drei Liederbüchern aus der Zeit des Nationalsozialismus wird die **Gleichmacher-Strophe** den jugendlichen Sängern **vorenthalten**, obwohl die 'Volksgemeinschaft' gewissen egalitären Ansprüchen genügen sollte. Die Jugendbewegung war eben

¹⁴⁶ aus der Quelle zitiert in Liederb. "Kein schöner Land" u. "Tandaradei"

bürgerlicher Herkunft und hatte in weiten Kreisen einen gewissen Elite-Anspruch vertreten im Gegensatz zu den vom 'christlichen Sozialismus' beeinflussten Jugendgruppen, in denen die Idee des sozialen Ausgleichs wesentlich populärer und deshalb "sehr nützlich zu singen und zu betrachten war".

Ein letzter Fall von Strophen-Selektion betrifft das Lied des Arbeiter-Dichters Hermann Claudius "**Wann wir schreiten Seit an Seit**"¹⁴⁷, dessen Text vor dem 1. Weltkrieg verfasst, in den 20er-Jahren vertont (M. Englert) und das in der gesamten Jugendbewegung viel gesungen wurde. Der vollständige Text von 5 Strophen findet sich jedoch wohl nur im "Liederbuch der Arbeiterjugend", ansonsten ist das Lied in Liederbüchern der NS-Zeit und der Nachkriegszeit gekürzt vertreten. Davon ist besonders Strophe 5 betroffen, und zwar aus 'gewissen' guten Gründen. Dort ist nämlich die Rede vom sensiblen Thema des Geschlechterverhältnisses:

*"Mann und Weib und Weib und Mann sind nicht Wasser mehr und Feuer,
um die Leiber (!) legt ein neuer Frieden sich [...]."*

Diese Ent-Spannung bzw. Ent-Krampfung entsprach der traditionellen Koedukation und Frauenemanzipation in der Arbeiterjugend, wo es nur gemischte Gruppen gab. Als sich die Bünde unter dem Einfluss von Scoutismus und Freikorps immer mehr militarisierten und segregierten (Jungenschaft vs. Mädchenbund), was auch die Nationalsozialisten vertraten (HJ vs. BDM), konnte der 'neue (Geschlechter-) Frieden' nicht ins lebensanschauliche und lebenskundliche Konzept passen. Aus ganz anderen Gründen (kirchliche Sexualmoral) war die Strophe für die katholischen Bünde nicht opportun, von denen nur "Quickborn" eine allerdings umstrittene Teil-Koedukation pflegte.

2.3.2.2 Textveränderung durch Zudichtung

Noch signifikanter für die Benutzermentalität als die aus vordergründiger Motivation erfolgte Weglassung, -eine Art Zensur-, sind die selteneren Zudichtungen, durch die das eigene weltanschauliche Profil der Bünde hervorgehoben werden sollte.

Als **Beispiel** dient wieder das schon genannte Lied "**Wann wir schreiten Seit an Seit**". Es stammt bekanntlich aus der Arbeiterjugend, wurde aber z.B. auch in der

¹⁴⁷ Arbeiterjugend-Liederbuch 1925/29, S. 41

kath. Jugendbewegung viel gesungen, weil es den Eskapismus des Wandervogels mit dem bündischen Tat-Menschentum verbindet (auf Grund seiner frühen Entstehung um 1910). 1944 jedoch, unter dem Eindruck des untergehenden "Dritten Reiches" und der Apokalypse des Bombenhagels, wird im Milieu der illegalen kath. Pfadfinderbewegung durch deren Begründer in Bayern, den Theologen Ludwig Hugin, eine eschatologische Strophe angefügt, die den Neu-Reichs-Chiliasmus des ursprünglichen Textes ("Mit uns zieht die neue Zeit") ins Christliche wendet:

*"Heil` gem Kampf sind wir geweiht. Gott verbrennt in Zornesfeuern
eine Welt, sie zu erneuern, wollen machtvoll wir beteuern.
Christus, Herr der neuen Zeit"¹⁴⁸.*

Dass der Zu-Dichter kurz danach in Ausübung seiner seelsorgerlichen Pflicht bei einem Bombenangriff auf München ums Leben kam, mag als schicksalhafte Wendung angesehen werden; es hat jedenfalls für die betroffenen Jugendbewegten der Nachkriegszeit manche Nachdenklichkeit ausgelöst, wie ich aus eigener Erfahrung bestätigen kann ("...eine Welt, sie zu erneuern..."). Unter dem Gesichtspunkt der Idee des "neuen Jugendreichs" und des Widerstehens gegen den Nationalsozialismus wird diese Untersuchung auf die angesprochene Thematik in Kapitel II/6.3.3.3 zurückkommen.

2.3.2.3 Textveränderung durch Umdichtung

Die meisten **Zudichtungen** erfolgten im Zusammenhang mit **Umdichtungen**. Zunächst wird der vorhandene Text der Benutzer-Mentalität angepasst, dann aber in Richtung dieser Tendenz über sie hinaus weitergeführt. Derartige Textveränderungen kommen im Liedgut der Jugendbewegung sehr häufig vor, teils unbewußt durch Zersingen bedingt (z.B. infolge von Missverständnissen), teils jedoch mit voller sinnverändernder Absicht vorgenommen. Wie bei den vorgenannten Textveränderungen spielt natürlich die jeweilige politische Intention auch hier eine gewisse Rolle, es sind jedoch auch andere Sinngehalte von Umdichtungen betroffen. Eines der ersten **Beispiele hierfür** ist das frühe Volkslied (Ende 15. Jh.) "**Nach grüner Farb mein Herz verlangt in dieser trüben Zeit**" (vgl. Analyse II/ 3.1.1.1). Es erfüllt alle Kriterien der strengen Volkslied-Observanz, nur gibt der Text das Lebensgefühl der Zeitenwende um 1500 wieder

¹⁴⁸ wohl nur in "Lieder der Jugend", München 1947, S. 14

und nicht das um 1900. Ein Vergleich beider Fassungen gestattet Einblicke sowohl in die eine wie die andere Mentalität. Das Volkslied ist noch ganz der Frühlingssehnsucht des Mittelalters verpflichtet, die eine Reaktion auf die physische Lebensbedrohung durch die winterliche Kälte darstellt. Frühlingsfreude war vordergründige Überlebensfreude, in keiner Weise garniert mit vitalistischen Philosophemen. Dafür gab es eine lange, reiche Liedtradition, gerade aus Kreisen der fahrenden Sängere (Walter v. d. Vogelweide: "...nu enführte ich niht den hornunc an die zehen.." oder Carmina burana u.a.m.). Auch das Lied "Nach grüner Farb..." besteht überwiegend aus Klage über die Lebensfeindlichkeit des Winters:

*"[...] das tut des argen Winters G`walt, der treibt die Vöglein aus dem Wald
[...] Er macht die bunten Blümlein fahl [...] All Freud und Lust wird jetzo
feil [...]."*

Eichendorff schließt mit seinem Wintergedicht an diesen elegischen Grund-Ton an: "Ich hab nichts, was mich freuet" (Reim auf "Laub verstreuet"), das Caesar Bresgen übrigens für die Jugendbewegung vertont hat (vielleicht wegen des ebenfalls thematisierten romantischen Frühlingstraumes). Der erste 'Barde' der Wandervogel-Bachanten' war Siegfried Copalle vom eher intellektuell orientierten "Wandervogel e.V.", bei dem auch Erwachsene, besonders Reformpädagogen mitwirkten (z.B. Ludwig Gurlitt). Schon 1903 **verfasste Copalle eine Um- und Zudichtung** zu unserem Volkslied. Nur die ersten beiden Zeilen der ursprünglichen Winterklage werden übernommen, dann entfernt er sich immer mehr vom Original. Wo die Vorlage vom lyrischen Ich-Standpunkt des Beginns zum objektiv-realistischen Er (der Winter) übergeht, verlegt Copalle die Szene ganz in das empfindsame Innere des Subjekts, eine typische Romantisierung. Die eigene Schwermut wird allegorisierend in die Natur projiziert ("muß alles kahl und **traurig** stehn"). Ein weitgespannter Vergleich, schon fast ein Gleichnis, kennzeichnet die neu eingefügte zweite Strophe, so dass statt des lyrischen Subjekts nun die subjektive Allegorisierung auftritt:

*"Im Totenkleid das Jahr entschlief", bis der Frühlingswind "die starre
Hülle (lebensideologischer Topos) bricht" (vgl. "Vulkan-Modell", I/4.2).*

Der Sänger-Dichter taucht dann ganz ein in die mythische Welt der vergöttlichten Natur, die er in Form eines hymnischen Gebets anruft:

"O Frühling, du mein lieber Gsell, mit dir ist wandern gut",

womit er endlich beim Haupt-Thema ist. Zwanglos fügen sich nun die Bundesfarben des Wandervogels ins vitalistische Konzept: rot ("Feur ins Blut"), gold ("die güldne Sonne"), grün ("zum grünen Kleide") – lebensideologische Allgemein-Metaphorik. Die "fahlen Blümlein im Wald" würden in diesem Zusammenhang eher störend wirken. Im Kontext des "Todeserlebnisses" hätten sie allerdings ihren Platz, nur müßte dieser Kontext eigens hergestellt werden.

