

# I Situative Ausgangslage der Jugendbewegungs-Mentalität

## 1 Liedtexte als mentalitätengeschichtliche Quelle

### 1.1 Jugendbewegung als Erscheinungsform von ‘Mentalität’

#### 1.1.1 ‘Mentalität’: heuristische Begriffsverwendung

Der Begriff ‘M e n t a l i t ä t’ hat seit seiner Konzeption eine bewegte Begriffsgeschichte hinter sich, was im Interesse des vorliegenden Forschungsvorhabens nicht außer Betracht bleiben kann. Die mentalitätshistorische Anthologie "Mentalitäten-Geschichte"<sup>4</sup> lässt die diffuse Definitions-lage gut erkennen. Dies hängt damit zusammen, dass die Mentalitätsgeschichte "den begrifflichen Raum ausfüllt, der zwischen einer eng ausgelegten Ideengeschichte auf der einen und der Sozialgeschichte auf der anderen Seite klafft"<sup>5</sup>.

Erschwerend kommt neuerdings dazu, dass ‘Mentalität’ und ‘mental’ vulgo, also in der täglichen Gebrauchssprache, sehr umfassend und oft als modische Worthülsen dort verwendet werden, wo präzise Begrifflichkeit fehlt. Dennoch kann diese Untersuchung von Liedtexten der Jugendbewegung nicht auf den Begriff ‘Mentalität’ verzichten, wobei allerdings zu beachten wäre, dass man die Alltagssprachliche Bedeutung (die Vieles und Nichts ausdrückt) streng zu unterscheiden hat von heuristisch-reflektierter Begriffsverwendung im Sinne des Erkenntnisinteresses. Eine heuristische Annahme wird davon ausgehen, dass eine jugendbewegte ‘Mentalität’ grundsätzlich existiert und dass daher Fragen an Texte der Jugendbewegung gestellt werden können, die so noch niemand gestellt hat.

‘Mentalität’ sei zu diesem Zweck als Schnittfläche zwischen exakt erfassbarem sozialgeschichtlichem Wissen und der kognitiv nur unscharf wahrnehmbaren kulturwissenschaftlichen Fragestellung verstanden, also zwischen sozialgeschichtlich beobachtbaren Phänomenen und "unausgesprochenen und unbewußten Annahmen"<sup>6</sup>. Das, was Burke unter "intellectual mentality" versteht, deckt sich keineswegs mit dem

---

<sup>4</sup> vgl. Ulrich Raulff (Hg.) 1987: Mentalitäten-Geschichte

<sup>5</sup> Peter Burke: Stärken u. Schwächen d. Ment.gesch., in: Raulff, S. 128

<sup>6</sup> Peter Burke: Stärken u. Schwächen (...), in: Raulff, S. 127

deutschen Wort 'intellektuell', vielmehr wird es im Englischen mit 'mind' in Verbindung gebracht und dies wiederum mit "thinking or feeling of a person"<sup>7</sup>. Es handelt sich also nicht um Bewußtseins- und Ideengeschichte, sondern um sprachlich vorgeformte Strukturen des Denkens, Fühlens, Wahrnehmens, Verhaltens und Handelns.

Sich mit Liedtexten als mentalitätsgeschichtlicher Quelle auseinanderzusetzen, bedeutet, sich Klarheit zu verschaffen über halbbewußtes und vorbewußtes Wissen von der Welt und die daraus abgeleiteten Konsequenzen. Der Begriff 'Mentalität' fasziniert trotz seiner Problematik gerade deshalb, weil er einen neuralgischen Knotenpunkt bezeichnet, auf den sich alle möglichen Disziplinen beziehen, er fasst und transportiert nämlich zwei scheinbar widersprüchliche Seiten der historischen Wirklichkeit in einem: konkrete körperliche Elemente und diffuse Ideologien, Sozialgeschichte und Kulturgeschichte. Dies stellt auf den ersten Blick eine Schwäche des Begriffs dar, rechtfertigt aber andererseits bei kritischer Akzeptanz seine heuristische vorläufige Anwendung.

Diese Untersuchung wird schließlich Material bereitstellen, das zu einer weiteren Präzisierung des Mentalitätsbegriffs beitragen könnte.

### **1.1.2 'Mentalität': Versuch einer Begriffsbestimmung**

Mit seiner "mentalitätsgeschichtlich orientierten Interpretation populärdramatischer Texte"<sup>8</sup> verfolgt Holger Dauer ein ähnliches Erkenntnisziel wie die vorliegende Untersuchung; im Unterschied dazu geht er allerdings vom literaturwissenschaftlichen Standpunkt aus und benutzt Mentalitätsgeschichte als Hilfswissenschaft. Dennoch sieht er sich veranlasst, relativ ausführlich über den Begriff 'Mentalitätsgeschichte' zu reflektieren, um ihn für sein Erkenntnisziel gebrauchsfertig zu machen, so dass ein Mentalitätenhistoriker mit literaturwissenschaftlichen Ambitionen durchaus Nutzen aus Dauers Überlegungen ziehen kann:

"Manches an den Darlegungen wird sich vom Experten der Mentalitätsgeschichte den Vorwurf einer allzu leichtfertigen Simplifikation einhandeln. Aber die ohnehin schon komplizierte und durch eine Vielzahl oft vager, sich einander ausschließender Definitionsversuche überfrachtete Materie

---

<sup>7</sup> Oxford Advanced Learner's Dictionary, London 1974

<sup>8</sup> vgl. Holger Dauer: Ludw. Fulda, Erfolgsschriftsteller (...), Tübingen 1998

würde durch eine erneute ausschweifende Theoriediskussion kaum entlastet werden. Die anschließenden Überlegungen zielen auf interpretatorische Anwendbarkeit."<sup>9</sup>

Unerlässlich für die Gewinnung einer heuristisch verwendbaren Begrifflichkeit ist ein kursorischer Blick auf deren Begriffsgeschichte. Der Begriff stammt als sozialpsychologische Kategorie aus dem Frankreich der Jahrhundertwende, wo er im Zusammenhang mit der Dreyfus-Affäre als Instrument politischer Polemik auftaucht. Das Wort macht im Bereich von Psychologie und Soziologie rasch Karriere, bevor es dann zu einem der "erfolgreichsten Dachbegriffe"<sup>10</sup> der Historiker wird. Nach dem 1. Weltkrieg dient der Begriff dazu, etwa 'mentalité allemande' (mit negativem Konnotat) vom 'esprit française' (positiv besetzt) zu unterscheiden. Der Soziologe Theo Geiger wendet die Kategorie 'Mentalität' im Anschluss an Max Weber auf das schichten- bzw. milieu-typische Verhalten an:

"Die Mentalität [...] ist geistig-seelische Disposition, ist unmittelbare Prägung des Menschen durch seine soziale Lebenswelt und die von ihr ausstrahlenden, an ihr gemachten Lebenserfahrungen"<sup>11</sup>.

Auch Le Goff gebraucht dementsprechend den Begriff "Klassenmentalitäten"<sup>12</sup>. Vor einiger Zeit hat Dahrendorf auf die Geiger'sche Kategorie zurückgegriffen, um schichtensoziologische Strukturen aufzuzeigen, er versteht Mentalitäten als konstitutive Elemente des "Homo soziologicus"<sup>13</sup>. Im allgemeinen Sprachgebrauch können darüber hinaus kollektive Mentalitäten unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen benannt werden: altersspezifische Mentalität (pubertäre Mentalität, Midlife-Mentalität usw.), geschlechtsspezifische Mentalität: weibliche, maskuline M., 'Emanzen-M.', 'Macho-M.', 'Schwulen-M' und weitere beliebig herstellbare Neologismen nach dem gleichen Schema. Diese Popularisierung stellt hinsichtlich der wissenschaftlichen Verwendbarkeit des Begriffs ein Problem dar. Entscheidend dabei ist, dass er nur auf eindeutig bestimmbare, nach Anzahl der Mitglieder deutlich begrenzte, meist organisatorisch strukturierte, auf dem Zusammengehörigkeits- und Identitätsgefühl ihrer Mitglieder beruhende Sozietäten angewendet wird, also z.B. Jugendbewegte,

---

<sup>9</sup> Holger Dauer: Ludw. Fulda, Erfolgsschriftsteller (...), Tübingen 1998, S. 105

<sup>10</sup> Ulrich Raulff: Mentalitäten-Geschichte, Berlin 1987, S. 51 f.

<sup>11</sup> Theodor Geiger: Die soziale Schichtung d. deutschen Volkes, 1932, S. 77

<sup>12</sup> Jacques Le Goff: Eine mehrdeutige Geschichte, 1987, zit. n.: Raulff (Hg.), S. 30

<sup>13</sup> Ralph Dahrendorf: Homo soziologicus (...), 1977

Alpinisten, Parteien, Vereinigungen, Religionsgemeinschaften usw. Allerdings setzt eine kollektive Mentalität wenigstens in Ansätzen 'gemeinschaftliche' Strukturen voraus, wie sie zuerst von Tönnies und später von M. Weber, Geiger, Spranger und v.a.m. definiert wurden. Extensiv dimensionierte gesellschaftliche Gruppen bzw. 'Klassen' ohne die Möglichkeit einer bestimmten 'Corporate identity' eignen sich kaum für eine mentalitätsgeschichtliche Analyse, sei es etwa 'die (gesamte) wilhelminische Gesellschaft' u. dgl.