Weitaus kursorischer fallen die Veränderungen bei der "Wandervogel-Hymne" des Textdichters Hjalmar Kutzleb aus: "**Wir wollen zu Land ausfahren**" (vgl. nachstehende Tabelle). Die **tabellarische Übersicht** über die wichtigsten Textveränderungen lässt ein zweifaches Verteilungsmuster erkennen:

- 1) raumsemantische Aussagen, die für eine Wanderbewegung von besonderer Bedeutung waren
- 2) Aussagen über die Art der Umwelt-Wahrnehmung, die den lebensideologischen 'Erlebnis'-Aspekt wiedergeben.

Die erste Veränderung ersetzt vermutlich ziemlich bald die Wander-Umwelt '**Heide**' durch die der '**Fluren**', sicher auch aus Gründen der phonetischen Ästhetik; 'Heidenweit': der doppelte ei-Laut lässt sich weniger sonor singen als der lange u-Laut mit dem Gegenlaut eines kurzen relativ offenen Diphtongs; vielleicht wurde diese **Änderung von Vertoner Burkersroda** vorgenommen, da auch das Arbeiterjugend-Liederbuch diese Korrektur übernimmt, obwohl es sich ansonsten an die Fassung A (in "Wandervogels Singebuch") hält. Die Veränderung hat aber auch semantische Folgen, die mehr oder weniger beabsichtigt sind. Die Lüneburger Heide war ein Nahziel für die Kurz-Ausflüge der ersten Berliner Wandervögel, bald jedoch weitete sich der Bewegungsraum: 'Flur' stellt eine allgemeinere Landschaftsbezeichnung dar im Sinne von freier Natur (beliebtes romantisches Reimpaar: Flur – Natur). Ebenfalls in der ersten Strophe wird dann der ursprüngliche '**Bergwind**' durch den '**Sturmwind**' ersetzt. Auch hier geht es um eine Verallgemeinerung: der Sturmwind weht überall, vor allem an der See. Darüber hinaus ist 'Sturm' aber ein lebensideologisches Schlüsselwort (vgl. I/4), vor allem für die spätere bündische Jugendbewegung. Bei Walter

Flex¹⁴⁹ wird der 'Sturmangriff' zum zentralen Kriegs-'Erlebnis', zur darwinistisch besetzten Metapher:

"Einen echten und rechten Sturmangriff zu erleben, sagte der junge Leutnant neben mir, das muß schön sein [...] Es muß doch schön sein".

Die Wandervögel griffen dabei auch auf die erste 'Jugendbewegung', mehr als 100 Jahre früher, zurück, den **Sturm & Drang**, in dem sich gerade der Wanderer dem Sturmwind¹⁵⁰ aussetzt. Der 'Bergwind' war ihnen bei weitem zu 'lind', um ihren Hunger nach frischer Luft zu stillen. Eher vordergründiger Art ist die Korrektur, die nur das NS-Liederbuch "Singkamerad" (1935) vornimmt, indem es "**fremde Wasser**" **durch "rauschende" ersetzt**. Die Fremde sollte durch heimatliche Nähe abgelöst werden, wobei man gleich das lebensdynamische 'Rauschen' mit unterbringen konnte.

Die Textstelle der Fassung A "singen **nieder** ins Land hinein", könnte auf einen Druck- oder Hörfehler zurückgehen: "nieder" für "Lieder"; dass aber das Arbeiterjugend-Liederbuch (1922/29) einen schwerer singbaren, allerdings auf die Vertonung von Karl Fennel bezogenen Text vorschlägt, könnte Methode haben: **statt "Lieder ins Land" findet sich "zieh` n wir in die Welt!"** "Land" (Heimatland) gegen "Welt" (weite, fremde Welt)! Sollte die umgekehrte Absicht vorliegen wie in "Singkamerads" rauschenden statt fremden Wassern? Die Arbeiterjugend hatte sich in den 20er-Jahren dem Internationalismus verschrieben und internationale Jugendlager veranstaltet, durchaus als Kontrastprogramm zu völkisch-nationaler Enge gedacht. Vielleicht deshalb hat sie in der letzten Strophe den "**Wandervogel**" **durch den "freien Wandrer"** ersetzt, der sich an Grenzen nicht gebunden fühlte (vgl. Gruß "Berg frei!" der sozialistischen "Naturfreunde").

Fassung A (hier auch Arbeiterjugend) sieht im gastlichen Aufenthalt der Wanderer ein "**Zu Hause**" ("sind wir zu Hause und schmausen uns satt"), während alle späteren Fassungen die "**Geborgenheit**" schätzen, also den ausnahmsweise akzeptierten Schutz der etablierten Gesellschaft, in der man sich gerne geborgen weiß. Hier zeigt sich die oben schon erwähnte Distanz der bürgerlichen Jugend zu den wirklich auf Dauer obdachlosen 'Kunden', so, wie man sich auch mit den Wandergesellen der Volkslieder nicht identifizieren wollte und konnte.

¹⁴⁹ vgl. W. Flex 1917: Der Wanderer zwischen beiden Welten, Ein Kriegserlebnis, S. 47

¹⁵⁰ vgl. Goethe, Wanderers Sturmlied 1774, dessen "Schlossenturm" auch Nietzsche im Zarathustra zitiert, worauf sich wieder Walter Flex bezieht (S. 23)

Wanderv. Singebuch 1911 Urtext: H. Kutzleb	Arbeiterj.- Liederbuch 1922/29	Singkamerad 1935	Lied. d. Jug. Jungen singt Mundorgel 1947/50	Alpenv. jugd. Österr. Ca. 1960	Vergleichs- kategorien
über die Heiden	über die Fluren	über die Fluren	über die Fluren	über die Fluren	<i>Raumsemantik</i>
Bergwind weht	Bergwind weht	Sturmwind weht	Sturmwind weht	Sturmwind weht	<i>Raumsemantik</i>
fremde Wasser dort springen	fremde Wasser dort springen	rauschende Wasser dort springen	fremde Wasser dort springen	fremde Wasser dort springen	<i>Raumsemantik</i>
singen nieder ins Land hinein	so ziehn wir in die Welt hinein	Lieder ins Land hinein	Lieder ins Land hinein	Lieder ins Land hinein	<i>Raumsemantik</i>
glüht unser Feuer an gastl. Statt	glüht uns ein Feuer	brennt unser Feuer	brennt unser Feuer	brennt unser Feuer	<i>Wahrnehmung Erlebnis</i>
sind wir zu Hause	sind wir zu Hause	sind wir geborgen	sind wir geborgen	sind wir geborgen	<i>Raumsemantik</i>
wandelt aus tiefem Tale die Nacht	kommt aus tiefem Tale die Nacht	wandelt aus tiefem Tale	wandelt (LdJ/ Jusi) steigt (Mundorgel)	steigt aus tiefem Tale	<i>Wahrnehmung Erlebnis</i>
heimlich und schön d. Nacht	heimlich und still die Nacht	heimlich und still die Nacht	heimlich und still die Nacht	heimlich und still die Nacht	<i>Wahrnehmung Erlebnis</i>
hören u. schau... wir manch Zaubergestalt	hören u. schau wir...	seht u. hört ihr manch Zaubergestalt	hört u. seht ihr manch...	hört u. seht ihr manch...	<i>Wahrnehmung Erlebnis</i>
ein Wandervogel sein	ein freier Wanderer sein	ein Hitlerjunge sein	ein Wandervogel sein	ein Wandervogel sein	<i>Person</i>

Abbildung 5: "Wir wollen zu Land ausfahren", Liederbuchvarianten 1911-1960

Textuelle Veränderungen des Bereichs von Wahrnehmung und Erlebnis richten sich aus guten sprachwissenschaftlichen Gründen bevorzugt auf **Prädikate, also Verben**, und deren adverbielle Bestimmungen, meist Adjektive. Ob das Feuer an "gastlicher Statt" "**brennt**" oder nur noch "**glüht**", macht metaphorisch gesehen einen gewissen Unterschied aus. Die letztgenannte Variante ("glüht") findet sich in Fassung A, die zweite in allen neueren Liedsammlungen. Ein "junges" Feuer brennt, ein gealtertes jedoch glüht, näher am Erlöschen. Die zunehmende Jugendlichkeitsbewegung macht sich bemerkbar, "Brennen" hat mit pubertärer Leidenschaft zu tun.

Eine dreifache Veränderung hat das **Prädikat "wandeln"** erfahren: Die älteste Fassung (hier 1915) gibt den vermutlichen Originaltext wieder: "wandelt aus tiefem Tale heimlich und schön die Nacht".

Für die Arbeiterjugend (1922/29) wird die "Nacht" ent-allegorisiert und de-lyriert: sie "**kommt**" nur noch aus dem Tal. Die österreichische Alpenvereinsjugend (ca. 1960) sieht hingegen vom Gipfel ins Tal hinab, aus dem die Nacht nun empor "**steigt**", eine eher vordergründige Anpassung an die spezifische Raumsituation des Bergsteigers.

Lediglich die älteste Fassung A lässt die Nacht "heimlich und **schön**" aus dem Tale wandeln, in allen späteren Varianten tut sie dies "**still**". Unerheblich? Nicht ganz! "Schön" oder "still"? Das eine kennzeichnet eine ästhetische, im Sinn der Jugendbewegungs-Ideologie "äußerliche", ornamentale Qualität der Allegorie "Nacht", das zweite dagegen deren Verhaltensweise, durch die eine mythologische Inszenierung ("Gnomen und Elfen") ermöglicht wird.

Die Umwandlung von ursprünglichem "**Schauen**" ("schaun wir manch Zaubergestalt") in ein trivialeres "**Sehen**" signalisiert den Paradigmenwechsel vom neuromantischen zum neusachlichen Genre. Die "**Wesensschau**" der Scheler, Steiner und Guardini mutiert zur realistischen **Wahrnehmung**, stellt also eine Ent-Poetisierung dar. Beachtlich, dass ausgerechnet die sozial-realistische Arbeiterjugend (1929) am existentialistisch eingefärbten "Schauen" der Urfassung festhält.

Politisch bedingte Textveränderungen treten vor allem im Verhältnis der Jugendbewegung zum Nationalsozialismus auf (vgl. II/6.3.3.3). Subversiver Widerstand gegen das Regime artikuliert sich auch in parodistischen Umdichtungen von Liedern, die in der Hitlerjugend viel gesungen wurden. Typisch für Parodien ist ja, dass die Vorlage textlich erkennbar bleibt, d.h. dass sich die Variation nicht allzu sehr vom Original entfernt; dies trifft im folgenden Fall nur für den Beginn des persiflierten Liedes zu, im übrigen handelt es sich um eine gewöhnliche Kontrafaktur. Der

Originaltext eines Soldatenliedes von 1915 aus dem "Kriegsliederbuch" des Jung-Wandervogels (Diederichs-Verlag) lautet:

*"Wir traben in die Weite, das Fähnlein weht im Wind. Viel tausend mir zur Seite, die ausgezogen sind
ins Feindesland zu reiten/ hurra, Viktoria, fürs Vaterland zu streiten/
Hurra, Viktoria!"*

In den folgenden beiden Strophen ist dann, wie damals üblich, von der "Fahne" die Rede, die "rauschend Blut und Tod singt" und vom Heldentod "in fremder Erde" kündigt, dem Siegespreis. Die illegale bündische Jugend, 1938 durch das "Gesetz gegen bündische Umtriebe" verboten, reagierte gegen diese totalitäre Maßnahme durch heimliche Lager-Treffen, bei denen dann systemkritische Lieder zu hören waren (vgl. II/6.3.2.3):

"Wir trampen (!) in die Weite und singen in den Wind, Viel tausend uns zur Seite, die auch verboten sind./ Wir sind der Bünde buntes Heer/ uns lockt der Ferne Ruf. Und um uns her ein dunkles Meer/ das schwarze Hölle schuf."

Die Substituierung von "traben" durch "trampen" war Widerstands-Programm: Der Tramp gehörte in die Welt des Zeitgeist-Amerikanismus, ebenso wie z.B. Jazz und Swing (vgl. "Swing-Jugend"), was jedoch vom völkischen System als 'undeutsch' und 'artfremd' bekämpft wurde. Und dann die Anspielung auf den Umfang von Widerstand bzw. Widersetzlichkeit der Jugendbewegung, der zu weiterer Aktion ermutigen sollte: "Viel tausend uns zur Seite", was in Strophe 2 ergänzt wird: "nicht nur die Reste, von denen Baldur sprach"; Baldur v. Schirach hatte gegenüber den Bedenken der Gestapo wegen subversiver Unterwanderung der HJ durch Bündische diese Gefahr heruntergespielt ("Reste"). Die Zuverlässigkeit der Zahlenangabe in Strophe 2 des vorgenannten Liedes, wo von "dreimal Hunderttausend" Illegalen die Rede ist, mag offen bleiben. Aber "der Bünde buntes Heer" lässt erkennen, dass der Widerstand die vielen unterschiedlichen und divergierenden Bünde zu gemeinsamer Aktion vereinte, also das leistete, was der Jugendbewegung früher nie vergönnt war: Einigkeit.

In der Parodie wird dann noch der Begriff "**Weite**" entfaltet und uminterpretiert: "uns lockt der Ferne Ruf", nochmals eine Reaktion auf die verordnete völkisch-nationale Beschränktheit, die auch metaphorisch verstanden wurde als geistig-kulturelle Beengung.

Im Zusammenhang mit **politisch motivierten Umdichtungen** soll die gezielte Textveränderung nicht unerwähnt bleiben, die durch das NS-Regime hinsichtlich des o.g. Liedes "**Es zittern die morschen Knochen**" 1936 angeordnet und vom **Autor, Hans Baumann**, selbst vorgenommen wurde, wie er ja auch durch Zudichtung einer erläuternden Strophe (vgl. oben) den aggressiven Charakter des vielgesungenen HJ-Schlagers abschwächen und den ursprünglichen bündischen Freiheitskampf betonen wollte¹⁵¹. Reichsjugendführer v. Schirach selbst sah sich angeblich veranlasst (nach seiner Aussage vor dem Nürnberger Tribunal), die Textstelle "[...] und morgen **gehört** uns die Welt [...]" korrigieren zu lassen in "heute, da **hört** uns Deutschland und morgen die ganze Welt", eine Veränderung, die in der HJ z.T. bewußt boykottiert bzw. ins Lächerliche gezogen wurde (Zeitzeugen!), vielleicht auch deshalb, weil die Neufassung "sprachlich noch schwächer war".¹⁵²

Hier handelt es sich um den Fall einer nachträglichen Textkorrektur durch den Autor im Auftrag der Benutzer, die aber von den eigentlichen Sängern nicht wirklich akzeptiert wurde. Die neue Variante entsprach ja auch nicht der wahren außenpolitisch aggressiven Intention des NS-Regimes, das angesichts der Beunruhigung im Ausland wegen der beginnenden Aufrüstung (z.B. allgemeine Wehrpflicht 1935) und des Einmarsches ins Rheinland (1936) seine friedlichen Absichten vor den olympischen Spielen beteuerte und den aus dem Lied ablesbaren Welteroberungs-Anspruch bestritt. Die britische Appeasement-Politik konnte durch eine derartige Maßnahme durchaus begünstigt werden; die simple Textveränderung eines ursprünglich jugendbewegten Liedes hatte makropolitische Dimensionen angenommen.