H. Dauer stützt sich bei seinen Bemühungen um definitorische Eingrenzung des Mentalitätsbegriffs auf dessen bekannteste Protagonisten, Marc Bloch und Lucien Fèbvre, die seinen Gebrauch in ihrer Zeitschrift "Les Annales" diskutiert und verbreitet haben. 1941 erschien Fèbvres` Schrift über "Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen"<sup>14</sup>, in der eine Geschichtswissenschaft gefordert wird, die sich auf das "affektive Leben (!) und seine Ausdrucksformen" konzentriert. Allerdings "gewinnen Emotionen" bei Fèbvre "eine intersubjektive und systematische Dimension"<sup>15</sup>, die Ergebnis des kollektiven Charakters der Mentalität ist. Dadurch bilden sich allmählich "Ritualisierungen und Institutionalisierungen" heraus, die ihrerseits wieder gemeinschaftliche Identität bewirken, so dass es zusehends zu "intellektuell geprägten Strukturen " kommt<sup>16</sup>. Damit hängt zusammen, was Fèbvre als "outillage mentale" bezeichnet, womit er das affektiv-kognitive Medium Sprache meint. Die Mentalitätsgeschichte gehört wegen dieser 'Gemengelage' "zu jenen schräglaufenden Wissenschaften, die den Sockel des jeweils kulturell Selbstverständlichen [...] freizulegen suchen"<sup>17</sup>. In ähnlichem Sinn spricht Le Goff von einer "Schnittstelle zwischen [...] Unbewusstem und Geplantem, Strukturellem und Konjunkturellem, Marginalem und Allgemeinem"<sup>18</sup>. Die Mentalität jugendbewegter Menschen von 1923 im Blick, benennt E. Spranger vom entwicklungspsychologischen Standpunkt aus "spezifisch gefärbte intellektuelle, ökonomische, ästhetische, soziale und politische Erlebniskreise und Erlebnisweisen"<sup>19</sup>. Dabei verwendet er statt dem Wort 'Mentalität' signifikante Zeitgeist-Begriffe wie "Lebensgefühl" und "Lebensform".

Wie kognitiv oder affektiv ein Liedertext vom Jugendlichen als Ausdruck dieses Lebensgefühls aufgefasst und benutzt wurde, hängt nach meinen Erkenntnissen und Erfahrungen u.a. vom Stand des sozialen Bewußtseins (Milieu, soziale Lage) und des

---

<sup>14</sup> vgl. H. Dauer: Ludw. Fulda, Erfolgsschriftsteller (...), S. 108

<sup>15</sup> H. Dauer: Ludw. Fulda (...), S. 108

<sup>16</sup> H. Dauer: Ludw. Fulda (...), S. 109

<sup>17</sup> U. Raulff: Mentalitätengesch. 1987, S. 9

<sup>18</sup> J. Le Goff: Eine mehrdeutige Geschichte, 1987, zit n.: Raulff (Hg.), S. 21

entwicklungspsychologischen Zustands (z.B. Alter) des Benutzers ab; je nachdem wurde die eigene Mentalität mehr oder weniger reflektiert und auf einen ideologischen Überbau bezogen. Nach Spranger betrifft das "Lebensgefühl [...], die Totallage der Seele", sogar von einem "ethisch-religiösen Fundament" ist die Rede.

In diese "seine eigentümliche Lebensform w ä c h s t der Mensch h i n e i n (Sperrung: W.L.), ist aber später bestrebt, sich auch reflektierte Rechenschaft über sein geistiges Wesen abzulegen"<sup>19</sup>.

Fall-Konstruktion: Ein zwanzigjähriger österreichischer Pfadfinder-Feldmeister, der im Jahr 1925 im zweiten Semester Philosophie, Geschichte und Germanistik studiert, wird sich bei der Liedtext-Stelle: "[...] und fahr` n in Kaisers Namen<sup>21</sup>, mehr und anderes gedacht haben als ein 14jähriger pubertierender Junge im katholischen Gymnasiastenbund "Neudeutschland" in der Bundesrepublik des Jahres 1955. Entscheidend dabei ist jedoch, dass die Jugendbewegungs-Mentalität mehr von dem erstgenannten 'Singer' geprägt wurde, was bei der Analyse der Sprech-Sing-Situation in Rechnung zu stellen wäre. Mentalität ist in jedem Fall dort zu fixieren, wo sie konzentriert und repräsentativ auftritt. Pädagogische Rücksichten der Jugendbewegungs-Führer, die häufig den Lehrberuf anstrebten, spielen dabei z.B. eine wichtige Rolle. Dazu kommt als Bestimmungsfaktor a u c h der Bewusstseinsstand des Liedertext-Autors, soweit er ursächlich für die Auffassung der Text-Benutzer in Frage kommt (im o.g. Beispiel etwa Walter Flex als Führer- und Identifikationsfigur). Verständlich wird spätestens jetzt, warum Lévy-Bruhl "logische und prälogische"<sup>22</sup> Mentalität unterscheidet. Burke weist jedoch auf die Gefahr hin, "das Ausmaß des i n t e l l e k t u e l l e n (Sperrung: W.L.) Konsenses einer bestimmten historischen Gesellschaft zu überschätzen"<sup>23</sup>, eigentlich eine Warnung vor synkretistischer Vereinheitlichung. Dennoch muß es erlaubt sein, die scheinbare Pluralität der jugendbewegten Bünde unter entsprechende Oberbegriffe zu subsumieren, zumal es immer wieder organisatorische Einigungsbemühungen der Jugendbewegung gegeben hat.

Die Problematisierung der mentalitätsgeschichtlichen Methode hat nach allem den Vorteil, dass ein gewisser Freiraum für die Textauswertung entsteht, wobei die Meinung, man habe sich beim Singen der Jugendbewegungslieder 'nicht viel gedacht' und sei sowieso vor allem an der attraktiven Melodik interessiert gewesen, gerade die

---

<sup>19</sup> E. Spranger: Psychologie d. Jugendalters, 1924/32, S. 285

<sup>20</sup> E. Spranger: Psychologie d. Jugendalters, 1924/32, S. 293, 291, 300

<sup>21</sup> vgl. Liedertext v. Walter Flex: 1917: "Wildgänse rauschen durch die Nacht [...]"

<sup>22</sup> Lucien Lévy-Bruhl zit. n. Raulff: Mentalitätengeschichte, S. 60

<sup>23</sup> Peter Burke: Stärken u. Schwächen d. Ment.gesch, in: Raulff (Hg.), S. 127

Notwendigkeit einer fundierten Deutung der mit den Liedern verbundenen Mentalität erweist. Von Erkenntnisinteresse und persönlicher Situation des Historiographen hängt es allerdings auch ab, ob er sich mehr an der affektiven oder kognitiven Seite orientiert, ob seine Analyse etwas mehr 'bauch- oder kopflastig ist'.

Angesichts der unübersichtlichen Definitionslage fällt es schwer, einen definitiv-formalen Kompromiss zu finden, auch wenn er nur zur heuristisch-provisorischen Verwendung gedacht ist. Dennoch könnte er etwa folgendermaßen lauten:

Mentalitätsgeschichte ist eine Geschichte kollektiver Lebensentwürfe und habitueller Lebensweisen, die einer komplizierten Schnittstelle von Affekt und Kognition zugeordnet ist, so dass unbewusste Annahmen zu berücksichtigen sind ebenso wie die Struktur von Meinungen, von Kategorien und Metaphern. Sie ist damit ihrerseits dem lebensideologischen Kontext (vgl. z.B. "Ganzheitlichkeit") verpflichtet.

Im Folgenden wird dann am Beispiel der Jugendbewegungs-Lieder nachzuweisen sein, inwieweit Gemeinschaftslieder-Texte überhaupt privilegierte Quellen der Mentalitätsgeschichte sein können.

### 1.1.3 'Mentalität' und Ideologie

Noch unübersichtlicher zeigt sich die Definitionslage beim zweiten Themabegriff dieser Untersuchung: 'I d e o l o g i e', da er ein bedeutendes Kampfmittel in der politischen Polemik darstellt, so dass er mit abwertenden Konnotaten besetzt ist (z.B. 'Ideologieverdacht'). Im Kompositum 'Lebensideologie' soll der Ideologiebegriff jedoch in der durchaus gebräuchlichen wertfreien Diktion gebraucht werden.

"Die Frage nach dem Verhältnis von Mentalität und Ideologie, nach ihrer definitiven Abgrenzung, blieb für lange Zeit ein Kardinalproblem der Mentalitätsgeschichte."<sup>24</sup>

Zunächst liegt es nahe, die kognitive Seite der Mentalität als ideologische zu exponieren, zumal 'Ideologie' häufig als (Neben-)Produkt der Mentalität begriffen wird, etwa bei Theo Geiger:

---

<sup>24</sup> H. Dauer: Ludwig Fulda (...), S. 125

"Aus der Mentalität wächst die Ideologie als Selbstausslegung hervor – und umgekehrt: kraft schichttypischer Mentalität bin ich für diese oder jene ideologische Doktrin empfänglich".<sup>25</sup>

Dies bedeutet, dass sich 'Ideologie' einem mentalen Bedürfnis nach Sinnstiftung verdankt. Unübersehbar bei diesem Ansatz ist die Nähe Geigers zur marxistischen Basis-Überbau-Kausalität. Ideologien können somit eine "Standardisierung der milieukonformen Mentalitäten und Verhaltensmuster"<sup>26</sup> bieten. Wenig sinnvoll erscheint es nach alledem, exakte Angaben darüber zu machen, wo eine 'Mentalität' aufhört und eine 'Ideologie' beginnt.

"Ohne also einer begrifflichen Grenzverwischung Vorschub zu leisten, sollte eine definitorische Starrheit - im Sinne einer kategorialen Ausschließlichkeit – schon deshalb vermieden werden, um das elementare Abhängigkeitsverhältnis der Bewusstseisebenen um so deutlicher hervorzuheben", zugunsten [...] "einer interpretatorischen Praktikabilität"<sup>27</sup>.

Am leichtesten lässt sich noch feststellen, was 'Ideologie' für das vorliegende heuristische Interesse **nicht** ist. Sie soll **nicht** im Sinne von Totalitarismustheorien verstanden werden: etwa als geschlossenes, rational konstruiertes, kodifiziertes, kollektiv-verpflichtendes Denk- und Wertesystem, das auf jede Lebensfrage eine vorgestanzte Antwort weiß und deshalb für apologetische Scheinrechtfertigung jederzeit für jedermann verfügbar ist.