2.3.3 Binnenbeziehungen in der Singer-Situation

Bereits der Rezeptionsvorgang von Liedern weist eine gruppenspezifische und zwar hierarchische Komponente auf (vgl. Interaktionsschema, mittleres System). Der Gruppenführer oder ein eigens berufener Gesangs-Spezialist, der im Musikheim der Jugendmusik-Bewegung (Frankfurt/Oder) unter Georg Götsch eigens ausgebildet werden konnte, übte die Lieder mehr oder weniger methodisch ein. Die bündische

¹⁵¹ vgl. W. Mogge 1996: "Und heute gehört uns Deutschland...", S. 102

¹⁵² vgl. R.W. Leonhardt: Der Dichter u. Dramatiker H. Baumann, in: DIE ZEIT, Nr. 9, 2.3.1962, S. 9 f.

Handbuch-Literatur (z.B. Pfadfinder-Handbücher oder HJ-Handbücher) war bemüht, den Vermittlungsprozess von Liedern didaktisch zu organisieren. Dabei hat sich im Lauf der Zeit ein methodisches Grundgerüst herausgebildet, an das z.B. auch ich selbst mich als "Stammes-Singwart" gehalten habe. Es versteht sich, dass mit dem Prozess der "Bündigung" und dem zunehmenden Einfluss junger Erwachsener (oft Pädagogen) in der Jugendbewegung die **Systematik des Lieder-Lernens** an Bedeutung gewann. Die ersten Wandervögel lernten singen mehr auf informeller individueller Basis, vor allem durch Zuhören und Nachahmen. Das HJ-Handbuch "Pimpf im Dienst"¹⁵³ widmet jedoch unter der Überschrift: "Wie lernen wir singen", über zwei Seiten dem Einlernverfahren, und im "Georgspfadfinder"¹⁵⁴ werden immerhin eine Seite lang Ratschläge für das Gemeinschaftssingen erteilt. Vermutlich orientiert sich die immer gleiche Lernmethodik an der beim Militär geübten Praxis, die Lernschritte sind immer die nämlichen:

- 1) Aneignung des Textes: Charakterisierung des Liedes (Herkunft, Intention) durch den Führer, Rezitieren des Textes durch einzelne Gruppen-Mitglieder oder auch im beliebten Sprechchor.
- 2) Aneignung der Melodie: Vorsingen der ersten Strophe, abschnittweises Summen oder Trällern ohne Text durch die Singer, um sich ganz auf die Intonation zu konzentrieren.
- 3) Gemeinsames Singen sinngliedernder Abschnitte ggf. mit jeweils mehrfacher Wiederholung

und schließlich im Gesamtdurchgang, evtl. in stehender Haltung (je nach Typ des Liedes). Interpretationshinweise können sich noch anschließen:

"So heißt es z.B. in dem schönen Lied: 'Weit lasst die Fahnen wehen' in der zweiten Strophe: 'Wer uns den Lauf will hemmen, entgegen sich uns stemmen [...]'. Hier wird oft falsch gesungen: '[...] sich uns entgegenstemmen'. Im richtigen Wortlaut kommt aber der Widerstand des Gegners viel klarer heraus."¹⁵⁵

¹⁵³ vgl. Handbuch "Pimpf im Dienst", 1934, S. 315 f.

¹⁵⁴ vgl. "Der Georgspfadfinder", 1949, S. 279

Der hierarchisch militärische Charakter beim Sing-Prozedere kommt in den imperativen Anweisungen bzw. Ratschlägen des Pimpfen-Handbuchs deutlich zum Ausdruck:

- "Das Lied wird mitgesummt..."
- "So, nun summt ihr..."
- "Willi (Jungzugführer) lässt den Text singen..."
- "Jeder muß natürlich mittun..."
- "Der Anstimmer hat darauf zu achten..."

Die signifikant paramilitärische Struktur der HJ stellt natürlich einen extremen Grenzfall bündischen Singens dar, aber Tatsache ist auch, dass eine komplexe Gemeinschaftsaktion wie das Chorsingen ohne hierarchische Organisation bis hin zum Führerprinzip nicht auskommt. Dadurch geht vom gemeinschafts-gebundenen Singen ein starker Konformitätsdruck aus, der nicht nur Folge der "Bündigung", sondern auch eine ihrer Ursachen war. Vermutlich sollte das polyphone Kanonsingen eine Gegenbewegung der ursprünglichen Wandervogelmentalität gegen den zunehmenden Gruppenkonformismus ins Werk setzen (vgl. oben), daher auch deren Aversion gegen Marsch- und Radau-Lieder.

Wie das Kommunikationsschema, mittleres System, erkennen lässt, spielen jedoch neben hierarchischen auch **symmetrische und komplementäre Binnenstrukturen** eine Rolle, sowohl auf der Sach- wie auch auf der Beziehungsebene. Ergebnis dieser Prozesse wäre dann die Entstehung einer corporate identity, ein essentielles Anliegen der gesamten Jugendbewegung, wie man es etwa bei Nietzsche ausgedrückt fand:

"[...] fühlte sich der griechische Kulturmensch im Angesicht des Satyrchors aufgehoben: und dies ist die nächste Wirkung [...], dass der Staat und die Gesellschaft, überhaupt die Klüfte zwischen Mensch und Mensch einem übermächtigen Einheitsgeföhle weichen."¹⁵⁶

Der **jugendbewegt-bündische Gemeinschaftsbegriff**, der auf die Unterscheidung von Tönnies (vgl. Tönnies: "Gemeinschaft" vs. Gesellschaft"), zurückgeht, was wieder E. Spranger für das Jugendalter spezifiziert, wird in Teil II dieser Untersuchung ausführlich abgehandelt; für den Aspekt der Gemeinschafts-Dynamik durch Gemeinschafts-

¹⁵⁵ Handbuch "Pimpf im Dienst", S. 316

¹⁵⁶ Nietzsche: Die Geb. d. Tragödie, Werke, Carl Hanser-Vlg. 1967, Bd. I, S. 40

Gesang sei aber vermerkt, dass es sich dabei generell um Ein- und Ausgrenzungsvorgänge handelt, auch, was die Selbstdarstellung einer Gruppe nach außen angeht. Lieder erfüllen damit eine ähnliche Funktion wie 'Kluft' oder Fahne bzw. Banner und Wimpel. Die kollektiv strukturierte Kleingruppe ('Sippe' mit höchstens 10 Mitgliedern) sollte als Gegenprinzip die seit Le Bons "Kritik der Massenpsychologie" (vgl. Le Bon) virulente Angst vor der "dumpfen", "gewalttätigen", unstrukturierten "Masse Mensch" konterkarieren. Viele Lieder der Jugendbewegung thematisieren dieses Phänomen.

"Ganz abgesehen von ihrer Bedeutung als soziale oder kulturelle Institution, haben solche länger dauernde Beziehungen [...] eine besondere heuristische Bedeutung für die Pragmatik der menschlichen Kommunikation. Denn in solchen Beziehungen ist es nicht nur möglich, sondern sogar unvermeidbar, Kommunikationsabläufe zu wiederholen [...]"¹⁵⁷ (z.B. beim Singen, W.L.).

Das so gewonnene **Wir-Gefühl** schafft eine starke Kohärenz zwischen den Mitgliedern einer Singgemeinschaft, die wiederum einem Bedürfnis des pubertären Anlehnungsbedürfnisses entgegenkommt ('Bandenalter' zwischen 14. und 18. Lebensjahr). Kollektive Gefühlswerte" waren gefragt,

"die vor allem eines versprechen: versichernde Gruppengefühle und Gemeinschaftserlebnisse. Dabei kommt vor allem der Musikkultur eine wachsende Bedeutung zu. Die 'Fahrt', die Lieder, der Klampfenrhythmus, das vom Singen getragene Wir-Gefühl – das sind emotionale Scharniere, die verbinden, die das Gemeinschaftserlebnis sinnhaft gestalten und es atmosphärisch zur Wirklichkeit machen in einer dadurch unwirklich erklärten Welt."¹⁵⁸ (Jugendbewegt-neuromantischer Idealismus, W.L.)

Was sich an Dynamik zwischen den Sängern entfaltet, hat also überwiegend affektiven Charakter, jedoch spielen kognitive Prozesse ebenfalls eine interaktive Rolle: Texte und Noten aus einem Liederbuch können ja nur auf Grund eines vielschichtigen Dekodierungsverfahrens rezipiert und reproduziert werden. Gewöhnlich herrscht zwischen den Sängern einer Gruppe ein symmetrisches Verhältnis, d.h. alle verhalten sich streng konform, abgesehen von Profilierungsversuchen durch lauterer oder betont artikulierendes Vor-Singen. Da zum Wesen der Kameradschaftlichkeit aber auch komplementäres, also sich ergänzendes Verhalten gehört (nach dem Grundsatz: do ut

¹⁵⁷ P. Watzlawik 1974.:Menschliche Kommunikation, S. 124 f.

des), wird auch dieses Bedürfnis beim Singen abgedeckt und zwar durch homophone Zweistimmigkeit. Sie teilt die Kleingruppe nochmals auf und verschafft damit dem einzelnen Individuum einen größeren Geltungswert und damit einen höheren Grad an Selbstverwirklichung:



Gleiches ergibt sich am Schluss:



Abbildung 6: "Drübersingen" (Auszug aus Lied: "Wir wollen zu Land ausfahren")

Besonders beliebt war dabei das sog. "Drübersingen" einer Oberstimme, so dass es manchmal gar nicht so einfach war, genügend Chorsänger zum Singen der 'normalen' Unterstimme zu veranlassen. "Wir wollen zu Land ausfahren", beginnt einstimmig, dann setzt es sich zweistimmig für zwei Takte fort: Die erste (Haupt-)Stimme verläuft sehr tief und ist dadurch ziemlich unauffällig, die zweite (Ober-)Stimme liegt eine Sext höher (sog. "Schuster"- oder "Dienstboten-Sext").

Der gruppen-suggestive Charakter dieser Zweistimmigkeit wird noch verstärkt durch die Harmonisierung der Klampfenbegleitung in die Subdominante, also hier vom Dominantseptim-Akkord A7 zur Subdominante D-dur, was zusammen mit der Oberstimme eine mitreißende Klimax ergibt.

Das Liedersingen ist auch von der in der Jugendbewegung von Anfang an problematischen **Geschlechterbeziehung** nicht unberührt geblieben, was sich vor allem in den Inhalten der Texte ausdrückt. Hier geht es zunächst um die Bedeutung des Singens überhaupt für das Rollenverhältnis der Geschlechter, weniger im sexuellen als

¹⁵⁸ W. Kaschuba 1989, Volkslied u. Volksmythos – Der Zupfgeigenhansel, S. 53

vielmehr im erotischen Bereich, einer für die Jugendbewegung substantiellen Unterscheidung. Gleichzeitig mit der Jugendbewegung entsteht aus dem Milieu der kulturkritischen Reformbewegungen um die Jahrhundertwende auch eine neue Sexualethik, welche die jugendliche Sexualität neu definiert. "Die Sexualfrage entpuppte sich auch als Erziehungsfrage. Damit wurde die Jugend zum Exerzierfeld der sexualpädagogischen Bemühung."¹⁵⁹

"Die neue Jugend – früher nur auf künstliche Tanzstundenhitze und Koketterie heimlichen Konditoreibetriebes oder erschlichenen Mondschein Spaziergangs angewiesen – findet sich jetzt allenthalben in Scharen beisammen, auf Wandermärschen, am See, in Heimabenden, Vortragssälen [...] und nächtlichen Sonnwendfeiern im Walde."¹⁶⁰

Die so entstandene **Kameradschaftlichkeit**, die streng zwischen erotischen und sexuellen Beziehungen trennte, war durch verdrängte Sexualität oder besser: durch sublimierte Erotik gekennzeichnet, was sich auch auf die Pflege des koedukativen Singens auswirkte. In der Arbeiterjugend spielte gemeinschaftliches Singen von Jungen und Mädchen von Anfang eine größere Rolle als im Wandervogel, weil die bürgerliche Jugend später ins berufliche Erwachsenenleben eintrat, bei den Gymnasiasten und Jungakademikern sogar sehr viel später, so dass Partnerwahl und intergeschlechtliche Partnerbeziehung länger hinausgeschoben wurden. Dennoch gab es in einigen Wandervogelgruppen auch weibliche Mitglieder (z.B. "Wandervogel e.V."), wenn auch deren Anteil an der gesamten Jugendbewegung relativ gering war.

Das untenstehende Bild¹⁶¹ zeigt die typische Rollenverteilung in einer gemischten Wandervogelgruppe aus Berlin (1921), vielleicht vom koedukativen Wandervogel e.V., beim gemeinsamen kameradschaftlichen Singen (vgl. Liederbuch-Titel "Singkamerad"). Die Marschkolonne besteht aus zwei deutlich getrennten Gruppen: einer voranziehenden Kerntruppe von höchstens 15 Personen und einer "Nachhut" von offensichtlich älteren Sympathisanten und Förderern (Eltern, Pädagogen, ältere Geschwister usw.), die beim Wandervogel e.V. (!) für materielle und auch geistige Betreuung sorgten; sie tragen keine Wandervogel-Kluft, sondern bürgerliche

¹⁵⁹ U. Linse: Geschlechternot d. Jugend, Über Jugendbewegung u. Sexualität, in: Trommler 1985, S. 252 f.

¹⁶⁰ Elisabeth Busse-Wilson 1919: Die Frau in der Jugendbewegung, in: W. Kindt, Grundschriften d. dt. Jugendbewegung, S. 328

¹⁶¹ vgl. Hdb. d. dt. Reformbewegungen, S. 381



Abbildung 7: Wandervögel unterwegs (Berlin, um 1921)