Vergleichbar dem 'revisionistischen' Konzept des Basis-Überbau-Verhältnisses (z.B. Friedrich Engels oder Eduard Bernstein) lässt sich auch im Verhältnis von 'Mentalität' und 'Ideologie' eine Wechselwirkung annehmen, wenn sie auch nicht mit gleichsinniger Intensität erfolgt (vgl. oben: Geiger); d.h.: Ideologie wirkt auch mentalitätsbildend zurück. Immerhin griff der totalitäre Nationalsozialismus über ideologische Indoktrination hinaus prägend in manche Verhaltensweisen ein. Wie sich jedoch die Unterstellung einer (protofaschistischen) Ideologie aus der Fehlinterpretation eines jugendbewegten Liedtextes ergibt, zeigt das folgende Beispiel des DDR-Autors Günter Hartung<sup>28</sup>. Er leitet aus dem Gedicht/Lied von Walter Flex, "Wildgänse

---

<sup>25</sup> Theodor Geiger: Die soziale Schichtung des deutschen Volkes, 1932, S. 78

<sup>26</sup> Kurt Lenk 1981 zit. nach: H. Dauer: Ludw. Fulda (...), S. 127

<sup>27</sup> H. Dauer: Ludw. Fulda (...), S. 128 f.

<sup>28</sup> G. Hartung: Lit. u. Ästhetik d. deutschen Faschismus, 1983, S. 9 f.

rauschen durch die Nacht", eine bellizistische kriegsverherrlichende Mentalität ab, da seiner Meinung nach "der Krieg als etwas unbefragt Natur- und Schicksalhafter" erscheint. Nun kann jedoch dieses Verhängnis 'Krieg' auch als Fluch gedeutet werden, zumal Flex im gleichen Gedicht den Krieg als "**Morden**" bezeichnet, also als vorsätzliche Tötung aus niedrigen Beweggründen. Allerdings wird noch zu zeigen sein (Teil II/6.3), wie sich die Jugendbewegung den Begriff 'Kampf' angeeignet hat, der aus lebensideologischem Kontext stammt und in seiner agonalen Metaphorisierung deutlich von 'Krieg' unterschieden wird (z.B. Buch/Filmtitel: "Kampf ums Matterhorn", nicht "Krieg ums..."). Damit ist noch keineswegs geklärt, wie weit es eine ideologisch veranlasste faschistoide Mentalität in der Jugendbewegung gegeben hat, welche Verhaltensweisen ihr zuzurechnen wären und aus welchem Grund. In der Tat weist Hartung auf einen konservativen Grundzug der Jugendbewegung hin, der gelegentlich Züge einer reaktiven Bewegung in die Vergangenheit annahm, was sich ja u.a. am neuromantisch motivierten Anti-Urbanismus zeigt.

Das DUDEN-Fremdwörterlexikon<sup>29</sup> schlägt für 'IDEOLOGIE' als Erstbedeutung eine Definition des französischen Philosophen A.L.C. Destutt de Tracy (1754 – 1836, also Zeitgenosse Hegels) vor, die für das vorliegende Erkenntnisinteresse widerspruchslos hingenommen werden kann, allerdings der Ergänzung bedarf. Demnach wäre 'Ideologie' das "an eine soziale Gruppe, eine Kultur o.a. gebundenes System von Weltanschauungen, Grundeinstellungen und Wertungen". Der moderne Begriff des 'Denksystems', der im Zusammenhang mit 'Lebensideologie' Verwendung findet, ist in dieser Begriffsbestimmung implizite enthalten. Teileinheiten eines solchen Systems wären dann folgerichtig als 'Ideologeme' zu benennen, der Prozess der Aneignung- oder Hervorbringung derartiger Denksysteme ist dann zweckmäßig als 'Ideologisierung' zu bezeichnen (Ideologisierung der Wandervogel-Bewegung vgl. 3.2.1).

---

<sup>29</sup> DUDEN, Das große Fremdwörterbuch, 1994, S. 603

#### 1.1.4 Umstrittene Probleme der mentalitätsgeschichtlichen Methode

Offenheit und Unbestimmtheit des Mentalitätsbegriffs haben im Lauf der Zeit naturgemäß eine Reihe von methodologischen Streitfragen aufgeworfen, denen sich der Mentalitätshistoriker zu stellen hat, um entsprechende Gefahrenpunkte bei seiner Untersuchung zu vermeiden bzw. zu kompensieren. Peter Burke fasst die Probleme der mentalitätsgeschichtlichen Methodik zusammen und leitet daraus Verhaltensregeln für Mentalitätenhistoriker ab. Alle derartigen Fragen wurden in 1.1.1 – 1.1.3 bereits thematisiert, so dass sie nun zusammengefasst werden können:

- 1) Die unsichere Definitionslage der 'offenen' Kategorie 'Mentalität', besonders im Überschneidungsbereich zu 'Ideologie', schränkt ihre Anwendbarkeit und Vergleichbarkeit ein, so dass eine heuristische Begriffsbestimmung erforderlich ist, die dem jeweiligen Erkenntnisinteresse angepasst ist.
- 2) Das irrationale Element der 'Mentalität' macht es notwendig, über die 'wissenschaftlich' erfassbaren und verwertbaren Quellen hinaus "Dokumente des Irrationalen" mit fachfremden (literaturwissenschaftlichen) Methoden zu nutzen.
- 3) Die mentalitätshistorisch notwendige Dilthey'sche Innensicht (Empathie) erschwert die objektive Distanzierung des Beobachters, der sich evtl. selbst in die Rolle des Zeitzeugen begeben kann und muß.
- 4) Die Bindung der Mentalität an eine Kollektivität impliziert die Gefahr einer gewaltsamen Homogenisierung. Um erfassbare und benennbare Kollektive zu beschaffen, könnte der Mentalitätshistoriker "das Ausmaß des intellektuellen (vgl. engl. 'intellectual') Konsenses einer bestimmten historischen Gesellschaft überschätzen"<sup>30</sup> und heterogene Individualitäten zu einer künstlichen Sozietät zwangsvereinigen. Er muß deshalb versuchen, die "individuellen Variationen zu berücksichtigen"<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> P. Burke: Stärken u. Schwächen d. Ment.geschichte, zit. in: U. Raulff (Hg.): Ment.gesch., S. 133 f.

<sup>31</sup> vgl. P. Burke, wie oben

- 5) Mentalitäten verändern sich nur langsam bzw. evolutionär, epochale und auffällige Änderungsereignisse fehlen in der Regel, so dass es zum Problem werden kann, Mentalitätsgeschichte mit Ereignisgeschichte zu synchronisieren. Der Mentalitätenhistoriker wird sich daher auf signifikante Paradigmenwechsel konzentrieren, um die Zeitgeist-Korrelation nicht zu vernachlässigen.

Aus der Erörterung der genannten Problemlage heraus bietet P. Burke drei thesenartige Vorschläge zu einer "Reformulierung" an:

- 1) Mentalitätsgeschichte soll sich stärker mit Kategorien und Metaphern beschäftigen.
- 2) Mentalitätsgeschichte soll kritisch auf Ideologien eingehen und sie auf die Mentalität beziehen.
- 3) Mentalitätsgeschichte soll "Begriffsschemata, Stereotypen und Paradigmen" größere Bedeutung beimessen.

Die Themenstellung der vorliegenden Untersuchung lässt deutlich erkennen, dass sie sich diesen Vorschlägen verpflichtet fühlt.

## 1.2 Lyrische Texte als "Dokumente des Imaginären"<sup>32</sup>

### 1.2.1 Liedertexte als Vermittler einer intellektualisierten Mentalität

Ähnlich der Archäologie sichert die Mentalitätengeschichte dingliche Spuren, da sie es mit der alltäglichen Lebenspraxis zu tun hat, im Fall der Jugendbewegung mit einer Praxis von jugendlichem Freizeitverhalten. Liedertexte stellen in diesem Sinn Quellen besonderer, vielleicht sogar privilegierter Art dar. Als lyrische Texte wirken sie assoziativ und kognitiv zugleich, konnotativ und affektiv, denkend und fühlend. Eben dieser Charakter eines Zwischenreichs kommt auch der Mentalität zu, einer Mischung aus Lebensart und Lebensanschauung. Lieder sind deshalb ebenso **Ausdruck** von Mentalität wie deren **Verursachung**; aus Mentalität geboren, evozieren sie wiederum Mentalität, sind ergon wie energieia. Da Mentalitäten mit Ideologien und Denksystemen korrespondieren, können Liedertexten auch Denkfiguren zu Grunde liegen, allerdings meist in metaphorisch verschlüsselter Form; als Grenzfall gibt es auch in der Jugendbewegung explizit weltanschauliche, politische oder theologische Texte, besonders dann, wenn es sich um "Bundes hymnen" mit programmatischem Charakter handelt. Zum Vergleich bietet sich das Kirchenlied als verwandte Form eines Gemeinschaftsliedes an; auch hier wird vor allem religiöse Mentalität transportiert, seltener ein theologisches Denksystem. Das lutherische Reformationslied: "Es ist das Heil uns kommen her aus Gnad und lauter Güte" mit seiner didaktischen Darstellung der komplizierten Rechtfertigungslehre in begrifflich-abstrakter Form stellt dabei eher die Ausnahme dar.