Zivilkleidung (Hut und Krawatte), die zum längeren Wandern ungeeignet war; auch stimmen sie offensichtlich nicht in den Marschgesang mit ein. Dies ist der Kerngruppe vorbehalten, die im Gegensatz zu den Nichtsängern im Gleichschritt daherzieht, also ein Marschlied angestimmt hat. Die drei Mädchen der Gruppe, deutlich in der Minderheit, wandern vorneweg, eine Art von 'Gallionsfiguren', um zu demonstrieren, wie antibürgerlich modern man sich gibt, was auch in den luftig und ungezwungen fallenden "Eigenkleidern" zum Ausdruck kommt, die volkstümelnd an Dirndtkleider erinnern. Die Damenstiefeletten mit leicht erhöhtem, nach unten verjüngtem Absatz wirken halbwegs bequem und wandertauglich, für sog. "Klotzmärsche" (40 km und mehr) sind sie jedoch kaum geeignet, ganz im Gegensatz zu den groben 'Tretern' ihrer männlichen Kameraden. Die "Mädels" halten sich, anders als logischerweise die Jungen, locker bei den Händen, die vermutlich im Marschtakt gemeinsam schwingen – ein Zeichen der engen Binnensolidarität gegenüber den männlichen Wandervögeln. Im Unterschied zu diesen singen die Mädchen, der Mundstellung nach zu schließen, kräftiger und deutlicher artikulierend. Nur die beiden "Oberbachanten" in der vorderen Jungen-Reihe singen aus voller Kehle mit, die übrigen halten sich jedoch sichtbar zurück, vielleicht eine Folge der Stimm-Mutation bei den Jüngeren, vielleicht auch von pubertärer Gehemmtheit in Gegenwart von Mädchen, die sich als "Mundfaulheit" äußert; vor allem aber sind sie mit ihren Musikinstrumenten beschäftigt: Lauten, Gitarren und auffallend viele Mandolinen, die, wenn sie mit dem Plektrum geschlagen werden, einen hellen, scharfen, rhythmisierenden Klang ergeben (ähnlich dem Banjo im Jazz); im Gegensatz zum dumpfen Geschrummel der Gitarren wird dadurch der Marschtakt unterstützt. Eine interaktive Beziehung zwischen Mädchen und Jungen ist nicht zu erkennen, bedingt durch die Marschier-Situation. Es scheint sich überhaupt eher um eine gestellte Vorzeige-Szenerie zu handeln als um eine gewöhnliche Wanderfahrt; erst recht ist dadurch der Selbstdarstellungseffekt für die Demonstration einer kollektiven Mentalität wirksam. Am Lagerfeuer, beim Tanz um die Linde, wurde in der gemischten Gruppe die anezogene Berührungsangst bewußt überwunden und dies als reformpädagogischer Prozess verstanden (vgl. Wynekens koedukative Internatsschule Wickersdorf). Die häufig geäußerte Ansicht, die Jugendbewegung habe erotische Verklemmtheit gefördert, lässt sich anhand der Singpraxis nicht bestätigen; die Begriffe der Psychoanalyse, "Verdrängung", "Kompensation", "Sublimation", sind eben nicht bedeutungsgleich und damit nicht geeignet, Vorurteile zu konstituieren. Besonders beim gemeinsamen Singen, für sublimierte Erotik bestens geeignet, sprangen erotisierende "Funken" über; dies lassen Fotografien ebenso erkennen wie Aussagen von Zeitzeugen aus der Jugendbewegung. Bei einer derartigen musikalischen Kommunikation kam den Liedtexten eine erhöhte Bedeutung zu: Nicht

zufällig stellt im "Zupf" der Bereich "Minne" die umfangreichste Liederkategorie dar. Hans Blüher, erster Chronist und kritischer Betrachter der Wandervogel-Szene, spricht aus persönlicher Perspektive auch den homoerotischen (keinesfalls homosexuellen) Aspekt der Jugendbewegung an. Auch diese verdrängte Neigung bzw. Zu-Neigung wurde beim Liedersingen sublimiert. Das entsprechende Kultlied "Jenseits des Tales [...] " wurde in anderem Zusammenhang bereits erwähnt (vgl. oben: "Kitsch").

Als mit der Entwicklung zur bündischen Jugend von Beginn der 20er-Jahre an eine maskulinistische Geschlechter-Polarisierung einherging, wirkte sich dies auch auf die Sing-Praxis aus. Die Jungengruppen wendeten sich verstärkt dem "rauen Männergesang" zu, während die Mädchen-Bünde dem Volkslied treu blieben. Eine zeittypische Fotografie von 1925¹⁶² zeigt Walter Hensel von der Jugendmusik-Bewegung ("Finkensteiner Bund") bei einer "Probe" anlässlich einer Sing-Freizeit. In Dirigentenrolle steht er erhöht auf einem Stuhl, - in Wandervogel-Kluft: offener Hemdkragen, Bundhose, Gesundheitssandalen -, vor sich etwa 15–20 Mädchen zwischen 16 und 19, alle mit Notenbüchern in der Hand (vermutlich des Bärenreiter-Verlags). Nach Mimik und Gestik Hensels zu schließen, ist man mit der Einübung einer anspruchsvolleren Chorkomposition befasst; sicherlich wird hier kein Landsknechts-, Piraten- oder Kosakenlied geprobt; allerdings findet die Szene wandervogelgemäß en plein air statt. Die Bildüberschrift könnte lauten: "Das ewig Weibliche widersteht der bündischen De-Kultivierung des Liedgesangs." Auch ein Vergleich etwa von BDM- und HJ – Liederbuch lässt diese gespaltene Tendenz in der jugendbewegten Gesangspflege noch erkennen: Die vom NS-System gepflegte typische Polarisierung der Geschlechterrollen (die NSDAP als Männerverein) macht sich da bemerkbar: Bei den Mädchen war die Rolle der Frau und Mutter, bei den Jungen die des Landsknechts und Soldaten ein Erziehungsziel. Im Mädchen-Singbuch "Kein schöner Land" (1944) finden sich 22 Lieder unter der Rubrik "Kinderland", in "Unser Lied" (1934) der überwiegend männlichen Gymnasialjugend findet sich diese Abteilung überhaupt nicht. Dass die maskulinen sog. "Radau-Lieder" (z.B. "Wir lieben die Stürme...Wir stürmen an Deck und wir kämpfen wie Löwen/ Hei, unser der Sieg, viel Feinde, viel Ehr") mehr oder weniger inoffiziell bei jugendbewegten Mädchen recht beliebt waren, mag als Akt pubertärer Auflehnung gegen die gesellschaftlich verordnete Frauenrolle von Bedeutung sein; der Anpassungszwang hatte gerade in der weiblichen Jugendbewegung seine gewissen Grenzen.

¹⁶² vgl. Hdb. d. dt. Reformbewegungen, S. 389

In der Sekundärliteratur über die Jugendbewegung hat das Thema "Sexualität und Geschlechterrolle" weitergehende Beachtung gefunden, was vielleicht mit der Ergründung psychologischer Voraussetzungen einer vermuteten präfaschistischen Mentalität zusammenhängen mag (vgl. auch II/6, Exkurs: "Weibliche Jugend im Widerstand").

2.4 Außenwirkung des Liedersingens

2.4.1 Selbstdarstellung der jugendbewegten Singer

Die Funktionen des Liedersingens fanden die Wandervögel in einer langen Tradition des Gemeinschaftsgesangs vorgebildet: Kirchenlied – Soldatenlied – Lieder der Zünfte – Scholaren- und Studentenlieder. Das Lied war Ausdruck einer korporativ strukturierten Gesellschaft und hatte außer seiner Binnenfunktion auch den Zweck die eigene korporative Identität, den Status, nach außen zu demonstrieren. Die Jugendbewegung als Assoziation Gleichgesinnter benutzte daher folgerichtig den **Gesang** ebenfalls, wenn auch zum geringeren Teil, **als Selbstdarstellungs-Medium**. Dies wird im dritten System des Interaktionsschemas dargestellt. Die Öffentlichkeit, also das soziale Umfeld, wird zum Adressaten der Lieder-Botschaft, zum sekundären Rezipienten. Da diese Umgebung auch sozial strukturiert war, d.h. in sozialen, weltanschaulichen, kulturellen und politischen Systemen organisiert war, spielen ihre Mitglieder jeweils die ihrer sozialen Position entsprechende Zuhörerrolle mit rollenspezifischen Rezeptionskategorien bzw. Codes.

So gut wie jeder nach außen gerichtete Gemeinschaftsgesang hat auch der der Jugendbewegung Werbe-Charakter. Wenn zum Dank für gastliche Aufnahme den Quartierwirten ein Abschiedslied vorgesungen wurde, dann war damit auch die Absicht verbunden, sich oder die eigene Organisation für weitere Besuche zu empfehlen. Wenn auf Elternabenden die kulturelle Kompetenz demonstriert wurde, dann vor allem zu dem Zweck, Förderer zu gewinnen, materiell und spirituell. Zog man in eine Stadt oder Burg ein, so kündigte ein Gemeinschaftsgesang an, dass man in guter Absicht kommt und um wohlwollenden Empfang wirbt. Sogar Hans Breuer ("Zupfgeigenhansel"), der dem "Chorgebrüll" reserviert gegenüberstand, war für diese besondere Gelegenheit anderer Ansicht: "Auf der Landstraße selbstverständlich und unter dem Stadttore fortissimo."¹⁶³