Auch in der Wandervogelbewegung gibt es eine regelrechte **Bundeshymne**<sup>33</sup> (um 1910), in der die Ideale der frühen Bewegung besungen werden, die aber auch wichtige Elemente der Wandervogel-Mentalität vermittelt. Das Lied bedient sich des üblichen Hymnenschemas, wie es im bürgerlichen Vereinsleben des ausgehenden Jahrhunderts üblich war: Bundes-Motto und Bundesfarben als Elemente einer Gruppenidentität. Zu Beginn des Liedes erfolgt eine Identitätserklärung: "Die Wandervögel sind wir ja [...]"; dann wird wie in jeder zünftigen Hymne in pseudoreligiöser Manier "gegrüßt", "gehört", "gerühmt", "geweiht"; schließlich wird es mit der Zitierung der Bundesfarben symbolisch: Dem Signifikanten "Farbe" wird als Signifikat jeweils ein Ideal zugeordnet. Die Farbe Grün wird über Natur und Heimatboden dem Patriotismus zugewiesen, die Farbe Rot bezeichnet über das Konnotat "Liebe" die

---

<sup>32</sup> Le Goff 1987, in: Raulff (Hg.), S. 27

Brüderlichkeit, mit "Gold" ist wie eh und je die Lauterkeit gemeint, im Fall des Wandervogels die "innere Wahrhaftigkeit" der Meissner-Formel von 1913. Dass dieses Lied trotz seiner Mischung aus Programmatik und Lebensstil nie wirklich populär wurde, mag zum einen an der trivialen Metaphorik der kläglich zusammengesusterten Reimerei liegen, die dem Geschmack der bildungsbürgerlichen Jugend sicher nicht entsprochen hat, zum anderen dürfte das Lied dem bald gestiegenen lebensphilosophischen Anspruch der studentischen Wandervögel nicht mehr genügt haben. Dennoch sind essentielle Elemente der Jugendbewegung im Liedtext enthalten: Freude an körperlicher Bewegung (Einfluss der Turnbewegung), Gesundheit durch Naturgenuss in Anlehnung an die beginnende Lebensreform, die Spannung zwischen Fremde und Heimat im Wandergedanken, Gemeinschaftsgeist als Ausdruck organischer Strukturen und schließlich das Streben nach Echtheit und Authentizität – insgesamt eine Andeutung lebensideologischer Programmatik (vgl. Graphik 'Lebensideologie 1' – I/4.1).

Das in den Liedtexten gegenwärtige Problemverhältnis von Begriff und Anschauung läßt sich frei nach Kant benennen: Begrifflichkeit ohne Metaphorik ist 'leer', Anschauung ohne Begriffe jedoch 'blind'. Romano Guardini, der sich als Sinnstifter der katholischen Jugendbewegung verstanden hat, erkannte "wesenhaft gesehen" das "Verhältnis von Begriff und Anschauung" als "tiefe Beziehung"<sup>34</sup>, die er mit einem lebensideologischen Schlüsselbegriff als "**Ganzheit**" bezeichnete. Von einer derartigen Ganzheits-Philosophie ist auch das Konzept der Mentalitäten geprägt; daher das "Interesse" des Mentalitätenhistorikers "an Metaphern und Symbolen"<sup>35</sup> bzw. an "artistischen Zeugnissen", an "Dokumenten des Imaginären"<sup>36</sup>; für ihn ist eben "alles Quelle". Dass dabei ein schwieriges Verhältnis zwischen einem ideologischen Denksystem und seinen Denkfiguren und einem alltäglich praktizierten Lebensstil waltet, steht außer Frage, jedoch kann gerade die Kategorie 'Lebensideologie' (eigtl. eine *Contradictio in adjecto*) eine methodische Brücke bauen. Liedertexte als Amalgam kognitiver und affektiver Strukturen zu verstehen, sollten daher strukturelle Texterschließungs-Methoden leisten.

---

<sup>33</sup> Wandervogel-Bundeslied 1910-P.Hedler, Friedenau in: Schock u. Schöpfung, 1986, S. 418

<sup>34</sup> Romano Guardini: Angefochtene Zuversicht, 1925, S. 26

<sup>35</sup> P. Burke: Stärken u. Schwächen d. Mentalitätsgeschichte, 1987, in: U. Raulff (Hg.), S. 127

<sup>36</sup> Le Goff: Eine mehrdeutige Geschichte, 1987, in: U. Raulff (Hg.), S. 26

Die **Bedeutung des Gemeinschaftslieds** für die Jugendbewegung wird nun vor ihren lebensphilosophischen bzw. –ideologischen Bedingungen erläutert, weil das Erkenntnis-Interesse sich primär auf das Quellen-Medium 'Lied' richtet; in einem zweiten Schritt wäre dann der hermeneutische Raster einzubeziehen, so dass sich dabei die lebensideologische Matrix in ersten Umrissen bemerkbar machen wird. Synchrone und diachrone Betrachtungsweise des Liedgutes wird fallweise, je nach Perspektive, Verwendung finden.

Sowohl für die kollektive Mentalität der Wandervögel als auch der Bündischen (nach dem 1. Weltkrieg) waren gemeinschaftlich gesungene Lieder von signifikanter Bedeutung. In dem "romantischen Bekenntnislied"<sup>37</sup> des Wandervogels (1912), das alle wichtigen Paradigmen der frühen Bewegung enthält, findet sich der Satz: "[...]wo wir wandern und singen Lieder ins Land hinein"<sup>38</sup>. *Wandern* und *Singen* scheinen hier als Grundtätigkeiten des frühen Wandervogels und zwar durch die beordnende Konjunktion "und" als gleich bedeutend gekennzeichnet. Dass "ins Land hinein" gesungen wird, verrät den demonstrativen Charakter des Gesangs, der zum Mittel der kollektiven Selbstdarstellung wird. Im Kontext von Jugendbewegung und Kulturkrise erscheint von Beginn an Singen als lebensphilosophisch bzw. vitalistisch motivierte 'Krisenreaktion'.

Zahllose Textzeugnisse primärer und sekundärer Art stellen die zentrale **Bedeutung des gemeinschaftlichen Liedersingens** heraus, wobei offen bleiben kann, ob von Beginn der Jugendbewegung an oder nach einer ersten kurzen Entwicklungsphase von ca. 5 Jahren (erstes Wandervogelliederbuch) von einer Präferenz der Liedkultur gesprochen werden kann. Eine Stimme aus einem Erlebnisbericht der Jugendbewegung selbst: "Das Singen schien uns von Anfang an das Wichtigste"<sup>39</sup>, bestätigt die erste These, eine Aussage des Musikwissenschaftlers Kaschuba eher die zweite: "[...] sie (die Lieder) sind noch Hintergrund und Begleitmusik der Fahrten, nicht Leitmotiv und Programm der Bewegung."<sup>40</sup>.

Je nach regionaler Zuordnung, je nach Präferenz einer bestimmten Wandervogelgruppierung können sich unwesentliche Zeitdifferenzen bei der Gewichtung des Singens im Gesamt-Kontext der Paradigmen ergeben. Tatsache bleibt aber, dass

---

<sup>37</sup> E. Wittek in Nasarski, S. 53

<sup>38</sup> Lied: "Wir wollen zu Land ausfahren", z.B. in: Wandervogels Singebuch, S. 337

<sup>39</sup> Nasarski, S. 29

<sup>40</sup> Kaschuba, S. 41

während der gesamten 50-jährigen Entwicklungszeit das Lied, weniger der Volkstanz, eine gleichbleibend hohe Wertschätzung erfahren hat, wobei sich die Art des bevorzugten Liedgutes natürlich an den allgemeinen Paradigmenwechsel angepasst hat.

Eine erste 'Protest'-Aktion Berliner Schüler des vornehm-bürgerlichen Steglitzer Gymnasiums bestand darin, unter Führung ihres 21-jährigen Steno-Lehrers mit kniefreien Hosen und offenem Hemdkragen aus der expandierenden Großstadt, die sie allerdings nur vom villenbesiedelten Rand her kannten, singend hinaus in den Grunewald zu ziehen und sich dort in ungezwungener Weise zu tummeln (1896) – die Geburt des "Wandervogels", der sich freilich erst später (1901) im Anklang an romantische Gedichte Eichendorffs und Roquettes so nannte! In dessen Text findet sich bereits die enge Verbindung von Wandern und Singen: "Ein Wandervogel bin ich auch, mich trägt ein frischer Lebenshauch (!), und meines Sanges Gabe ist meine liebste Habe"<sup>41</sup>.

Der "Lebenshauch" wurde dann dem Wandervogel zum 'Erlebnis-Hauch'. Der neuromantisch-vitalistische Zentralbegriff '**ERLEBNIS**' stellt die Verbindung her zum romantischen Genre, wie man es gegen Ende des Jahrhunderts kannte und pflegte. Im Zusammenhang mit der lebensideologischen Grundlage der Jugendbewegungs-Mentalität wird davon weiter unten die Rede sein. Für die Liedkultur der Jugendbewegung spielt diese romantische Prägung jedoch eine große Rolle. Die bekannte Vorliebe der Romantiker für das Lyrisch-Musikalische in der Sprache wirkt sich auch auf die Pflege der Liedkultur aus. Der prominente deutsche Sozialdemokrat, Carlo Schmidt, erinnert sich an seine Wandervogelzeit:

"Immer wieder las ich Heines 'Buch der Lieder' [...] 'Der Zupfgeigenhansel' (bekanntes Wandervogelliederbuch, W.L.) gefiel mir, weil manches Lied aus des Knaben Wunderhorn drinstand"<sup>42</sup>.

Die vielgenannte Flucht der Jugendbewegten in die Wälder bzw. Felder, ins 'Freie', war eben eine Befreiung von den Sachzwängen der krisenhaft empfundenen Industriegesellschaft. Dass dieses Loslösungserlebnis von Gesang begleitet war, brauchten die Jugendlichen nicht zu erfinden, eine neue Kultur des Gemeinschaftsgesangs gab es spätestens seit der Jahrhundertmitte, bürgerlich und proletarisch. Auch dafür gab es Vorläufer: Kirchengesang, Militärgesang, Kommersgesang u.a., aber das Singen in der

---

<sup>41</sup> Otto Roquette in: Wandervogels Singebuch, S. 332

<sup>42</sup> Carlo Schmid: Erinnerungen, 1979, S. 33 und 35

Kleingruppe war in dieser Form und vor allem in dieser Verbreitung ein Novum. Die ersten Wandervögel übernahmen deshalb an Liedgut, was sie vorfanden und was im Offizierskasino, auf der Kneipe, bei Liedertafeln und Liederkränzen eben gesungen wurde. Als besonders stadtfuchtgeeignet erwiesen sich dabei die Turnerlieder, denn die Turnbewegung hatte ihre Zivilisationskrise schon in den 80er Jahren durchlebt und äußerte sich in entsprechend vitalistischem Lebensgefühl: "Frisch, fromm, fröhlich, frei", wobei die Frömmigkeit als Zugeständnis an die etablierte Gesellschaft auch im Wandervogellied eine gewisse Rolle spielt. "Turner ziehn – froh dahin, – wenn die Bäume schwellen grün" (mündl. dem Verfasser überliefert):