¹⁶³ vgl. H. Breuer 1908: "Zupfgeigenhansel", Vorwort

2.4.2 Lyrische Subjekte und ihre Außenwirkung

Es lohnt sich, im Zusammenhang mit der Außenwirkung des jugendbewegten Gesangs einen Blick auf die Subjekte der Liedertexte zu richten, auf die Anreden sozusagen, da sich ja bei weitem nicht alle Liedertexte zum Vorsingen eignen. "Unter dem Stadttor" wird man kaum "fortissimo" anstimmen: "Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß, wie heimliche Liebe, von der niemand nichts weiß." Überhaupt eignen sich Texte mit Subjekten in der 1. und 2. Person Singular (ich – du) wegen der Intimität der Zweierbeziehung nicht als Demonstrativum, vor allem keine "Minnelieder" oder romantischen Texte individueller Gefühlsäußerung. Vielmehr konnte man von Luthers Gemeinde-Kirchenliedern lernen, das WIR-Subjekt als bekennendes Subjekt zu verstehen, wodurch Kohärenz im Inneren der reformatorischen Kampfgemeinschaft und Demonstration bzw. Mission gegenüber Andersgläubigen erreicht werden sollte. Je mehr sich die Jugendbewegung von der Volksliedkultur weg- und zu einer bündischen Tatgesinnung hinentwickelte, desto mehr dominierte das Subjekt in der ersten Person Plural, was ja auch eine metaphorische Kodierung des bündischen Gemeinschaftskultes darstellt:

"**Wir** sind jung..."

"**Wir** sind deine Jungen..."

"**Wir** kommen aus den Städten..."

"**Wir** wollen zu Land ausfahren..."

"**Wir** ziehen über die Straße..."

"**Wir** stehn im Kampfe und im Streit..."

"**Wir** ziehen durch das deutsche Land..."

"**Wir** sind durch Deutschland gefahren..."

"**Wir** lieben die Stürme..."

"**Wir** bauen eine Straße..."

Diese eher zufällige Auswahl von Liedanfängen aus einem gemäßigt bündisch tendierenden Liederbuch¹⁶⁴ verrät die Bekenntnisabsicht, die wie beim Luther-Choral sowohl nach innen wie nach außen gerichtet ist. Die Diskussion in einer Wandergruppe: "Was singen wir, wenn wir in die Jugendherberge einziehen?", dürfte sich vor allem um die Möglichkeit der Sympathiewerbung durch Selbstdarstellungs-Lieder gedreht haben:

*"Die grauen Nebel hat das Licht durchdrungen und die düstern Tage sind dahin.
Wir sehen eine graue (oder blaue oder sonst. Farbe d. Kluft, W.L.) Schar von
Jungen an der lauten Stadt vorüberziehn.
Komm, komm, lockt ihr Schritt, komm Kamerad wir ziehen mit."¹⁶⁵*

¹⁶⁴ vgl. "Lieder der Jugend", 1947

¹⁶⁵ Liederheft "Die Mundorgel" (ca. 1955), S. 92

In diesem Werbe- und Bekenntnislied wird auch der Gedanke des bündischen Jugendreichs thematisiert: "Sie werden Männer, die ihr Reich erringen...". Dieses Lied aus den Kreisen der bündischen "d.j. 1.11." wirkt so, als ob es eigens zum Zweck der lebensideologischen Demonstration geschaffen worden wäre. Auch die Entstehungszeit nach 1930 erklärt den deutlichen Agitations-Charakter des Textes, er war zeitgeistkonform.

Anrede in der dritten Person, also Darstellung eines Sachverhalts oder eines Verhaltens, sind im bündischen Liedgut seltener als die in der ersten/zweiten. Oft findet sich in den letzten Strophen dann die Wendung zum einzelnen oder kollektiven Subjekt: "Du" oder "Ihr", sozusagen als Verhaltens-Konsequenz aus der geschilderten Situation. Als Werbung für Neumitglieder hatte diese Liedform auch ihre entsprechende Außenwirkung. Ein Lied aus dem Milieu der "d.j. 1.11." von Eberhard Koebel ("Tusk"), dem Gründer, nach 1930 selbst verfasst, gibt dafür die paradigmatische Vorlage:

*Wandervogelscharen, wildverwegenes Blut! Abenteuer und Gefahren,
höchstes Hab und Gut!
Ist die Zeit gekommen, /fliegt der Vogel aus, /hat ein Wanderlied
vernommen /in dem engen Haus.
Ruft die weite Ferne, /lockt bei Tag und Nacht, /treibt` s ihn aus der Enge/
fort mit wilder Macht.
Frei und ungebunden streift er durch das Land,/ hat sein Glück gefunden/
fern am Wegesrand."¹⁶⁶*

Schon die Form der ersten Strophe ist Programm: Elliptisch verkürzte Sätze ohne Prädikat sollen in expressionistischer Manier signalisieren, dass die frühere neuro-mantische Wandervogelmentalität nicht mehr en vogue ist; Koebels "deutsche Jungenschaft" ("d.j. 1.11.") war aus einem Zusammenschluss von Wandervogel- und Pfadfinderbünden hervorgegangen (Deutsche Freischar), nachdem sich die alte 'romantische' Wandervogelbewegung mehr und mehr der neuen 'sachlichen' bündischen Richtung anpassen musste: die zeittypische, modern-sachliche Abkürzungsbezeichnung "d.j. 1.11.", deren Schreibung in Minuskeln die Nähe zur Technik ebenso kundtat wie eine konspirativ geheimbündlerische Hermetik (vgl. George-Kreis). "Wildverwegenes Blut" entsprach dem neuen maskulinen Abenteuererblut, das auf Welteroberung aus war, deshalb das "enge Haus" des Heimatkults, dem der Vogel

¹⁶⁶ Liederheft "Die große Straße" (ca. 1950), S. 14

entfliegt und zwar in "die weite Ferne...mit wilder Macht". "Tusk" hatte ja vor allem Fahrten über die deutschen Grenzen hinaus unternommen, nach Lappland oder in die Sowjetunion z.B. (wo er sich für Stalins Aufbau-Kommunismus begeisterte, was ihm vom deutschen Nachkriegskommunismus in keiner Weise gedankt wurde). Der "Wandervogel", dem er ursprünglich angehört hatte, war von der Gesellschaft domestiziert worden; "Tusk" wollte ihm seine Wildverwegenheit zurückgewinnen, versetzt mit der neuen kämpferischen Tat-Gesinnung. Zweimal taucht in der vierten Strophe die Idee von der gegengesellschaftlichen Position auf: "frei und ungebunden". Dem bürgerlichen Besitzstandsdenken von "Hab und Gut" setzt er "Abenteuer und Gefahren" als "höchstes Hab und Gut" demonstrativ entgegen.

Seine Zielvorstellung war es, das "Rückwärts-in -die-Zukunft" des alten Wandervogels mit einem "Vorwärts-in-die-Zukunft"¹⁶⁷ "moderner" bündischer Gesinnung zu verbinden. Eine "Text-Archäologie"¹⁶⁸ könnte beide Schichten aus dem vorliegenden Lied ohne weiteres isolieren.

2.5 Sing-Situationen im Überblick

2.5.1 Singgelegenheiten in Liederbüchern

Die wichtigsten Sing-Gelegenheiten sind im Zusammenhang mit der Kommunikationssituation bereits aufgeschienen, dennoch seien sie zusammenfassend skizziert. Die Liederbücher, besonders die früheren, sind nach Situationen gegliedert, um die Auswahl jeweils geeigneter Lieder zu erleichtern. Im "Zupf" werden die typischen Situationen der Volksliedsammlungen übernommen: Abschied, Wanderschaft, Am Morgen/Abend, daneben tauchen aber auch neue Kategorien auf: Auf der Landstraße, Auf Schiffen und Rollwagen, Beim Bauer. Diese Singgelegenheiten sind auf die Situationen der Wander- und Vaganten-Lieder bezogen, nach und nach ergeben sich aber auch typische jugendbewegte. Das Liederbuch "Die weiße Trommel" (1933/34)¹⁶⁹ nennt sechs typisch bündische Sing-Situationen und begründet auch die Zuordnung der Lieder (vgl. II/1.2.2).

¹⁶⁷ vgl. W. Mogge: Eberhardt Koebel u. d. dt. Jungensch., in: Schock und Schöpfung (Ausstellungskatalog) 1986, S. 365

¹⁶⁸ vgl. Michel Foucault 1981: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.