Hier zeigt sich auch bereits der Einfluss der später in den Wandervogel eingedrungenen Lebensreformbewegung. Von der philosophischen Matrix der Romantik, dem Deutschen Idealismus, führt der Einflussweg dann zu Nietzsches Kulturkritik, der allerdings erst einige Jahre nach Gründung des Wandervogels von den älter gewordenen Jugendlichen rezipiert wurde. Arnolt Bronnen, der 1913 als Maturant die Wiener Jugendbewegungsszene kennenlernte und ein Drama "Recht auf Jugend" verfasste, "gibt zu Protokoll":

"Ihre (Wiener Wandervögel) Götter waren Nietzsche, Houston Stewart Chamberlain und der Zupfgeigenhansl [...] Diese Pleinair-Philosophie mit Marschrhythmus und Heuboden-Erotik lag in der Luft, und mein Bedarf an Luft war groß."<sup>43</sup>

In Bronnens expressionistischen Dramen, "Recht auf Jugend" und "Vatermord" spiegelt sich ein kollektiver pubertärer Loslösungskonflikt, dessen **entwicklungspsychologische Dynamik** sich ebenfalls im Liedersingen äußerte. Es erwies sich als geeignetes Medium, romantisches Erlebnis und jugendliche Ekstase zusammenzuführen. Eduard Spranger, der selbst der Jugendbewegung nahestand, hebt die Affinität von Gesang und Jugendlichkeit mehrfach hervor: "Lyrische Gedichte sollen Gefühlsentladung bringen", "sie (die Jugendlichen) befreien sich von ihren Übererregungen"<sup>44</sup>; von einem "herabgesetzten Realitätsgefühl" des Pubertierenden ist die Rede, von einem pubertären Idealismus sozusagen. Die lyrische Sprechweise des Liedes stellt eine artistische Verfremdung der Wirklichkeit dar, auch in seiner trivialen Form. Durch seinen hermetischen Charakter wird das Lied zur geschützten Zone, in der eine

---

<sup>43</sup> Arnolt Bronnen: Zu Protokoll, 1954, S. 30

<sup>44</sup> Spranger: Psychologie des Jugendalters, 1923, S. 50 u. S. 307

unbewußte und doch kontrollierte Ekstase möglich wird. Dabei geht es auch um einen spielerischen Umgang, eine spielerische Erprobung von Gefühlen, die für den Jugendlichen neu und bedrohlich sind. Das von Hans Breuer in einem Vorwort zu seinem "Zupfgeigenhansel" abgelehnte "Chorgebrüll" muß in der Jugendbewegung eine auffällige Realität gewesen sein, aus guten entwicklungspsychologischen Gründen, denn die erwachsenen Lehrer der Jugendmusikbewegung versuchten immer wieder, dem Singen seine pubertäre Unbändigkeit zu nehmen, es zu domestizieren und zu kultivieren. Die maskuline bündische Jugendbewegung der Nachkriegszeit (ab 1920) hat ihnen allerdings dabei die Gefolgschaft verweigert und dem pubertären 'Radau-Lied' gebührend Einfluss gewährt. So spiegelt sich auch die Dialektik des pubertären Entwicklungsprozesses im Gesang: das Bedürfnis nach Distanzierung der Wirklichkeit durch die formalisierte, stilisierte, auch ritualisierte Sprachverfremdung der Lyrik, die das musikalische Element schon im Begriff impliziert (Lyra – Leier), andererseits das Bedürfnis nach 'Gefühlsentladung' im Hinaussingen aus sich heraus und 'ins Land hinein'. Dass auch pubertierende **Mädchen** am Beginn der Frauen-Emanzipationsbewegung im Singen und Tanzen, in der **Bewegung** eben, Selbstverwirklichung suchten und fanden, mag Luise Becker bezeugen, Gründerin des ersten Mädchenbundes der Jugendbewegung ("Bund der Wanderschwestern"): "[...] dass unsere Mädchen dabei so manches alte verklungene Reigenlied [...] singen und tanzen lernen werden, wie unsere schönen Stamm-Mütter draussen im Freien"<sup>45</sup>.

Die Brücke zwischen **Vitalismus und Volkskultur** wird hier sichtbar: Man war der Ansicht, dass Gemeinschaftssingen außerhalb des kirchlichen Raumes in Verbindung mit Körperbewegung stattfand, als Tanzlied, dh. als Lied zum Tanzen und beim Tanzen, oder zum Wandern und beim Wandern; ein Erlebnisbericht von 1910 macht dies deutlich: "50 bis 60 Kilometer am Tag. Landsknechtlieder trieben dazu an und ließen Kilometer fressen"<sup>46</sup>. Das Tanzen haben Lieder nicht nur begleitet, sondern erst ermöglicht, wenn Instrumentalmusik wie so oft fehlte. Man muß dazu nicht das Bild kleiner Mädchen beschwören, die sich mit leisem Singsang selbstvergessen im Kreis drehen, um Singen als lebensphilosophisch motivierte Tätigkeit zu identifizieren.

Die **Bedeutung des Singens für die gesamte Jugendbewegung** nimmt im Verlauf ihrer Entwicklung eher zu als ab, da immer wieder neue Motivationsschübe dazukommen. Mit der zunehmenden Ideologisierung der Jugendbewegung vor dem 1.

---

<sup>45</sup> zit. b.: Winfried Mogge 1985, in: Koebner, Janz, Trommler, S. 181

Weltkrieg, deren Gründe noch zu erörtern sind, "wurde das Singen auf Fahrt, allein und vor Publikum, zunehmend zum Ritual. Die Lieder sollten zur 'lebendigen Heimatpflege' dienen, man warb damit aber auch für die eigene, für die Wandervogelsache"<sup>47</sup>.

Da das bisher benutzte Liedgut diesem Anspruch nicht mehr ganz genügte, tauchten "Neutöner" auf, die eine andere Sing-Mentalität verkörperten. Nach dem Krieg, ab 1919, gewann das **Marschlied** immer größere Bedeutung, als die "Neupfadfinder"-Bewegung für ein bündisch-militärisches Lebensgefühl sorgte. Die Wendung der Jugendbewegung von der neuromantischen zur neusachlichen Form der Lebensideologie löste dann um 1930 noch einmal einen Lieder-Boom aus, dem die meisten der heute noch als 'jugendbewegt' empfundenen Gesänge entstammen.

Beim Treffen der "Freideutschen Jugend" am Hohen Meißner 1913, gedacht als Kontrastprogramm zu den üblichen völkisch-nationalen Feiern zum 100-jährigen Jubiläum der Völkerschlacht von Leipzig, wird von einer bunten, heterogenen Gesellschaft, in der die Wandervögel übrigens in der Minderheit waren, immer wieder gemeinschaftlich gesungen. Dies muß ein derart auffälliges Phänomen gewesen sein, dass Hans Grimm in seinem Zeitgeist-Roman ("Heynade und England") ausführlich darauf zu sprechen kommt:

"Und dann, ganz unerwartet, gingen die Rufe über in ein Lied. Irgendeiner stimmte an: 'Ich habe Lust im weiten Feld zu streiten mit dem Feind' [...] Und plötzlich sangen es die meisten der zweitausend Jungen und Mädchen, die zusammenstanden, wie aus einem Munde"<sup>48</sup>.

In den meisten der unzähligen Liederbücher der Jugendbewegung betonen die Vorworte die große **Bedeutung des Singens für die nationale Identität**:

"[...] mußte es (das Lied, W.L.) naturgemäß zu einem Abglanz der österreichischen Gemütsart werden, jenem glücklichen Gemisch von Tränenseligkeit und lachender Heiterkeit. Singen ist dem Österreicher Lebensbejahung, Lebensfreude, und es verstummt nur, bis er einen quälenden Schmerz, der an ihm nagt, aus dem Herzen verscheucht hat"<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> Schock und Schöpfung (Ausstellungskatalog) 1986, S. 417

<sup>47</sup> wie oben, S. 418

<sup>48</sup> Hans Grimm: Heynade und England, S. 285

Mitte der 20er-Jahre verkündet das "Liederbuch des jungdeutschen Ordens", der Verlag sei damit dem "heißen Verlangen vieler Bruderschaften nachgekommen" und es sei "Pflicht jedes Ordensbruders [...], dieses Liederbuch zu besitzen"<sup>50</sup>, und dies in einer Zeit äußerst knappen Geldes. Eberhard Koebel, genannt "Tusk", eine Legende der bündischen Jugendbewegung, der selbst viele Lieder hervorgebracht hat und der in den 30er-Jahren zum aktiven Kommunisten konvertiert ist, nennt die "Eisbrechermannschaft" (Redaktionsteam der von ihm herausgegebenen Zeitschrift "Der Eisbrecher") im Vorwort zum gleichnamigen Liederbuch (nach 1930) die "**Vorhut der Jugendbewegung**", sie "wird die fast gestorbenen, von schmutzigen Händen abgegriffenen Münzen Heimat, Nationalismus, Liebe zu Deutschland, zu neuem Leben und Klang erwecken"<sup>51</sup>.

Selbst die Hitlerjugend, der eine ganz andere Zielrichtung vorschwebte als der bündischen Jugendbewegung, nämlich eine etatistische militärisch formierte Kampftruppe des Regimes zu stellen, übernimmt mit vielen jugendbewegten Liedern auch deren grundsätzliche Bedeutung für die Mobilisierung junger Menschen: "Was zwingt uns zu Musik und Sang? [...] Wenn es dem Deutschen gut geht oder auch schlimm, so fängt er an zu singen"<sup>52</sup>, so lehrt es das Jungvolk-Handbuch seine "Jungzugführer". Und lange nach dem Ende der eigentlichen Jugendbewegung beschwört ein Nachzügler-Liederbuch dieser Jugendbewegung im Jahr 1988 noch im Rückblick die große Bedeutung des gemeinschaftlich gesungenen Liedes:

"Ohne die Fahrt, was wäre unser Leben! Ohne Lied, was wären unsere Fahrten? Ein Volk, das nicht mehr singt, stirbt. Das gilt auch für Gruppen und Bünde [...] und mit Liedern brach auch die Jugendbewegung auf. Arm wären wir, wollten wir das vergessen oder als unwichtig abtun"<sup>53</sup>.

Dieses allgemein verbreitete Pathos, immer dann, wenn es um Lieder geht, kommt nicht von ungefähr. Vielmehr beweist es, dass **Singen für die Jugendbewegung ein essentieller und existentieller Vorgang** war. Weit über die eigentliche Bewegung hinaus hat das jugendbewegte Singen und Tanzen die Lied- und Musikkultur beeinflusst, auch über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes hinaus. Damit wurde das

---

<sup>49</sup> "Unsere Lieder" (sog. "Badehose"), 1912 (Liederb. d. österr. Wanderv.), Vorwort

<sup>50</sup> Liederbuch des Jungdeutschen Ordens, 1924 (?), Vorwort

<sup>51</sup> Liederbuch des Jungdeutschen Ordens, 1924 (?), Vorwort

<sup>52</sup> Handbuch "Pimpf im Dienst", Potsdam 1934, S. 312

<sup>53</sup> Liederbuch "Fahren, ja fahren", 1988, Vorwort

jugendbewegte Lied zum soziokulturellen Multiplikator einer weitverbreiteten Mentalität.

Zwei wesentliche Außenwirkungen der jugendbewegten Liedkultur sollten festgehalten werden: die **Aufwertung von Volkslied bzw. Volksmusik** und ihre Pflege zum einen und zum andern die Gründung einer "**Jugendmusikbewegung**", die ein regelrechtes Monopol für die Schulmusikpflege entwickelte. Über beide Phänomene gibt es eine reichhaltige wissenschaftliche Literatur, in der 'Volkskunde' sogar ein eigenständiges Forschungsinteresse, so dass die vorliegende Untersuchung deren Erkenntnisse nutzen kann, ohne selbst forschend tätig zu werden. Um die Bedeutung des jugendbewegten Singens aber zu apostrophieren, bietet sich ein kurzer Hinweis auf dessen **Außenwirkungen** an. Inwiefern das Volkslied bevorzugter Ausdruck einer Wandervogel-Mentalität wurde, wird an den entsprechenden Texten nachzuweisen sein. Soweit es einen Einfluss der Jugendmusikbewegung, die erst mit dem gleichzeitigen Beginn der bündischen Gegenbewegung nach dem 1. Weltkrieg einsetzt, auf die Textgestaltung des bündischen Liedgutes gibt, wird zu berücksichtigen sein. Es ist aber festzuhalten, dass sich die vier prägenden Gestalten der Jugendmusikbewegung, **Hensel, Jöde, Götsch und Halm** mehr und mehr **der bündischen Jugend**, die von der Pfadfinderbewegung bestimmt war, **entfremdeten**. Harry Pross hält in seinem grundlegenden Werk über die politische Mentalität der Jugendbewegung fest,

"dass die reinen Jugendbünde wie Nerother, Südlegion und 'd.j. 1.11.' ('Tusk') sich ihre Lieder selber machten und, weitgehend unbeleckt von Hensels, Jödes und Götsch` Musikästhetik, in aller Unbefangenheit großartigen Kitsch (neben guten Liedern) fabrizierten und dabei doch der Selbstherrlichkeit der Musik näherkamen als die vielen Tausende, die ideologisch durch die Musikbewegung begeistert wurden. Das naive Singen als Selbstausdruck der Gruppe hat neben der Erfindung der Älteren (d.h. der Jugendmusikbewegung) alle Generationen der Jugendbewegung überstanden"<sup>54</sup>.

Für die Analyse der jugendbewegten Liedertexte ist die Musikbewegung deshalb weitgehend entbehrlich, weil sie zwar aus dem Wandervogel hervorging, dessen Geist in die Gesellschaft hineinrug, jedoch an der real existierenden Jugendbewegung vorbei eine Ästhetisierung des Singens und Musizierens betrieb, die für die Liedertexte der Jugendbewegung nicht mehr relevant sein konnte, Hensel mehr, Jöde und Halm

---

<sup>54</sup> Harry Pross, 1964: Jugend, Eros, Politik, S. 250

weniger. Dazu kommt, dass sich besonders Walther Hensel, der aus dem schönerianischen, bzw. wolfianischen Dunstkreis des Prager Deutschtums stammte und seinen tschechischen Namen Janicek als "Hensel" (Hänschen) eindeutschte, eindeutig der völkischen Richtung zuwandte, was auch ein Grund dafür gewesen sein könnte, dass ihn mancher Bündische, nicht nur aus der Arbeiterjugend, ablehnte. Immerhin vertonte er 1919 schon einen Text, der es ihm besonders angetan hatte (vgl. II/5.3.2.1):

*"Herr Gott, den Führer sende, der unsern Kummer wende mit mächtigem Gebot, [...] der Deutschland gläubig führet ins junge Morgenrot"*<sup>55</sup>.

Das Lied erschien in einem Liederbuch der politisch rechtsstehenden "Schilljugend" und, schon während der NS-Diktatur, in einem Liederbuch des heute noch bekannten Bärenreiter-Verlags, dessen Gründer der Jugendmusikbewegung nahestand. Den meisten übrigen Bünden war das Lied offensichtlich zu sehr autoritätsorientiert, jedenfalls vom Standpunkt einer Jugend-Protestbewegung aus. Dass der Einfluss der Jugendmusikbewegung, die z.B. das Kanon-Singen populär machte und auch zahlreiche gute Kanonkompositionen schuf, für die Musikpflege in der Gesellschaft von überragender Bedeutung war, bleibt unbestritten, auch wenn Hanns Eisler, Brecht-Vertoner und 1913 Mitarbeiter des linksliberalen jugendbewegten Wiener "Anfang" (Ztschr.), die Jugendmusikbewegung 1931 als "neuen Musikfaschismus"<sup>56</sup> bezeichnete. Der jugendbewegte Pädagogikwissenschaftler Theodor Flitner nannte immerhin "Lieder [den] unbewußten Versuch, in einer traditionsbeladenen Gesellschaft auf das Grundgestein der Humanität zurückzugreifen"<sup>57</sup>.

Hier kommt sie zum Vorschein, die lebensideologische Präferenz des Liedersingens in der Jugendbewegung.

---

<sup>55</sup> Liederbuch: , "Singkamerad", 1935, S. 43

<sup>56</sup> Dorothea Kolland 1998, in: Hdb. der dt. Reformbewegungen, S. 392

<sup>57</sup> Wilhelm Flitner 1947, in: Dokumentation der Jugendbewegung, Diederichs-Verlag

## 1.2.2 Liedtexte als Objekt strukturaler Textanalyse

### 1.2.2.1 Text und Melodie – Frage der Präferenz

Jedes historische Quellenproblem ist immer auch ein Textproblem. Wer sich deshalb mit fiktionalen Textquellen als Trägermedium von Mentalität, also mit Liedertexten, befasst, kann dabei das Textverständnis der strukturalen Literaturwissenschaft nicht außer Betracht lassen. Nach Lotmann "bereitet die Definition des Begriffes 'Text' erhebliche Schwierigkeiten. Vor allem muß man sich hüten vor der Identifizierung von 'Text' mit der Vorstellung von Ganzheitlichkeit des Kunstwerks"<sup>58</sup>.

Für das vorliegende historiographische Erkenntnis-Interesse mag zunächst folgende Arbeitsdefinition gelten: **'Text'** ist ein durch innere Organisation zusammenhängendes System von verbalen und nonverbalen Zeichen. Nach dieser sehr allgemeinen strukturalistisch tendierenden Begriffsbestimmung kann z.B. auch ein Bild als 'Text' aufgefasst werden – oder eben ein Lied. Im vorliegenden Fall soll 'Text' jedoch den **Sonderfall des sprachlichen Zeichensystems** benennen, soweit nichts anderes vermerkt ist. Der gesamte sprachliche Code, das, was Saussure "langue" (Sprachsystem) nannte, z.B. grammatikalische und semantische Strukturen, gehört zum extratextuellen Bereich, d.h. zur "Gesamtheit der historisch gewordenen künstlerischen Kodes, die dem Text Bedeutung verleiht"<sup>59</sup>. Der konkrete Liedtext oder die eigentliche Textquelle entspräche demnach insgesamt Saussures "parole" (Sprachäußerung). Auch eine Gruppe von "Texten" in diesem Sinn lässt sich als ein einziger Textkorpus ansehen. Ihm wären dann entsprechende Subtexte hierarchisch untergeordnet<sup>60</sup>. Liedersammlungen z.B. können mit ihren Liedern "Text" sein, ihre Liederzyklen oder Vorworte können sinngemäß als Subtexte aufgefasst werden. Ein solches Liederbuch auf seine mentalitätsgeschichtliche Relevanz hin zu befragen, würde bedeuten, nach seinem Liederbestand, seiner Strukturierung, aber auch nach seinen materiellen systemischen Bedingungen (Illustrationen, Druckbild usw.) im Verhältnis zum Benutzer zu forschen (im folgenden auch anglisierend **'Singer'** genannt, da der Begriff "Sänger" wegen seiner typischen Konnotationen (Nebenbedeutungen) wie etwa "Opernsänger" unbrauchbar ist). Analog könnte man die Strophen eines Liedes wieder als abgegrenzte Subtexte (auch Verszeilen, Reimpaare usw.) bezeichnen. Dabei wird deutlich, dass etwa die Funktion eines Liedes, seine Wirkung, nicht nur aus seinem graphisch fixierten Teil erschlossen werden kann;

---

<sup>58</sup> Juri M. Lotmann 1981, Die Struktur literarischer Texte, S. 81

<sup>59</sup> Juri M. Lotman 1981: "Die Struktur lit. Texte" – S. 81

<sup>60</sup> vgl. Lotmann 1981, S. 87 ff.

vielmehr sind auch extratextuelle Strukturen in die Analyse einzubeziehen, etwa der situative Kontext, die Sprech-Sing-Situation. Der Text eines einzelnen Liedes "Flamme empor" lässt sich demnach im Verhältnis zum Zyklus "Lieder am Feuer" betrachten, und man kann seine Beziehung zu anderen 'Feuer-Liedern' untersuchen. Oder man könnte feststellen, in welchen unterschiedlichen Zyklen verschieden datierter Liederbücher ein und dasselbe Lied mit anderen Liedern vergesellschaftet ist und daraus entsprechende Schlüsse auf die Mentalität von Herstellern und Benutzern ziehen. Das vorher angeführte Lied findet sich etwa in dreierlei Zyklen wieder: "Am Feuer" – "Vaterland" – "Fest-Lieder", je nachdem, welches Gewicht man einzelnen Strophen beigemessen hat; daraus ergeben sich wieder ganz unterschiedliche Benutzer-Motive. Auch das **Verhältnis eines Liedertextes zu seiner Vertonung** ist ein extratextuelles, da sie zum künstlerischen Kode gehört, der dem Text Bedeutung verleiht. Damit verhält sich die Melodie zum Sprach-Text etwa wie ein Text, der einen anderen Text enthält und damit in die textuelle Eigenstruktur einbezieht. Von daher stellt sich die Frage nach der Priorität bzw. Präferenz bzw. Präponderanz von Melodie und Liedertext.