¹⁶⁹ vgl. "Die weiße Trommel" (1933/34), Hg. Wilhelm Cleff, Berlin 1933, Vorwort

- 1) Die "**Lieder des Banners**": wenn die Flagge gehisst und die "großen Taten unseres Volkes gepriesen werden". Diese paramilitärische Übung fehlt naturgemäß bei den früheren Bänden, jedoch versteht sich "Die weiße Trommel" noch keineswegs als parafaschistische Liedersammlung (Verlage Kallmeyer und Bärenreiter).
- 2) Die "**Lieder der Trommel**" dienen dazu, "die Müden und Schlawen aufzurütteln", waren also trotz ihrer Militanz (Landsknechtlieder) ziemlich universell zu verwenden.
- 3) "**Lieder aus dem Stiefel**" sind angesagt, "wenn der Weg sich endlos dehnt..." usw., typische Marschlieder also, die wie bei der Infanterie dazu verhelfen sollen, den richtigen Marschtakt zu finden und die Leistungsgrenze zu erhöhen, was besonders bei sog. "Klotzmärschen" (Langstreckenmärsche) gefragt war. Vom Militär hatte man ja Sprechgesänge und Sprechchöre übernommen, oft mit Nonsens-Texten, die dem gleichen Zweck dienten, z.B.:

"Klotz, Klotz, Klotz am Bein, Klavier vorm Bauch, wie lang ist die Chaussee?"

Rechts ein Baum, links ein Baum, in der Mitte Zwischenraum".

- 4) "**Lieder aus dem Hordenpott**", "wenn ihr recht ausgelassen seid..., wenn andere Menschen um euch herum lärmern und schwatzen. Dann hören sie nämlich euch zu...". Hier handelt es sich also um den unverzichtbaren "Frohsinn" in der Jugendbewegung, der gerne auch ein "Unsinn" sein durfte. 1934 ergab sich anscheinend die Notwendigkeit, für diese Liedergruppe eine eigene Sammlung herauszugeben, den "Kilometerstein", die "kein Ersatz für irgendeine der vorliegenden Sammlungen sein will, sondern eine notwendige Ergänzung zu ihnen"¹⁷⁰.
- 5) "Singt endlich die "**Lieder am Feuer**", wenn es still um euch herum geworden ist...in den Feierstunden der Nacht". Der Lagerfeuer-Kult hatte im Verlauf der Entwicklung durchaus rituelle Züge angenommen. Bestimmte

¹⁷⁰ vgl. "Der Kilometerstein" 1934, Vorwort zur 1. Auflage v. Gustav Schulten, Voggenreiter-Verlag

Lieder waren dafür geeignet, andere nicht. Besonders hatte es ernst und besinnlich zuzugehen. Noch in "Jungen singt" (1947) findet sich die Abteilung "Lieder am Feuer" mit Texten, die an pubertäre Melancholie appellieren und entsprechendes Sentiment aktivieren (deshalb auch ihre Kitsch-Anfälligkeit). Lebensideologischer Mythos wird da beschworen: "...der Wind trug sie (die "wilden Lieder") durch die Zeit...Viel Buben...zogen in die Zeiten und waren hart wie Stahl." "Wir reiten und reiten und singen,/ im Herzen die bitterste Not./ Die Sehnsucht, sie will uns bezwingen,/ doch wir reiten die Sehnsucht tot." Man hört, wie das Holz in der Glut knackt und Rilkes "Cornett" durch den Rauch hin reitet (vgl. oben: "Kitsch"). Schicksal liegt in der Luft. Für eine gewisse Mentalität sind diese "Lieder am Feuer" natürlich besonders ergiebig, weshalb sich diese Untersuchung in Teil II noch des weiteren mit ihnen beschäftigen wird.

- 6) "Und singt die **Lieder des Kreises** nur dann, wenn ihr wirklich ein Kreis geworden seid!" Der Gemeinschaftskult der bündischen Jugendbewegung hatte ja eine exklusive, konspirative und elitäre Komponente, was wiederum mit pubertärer und postpubertärer Mentalität zu tun hat. Deshalb wird 'Kameradschaft' immer wieder in Liedern thematisiert. Dass dieser Abschnitt am Ende des Liederbuchs steht, könnte Symbolbedeutung haben: Gemeinschaft wird durch Liedersingen wesentlich mit-konstituiert, besonders natürlich dort, wo sie eigens besungen wird. Ein Lieder-Text von "Tusk"¹⁷¹ beschreibt diesen Vorgang eingehend (vgl. II/5.3.1.1):

*"Drei wilde Knaben hielten Wacht [...] Und einer sang, und einer schwieg und schaute zu, versunken,
wie sprühend in die Schwärze stieg ein irres Heer von Funken [...] Und der, der schwieg, der schuf den Bund, dem waren viel verfallen,
die Jungen draußen in der Rund als Freunde und Vasallen."*

Stefan George und seine Jüngerschaft, Wolfskehl etwa, machen sich da bemerkbar:

"Wer je die Flamme umschritt, werde der Flamme Trabant [...]".

¹⁷¹ vgl. "Lieder d. Eisbrechermannschaft" 1932, Lied-Titel: "Jungen am Feuer"

Der bündische Gemeinschaftskult, wie er von K. Seidelmann¹⁷², beschrieben wurde, äußert sich hier im Lied.

2.5.2 Lieder im situativen Kontext

Der extratextuelle Bezug bedeutet auch eine Wirkungsbeziehung von der Sing-Situation zur Liedentstehung. Bestimmte Texte wurden eigens für bestimmte Situationen geschaffen, und nur für diese. Situationen können äußerlicher d.h. räumlicher Art sein, aber auch sozial bestimmt sein: Lieder auf der Straße oder in Gemeinschaft z.B. Jedoch kommt auch der räumlich definierten Gelegenheit eine tiefere Bedeutung zu; Raum-Semantik und –Metaphorik ermöglichen den Blick von der Außen- zur Innensicht der Singer-Mentalität. Ein Lied kann durch eine bestimmte Situation evoziert werden, dann interpretiert und verändert es jedoch seinerseits die äußere Gegebenheit im subjektiven Empfinden. Typisches Beispiel hierfür das "Klotz"-Marschlied: Mühe und Frustration des Marschierens, die Langeweile einer märkischen Baum-Chaussee etwa, werden "positiv" umgedacht und als Gegenstand von Gesang, Humor, von verstärkter Lebensäußerung eben, instrumentalisiert. Der Marschschritt, zunächst als mechanische unmenschliche Bewegung aufgefasst, wird durch das Lied zum Taktgeber und Gemeinschaftsstifter, durch den man sich effizienter vorwärtsbewegt – eine typische, durchaus beabsichtigte Funktion des Soldatenliedes. Ein anderes Beispiel für die positive Anempfindung einer lästigen Situation findet sich im Vorwort zur "Weißen Trommel": "Wenn ihr Kartoffeln schält..., singt die Lieder des Hordenpotts!", also lustige Gesänge. Hier kommt die situationsverändernde Wirkung des typischen Arbeitsliedes als Lied zur Arbeit zum Vorschein. In der späten Jugendbewegung finden sich daher nicht zufällig Shanties (Arbeitslieder der Seeleute), Hollers (Arbeitslieder von Farmarbeitern) und andere tätigkeitsbegleitende Lieder.

Sie stellen sozusagen eine positive Verbindung von eigener Seelenlandschaft und Außenwelt her. Deshalb ergibt sich die sinnbildhafte Struktur typisch jugendbewegter Situationen in Korrelation mit psychosozialen Vorgängen. Feuer, Straße, "Nest" (Jugendheim), Zelt, Berg, Tal, Wald und Feld werden mit Symbolgehalten aufgeladen und zuweilen auch überfrachtet, d.h. überinterpretiert. Eben dies wieder lässt begründete Rückschlüsse auf die Mentalität der sich jugendlich Bewegenden zu.

¹⁷² vgl. K. Seidelmann 1955: Bund u. Gruppe als Lebensf. dt. Jugend, München