Wenn man ehemalige Jugendbewegte im Oral-history-Verfahren nach der persönlichen Bedeutung gerne gesungener Liedtexte befragt, erhält man gelegentlich die Antwort: "Ich habe mir nicht viel dabei gedacht, mir ist es mehr um die zündende Melodie und den mitreißenden Marschtakt gegangen". Wenn es sich dabei um die Mitgliedschaft bei Hitlerjugend (HJ), Bund Deutscher Mädel (BDM) oder auch Freie Deutsche Jugend (FDJ) handelt, wird meist die exkulpierende Präzisierung nachgeschoben, man habe sich "nichts Böses" beim Singen gedacht. **Gedacht** aber wurde **beim Singen...** oder vorher... oder danach, dies ergibt sich meist nach einer weitergehenden Frage an den 'Singer'.

Allgemein gesagt, gibt es logischerweise drei Fälle von Melodie-Text-Relation:

- 1) Primat des Textes vor der Melodie
- 2) Primat der Melodie vor dem Text
- 3) Gleichberechtigung beider Medien

Dazwischen sind alle prozentualen Gewichtungen denkbar. Für die Benutzung von Liedern als Geschichtsquellen ist naturgemäß Fall 1 am meisten relevant, wenn auch die Bedeutung der text-externen Struktur "Musik" unbestritten bleibt. Gelegentlich

wird auch die komplizierte psychische Verflechtung beider medialer Wirkungen auf Singer, Hörer und Texter thematisiert werden müssen, ein zentrales Forschungsinteresse gilt ihr in dieser Untersuchung jedoch nicht.

Eines dürfte aber feststehen: Je ideologischer ein Liedertext ist, desto mehr Bedeutung kommt ihm für eine mehr oder weniger kognitive Effizienz zu. Andererseits wurde gerade die affektive Wirkung gewisser 'Bekennnislieder' nicht nur von politischen 'Rattenfängern' wegen des Textes überaus geschätzt. Wegen dieser Wirkung auf die deutsche Jugend wurde der Liedertext "Es zittern die morschen Knochen [...] und morgen gehört uns die Welt" vom Nürnberger Tribunal dem Reichsjugendführer v. Schirach vorgehalten, weil er damit die Jugend zum Angriffskrieg verführt habe<sup>61</sup>. Wie wichtig Liedertext-Inhalte für die Jugendbewegung ganz allgemein waren, soll im folgenden gezeigt werden; dabei wird zu erkennen sein, dass nicht in allen Phasen und nicht in allen Gruppierungen der Jugendbewegung die Text-Präferenz gleich hoch war.

Als die ersten **Wandervögel um die Jahrhundertwende** aus dem seit der Reichsgründung großstädtisch gewordenen Berlin in die vergleichsweise unberührten, stillen Wälder der näheren Umgebung flüchteten, taten sie dies "mit einem Lied auf den Lippen" und zwar mit irgendwelchen Liedern, wie sie damals für 18-jährige Gymnasiasten verfügbar waren. Ohne dass eine besondere thematische Auswahl tendenz erkennbar wäre, benutzte man

"ein buntes Gemisch des Liedgutes und der Musikkultur: Kunstlieder, Kommerllieder, Volkslieder, Moritaten, Operettenschlager, Bänkelgesang [...]; sie sind **noch Hintergrund und Begleitmusik der Fahrten**, nicht Leitmotiv und Programm der Bewegung"<sup>62</sup>.

Die extratextuellen Elemente standen also zunächst im Vordergrund – zunächst, aber nicht lange. Schon ab 1904 (Gründung des "Wandervogel e.V.") sah sich der Poet des frühen Wandervogels, Siegfried Copalle, veranlasst, ein eigenes Liederbuch nur für Wandervögel herauszugeben, das in der Auswahl der Lieder erste Ansätze einer **Ideologisierung** und damit einer **Textorientierung** erkennen lässt. Tatsächlich kam zur 'Flucht in die Wälder' bald eine 'Flucht in die Vergangenheit'; auch dadurch ergab sich eine Aufwertung der Textbedeutung im Lied. Das allgemein verbreitete Unbeha-

---

<sup>61</sup> Winfried Mogge 1996, Und heute gehört uns Deutschland, S. 101

<sup>62</sup> W. Kaschuba, Volkslied (...), S. 41 f.

gen am gesellschaftlichen und kulturellen Wandel als Folge der Industrialisierung, die **‘Kulturkrise’**, erzeugte die Sehnsucht nach einer **vorindustriellen vermeintlich ‘heilen Welt’**, die von der Postkutschen-Ära bis zurück in die Ritterzeit, also ins Hochmittelalter, reichte. Damit verbunden war das Bedürfnis nach dem ‘einfachen’ Leben, nach ‘echter’, ‘unverfälschter’, ‘ungekünstelter’ Lebenswirklichkeit (alles Fahnenwörter der frühen Lebensideologie), nach **Authentizität** eben. Konsequenterweise ersetzten bald die älter reifer und gebildeter gewordenen Altwandervögel ‘unechte’, ‘unehrliche’ städtische Salonlieder und studentische Trinklieder, die unter dem zunehmenden Einfluss der Lebensreform-Bewegung suspekt geworden waren, durch ‘echte’ Volkslieder, die man für mehr oder weniger ursprünglich hielt; denn niemand wusste damals in den Anfängen der Volkskunde als Wissenschaft so genau über die Quellenlage dieser Lieder Bescheid. Das Authentizitätsprinzip setzte sich früher, das Prinzip der Lebensreform etwas später und niemals ausschließlich durch, z. B. in dem Lied, **"Ein Heller und ein Batzen"**:

*"so'n Kerl wie Samt und Seide, nur schade dass er suff"*

Mit dem **"Batzen, der zu Wein ward"**, taucht in den ersten Ausgaben des "Zupfgeigenhansel" ("Zupf") des späteren Abstinenzlers, Hans Breuer, die Wertschätzung des Alkohols durchaus noch auf. Von dort wird dieses Vaganten-Lied in den Liederschatz der Arbeiterjugend übernommen. Wie wichtig dieser Text dann wurde, zeigt sich daran, dass in "Wandervogels Singebuch" von 1916 die oben zitierte letzte Strophe unter dem Einfluss der Abstinenzbewegung weggelassen wurde. Das veränderte Lebensgefühl in der Jugendbewegung hatte einen sensibleren und bewußteren Umgang mit den Liedertexten hervorgerufen.

Beim **Rückgriff auf die Lieder der Vergangenheit**, etwa auf Minnesang und Versepen, konnte man unschwer feststellen, dass zwar alle diese Texte "Lieder" waren (Nibelungenlied, Hildebrandslied), also gesungen dargeboten wurden, dass es dafür aber keine "Melodien" mit Akkordbegleitung im Sinn der romantischen Tradition gab, weil die Musizier-Technik seinerzeit noch sehr anspruchslos war und es weder Tonfamilien, noch Tonarten gab und schon gar keine eigenständige Instrumentalmusik, bis ins 16. Jahrhundert hinein. Gerade diese frühe, von den Wandervögeln geschätzte Musiktradition war auf höchste Weise textintensiv. Allerdings gab es in dieser Tradition auch Ausnahmerecheinungen von melodie-intensiven Liedern, in denen der **Text der Musik funktional untergeordnet** war. **Tanzlieder** etwa dienten als Instrumentenersatz, wenn diese wie so oft bei bäuerlichem Tanzvergnügen nicht

zur Hand waren und waren deshalb ganz von Metron und Rhythmus dominiert; dem Textsinn kam dabei eine ziemlich marginale Bedeutung zu bis hin zu Nonsens-Sprache und Trällersilben: "Es tanzt ein Bi-Ba-Butzemann in unserm Kreis herum, fidi-bum". Bezeichnenderweise finden sich nur wenige von diesen Liedern in den Liederbüchern der Jugendbewegung. Anders verhält es sich dagegen mit dem **Kanon** oder 'Singrädlein' (süddeutsch: 'Singradl'). Diese Liedform kommt als polyphone Struktur mit minimalem Text aus, dessen syntagmatischer Zusammenhang durch die Stimmüberlagerung beim zyklischen Singen ('Radl!') regelrecht aufgehoben oder zumindest stark abgeschwächt wird. An einem signifikanten Beispiel aus den Kreisen der Jugendmusikbewegung lässt sich dieses Zersingen der textuellen Einheit gut demonstrieren, am **Kanon "Froh zu sein bedarf es wenig"**, der sich u.a. in der beliebten jugendbewegten Scherzliedersammlung "Kilometerstein" (1934!) findet:

1. Einsatzgruppe: *Froh ----- zu ----- sein ----- be-*
2. Einsatzgruppe: *darf ----- es ----- we ----- nig,*
3. Einsatzgruppe: *und ----- wer ----- froh ----- ist,*
4. Einsatzgruppe: *ist ----- ein ----- Kö ----- nig.*

Das gleichzeitige Durcheinander-Sprechen/Singen völlig sinnfremder Spracheinheiten (Froh-darf-und-ist) und das Hintereinander-Sprechen/Singen von Einheiten, die aus ihrem syntaktischen Zusammenhang genommen sind, erzeugt Nicht-Sinn, Nonsens. Gelegentlich wurde diese Textzerlegung von den jugendbewegten Sängern ad absurdum geführt: Zu diesem Zweck brauchte nur jede Einsatzgruppe, jede Stimme also, immer nur die gleiche Zeile hintereinander zu singen: also "frohuseinbe"- "frohuseinbe" usw. ad infinitum, und der Kanon erklang in authentischer Form.

Bezeichnenderweise setzte das Kanon-Singen verhältnismäßig spät in der Entwicklung der Jugendbewegung ein, nach dem 1. Weltkrieg, als die Jugendmusikbewegung (mit ihren Exponenten Jöde, Hensel, Halm und Götsch) das Singrädchen aus reformpädagogischen Gründen einführte, fordert es doch vom Jugendlichen **sowohl Individuation** (hier: Durchsetzungsvermögen) **als auch Anpassung** an die Gruppe (zwecks Harmonisation) – Wesensfunktionen jeder Polyphonie. Überwiegend schätzten die jungen Leute jedoch die komische Wirkung der Textverfremdung, sie empfanden sie als 'Ulk', 'Gaudi' oder 'Hetz' (vgl. 'Lach-Kanon'). Soweit Kanons mit ernstem Text in Gebrauch waren, wurde dessen Verfremdung dadurch begegnet, dass stark redundante Aussagen gewählt wurden, die im Unterbewusstsein als Zusammenhang gespeichert waren und dadurch der rhythmischen Überlagerungs-Verfremdung widerstanden. Dem gleichen Ziel diente die übliche Singpraxis, vor der polyphonen Singaktion den Text gemeinsam im Ganzen zu singen. Wieder soll dies an zwei

beliebten 'ernst' gemeinten Singrädern der späteren Jugendbewegung vorgeführt werden:

1. Einsatzgruppe: *Heh ----- joh ----- heh ----- joh*
2. Einsatzgruppe: *alle ----- Männer ---- hier ----- an --- Bord*
3. Einsatzgruppe: *setzt ----- Segel ----- kappt ----- das --- Tau*
4. Einsatzgruppe: *stoßt ----- ab ----- heh ----- joh*

Der Innovationsgehalt (Informationsgehalt) der Textaussage beschränkt sich auf ein Minimum; alles Inhaltliche ist mehr oder weniger bekannt bzw. vertraut, etwa der Appell an "alle...hier": Niemand sonst kann gemeint sein, die geistige Leistung des Unterscheidens entfällt. Dann die drei syntaktisch analogen Kommandos für drei analoge Tätigkeiten, die zum ABC des Segelns gehören und in stets gleicher Reihenfolge verrichtet werden: Segelsetzen! Tau kappen! Abstoßen! Die Mechanik des Signifikats bzw. des "Referenten" teilt sich dem Signifikanten, dem Sprechakt, mit und kann durch die textverfremdende Wirkung der Musik nicht mehr nachhaltig gestört werden. Ähnliches Bemühen um die Erhaltung des Text-Sinns lässt sich an einem beliebten **Kanon der christlichen Jugendbewegung** nachweisen:

*"Herr bleibe bei uns/ denn es will Abend werden/ und der Tag hat sich geneigt!"*

– ein einziger parataktisch gefügter Satz. Logisch: Wenn es Abend wird, hat sich der Tag geneigt – eine Aussage von hoher Redundanz! Überdies handelt es sich um ein bei seinen Sängern bekanntes Bibelzitat, so dass auch in diesem Fallbeispiel der Textzusammenhang der musikalischen Deformierung widersteht.

Dass der Kanon als solcher trotz seiner musikintensiven Wirkung Eingang in die Jugendbewegung gefunden hat, lässt sich auf sechs **Vorteilsgründe** zurückführen:

- 1) Er war eine Quelle für Heiterkeit und 'Lebensfreude'.
- 2) Man brauchte kein Begleitinstrument.
- 3) Auch musikalisch weniger Geübte konnten anspruchsvolle (polyphone) Mehrstimmigkeit praktizieren.

- 4) Es gab kein Problem mit der Merkfähigkeit wegen der Kürze der Texteinheiten, so dass man keine Liederbücher benötigte und in allen möglichen (und unmöglichen) Situationen singbereit war.
- 5) Für Lehrer und Führer fiel der obenerwähnte pädagogische Vorteil ins Gewicht: Kanon-Singen erzog zum Gemeinschaftsverhalten (Halm war Schulreform-Lehrer in Wynekens Wickersdorf).
- 6) Der Kanon diente der Ästhetisierung der Singpraxis, ein Hauptanliegen der Jugendmusik-Bewegung, die gegen das 'Radau-Gebrüll' in manchen Gruppen der bündischen Jugend Front machte.

Dass die 'Singrädchen' besonders in den Mädchengruppen beliebt waren, hängt mit diesem Phänomen zusammen; als sich die Jungenbünde um 1930 vermehrt den kampforientierten, maskulinen, ja, aggressiven Gesängen zuwandten, blieben die Mädchen aufgrund ihrer Rollenprägung dem ästhetischen 'Tandaradei' der Volksliedbewegung treu und kultivierten besonders die musikalisch anspruchsvolle polyphone Liedform. Dies lassen allein die Inhaltsverzeichnisse von Mädchenliederbüchern (auch des BDM) deutlich erkennen.

Wie **zunehmend textbewußt** man in der Jugendbewegung mit Liedern umging, lässt sich auch an der beliebten Praxis der **Gedicht-Vertonung** feststellen. Dabei evoziert ein lyrischer Text durch seinen affektiven und rationalen Appell das Bedürfnis, ihn zu verlebendigen und ihn sich 'existentiell' (Lebensideologie!) anzueignen. Singen erweist sich dadurch als Akt der Sprachverwendung. Der Singer wird vom bloßen Textrezipienten (Leser) zum nachschöpferischen Produzenten – im übrigen ein geläufiger Effekt jedes ausführenden Musizierens. Die Vertonung hatte also für die Jugendbewegung den Zweck, Texte für gemeinschaftliche Sing-Aktion und damit für ihre intensive Nutzung verfügbar zu machen. Bevorzugt wurden dabei Autoren bzw. Poeten mit einer gewissen Prominenz in Jugendbewegungs-Kreisen und solche, die man als geistesverwandt empfand, da sie lebenanschaulich ergiebige Texte lieferten.

Die sogenannten "**Neutöner**" des Wandervogels komponierten Lieder u.a. nach Texten von **Hermann Löns**, da diese reine Volkslied-Imitate darstellten, die immerhin die Pseudovorstellung vom idealen Volkslied weit deutlicher zum Ausdruck brachten als die authentischen Volksliedtexte (z.B. unterstellte etwa Löns dem Volkslied eine euphemistische Form der erotischen Beziehung, die besonders dem Dialekt-Lied

fremd ist, das Sexualbeziehungen unverblümt beim Namen nennt). Auffällig ist, dass ausgerechnet das Arbeiterjugend-Liederbuch (nach 1920) rd. 10 Lönsvertonungen enthält, etwa gleich viele wie das völkisch tendierende "Wandervogels Singebuch" (1918). Allerdings finden sich darunter nur zwei gemeinsame Lieder ("Rosemarie" und "Auf der Lüneburger Heide"); das völkische Liederbuch lässt eine Tendenz zum Soldatenlied erkennen (Löns' "Engeland-Lied"), das sozialistische dagegen zum naturnahen idyllisierenden Wander- und Liebeslied, auch eine Folge der bei der Arbeiterjugend üblichen Koedukation. Löns, selbst Wandervogel, muß die Mentalität in der "Freideutschen Jugend" derart gut getroffen haben, dass in einer Wandervogel-Zeitschrift regelrecht zu einer Art Komponistenwettbewerb im Vertonen von Löns-Liedern aufgerufen wurde. .

Der zweite Wandervogel-Dichter, dessen Text vertont wurde, war **Walter Flex**; seine Erzählung "Der Wanderer zwischen beiden Welten" war **nach** dem Weltkrieg 14/18 zum Kultbuch der bündischen Jugend geworden, Höhepunkt etwa 1925-30. Um diese Zeit (erst!) brachte dieses Kultbedürfnis eine kongeniale Vertonung hervor, die das Lied, "**Wildgänse rauschen**", zu einem der "Schlager der gesamten Jugendbewegung (auch nach 1945) werden ließ. Allerdings variierte( wie oben S. 5 angeführt) das Textverständnis dieses eher kryptischen Gedichts erheblich zwischen bellizistischer und pazifistischer Tendenz. Auch mit Gedichten **Stefan Georges**, dessen Kreis die Jugendbewegung nahestand, konnten sich viele Wandervögel identifizieren, wenn auch dessen 'moderne' Diktion sich einer schlichten Vertonung widersetzte. Carlo Schmid, prominenter Sozialdemokrat, erinnert sich:

"In der Prima wurde ich durch einen älteren Freund mit der Dichtung Stefan Georges bekannt gemacht. Zunächst waren mir seine Verse fremdartig; ihre Sprache schien mir verkünstelt (!), und was sollten mir [...] jene 'Hymnen', die sich an niemanden zu wenden schienen? Doch mein Freund brachte mich schrittweise auf den Weg des Verstehens".

Carlo Schmid spricht vom "sinneröffnenden Fug" der Bilder Georges und von der "Offenbarung des Reichtums der inneren und der äußeren Welt in ihren Dunkelheiten und Helligkeiten durch das **eine** rechte Wort"<sup>63</sup>. Schmid war zwar in jugendlichen Jahren Mitglied des "Altwandervogel", zur Sozialdemokratie kam er jedoch erst später als 'Seiteneinsteiger'; er war also nicht durch die Arbeiter-Jugendbewegung geprägt, für die George und sein Kreis auf Grund seines elitären Gehabes eher suspekt gewesen

---

<sup>63</sup> Carlo Schmid, Erinnerungen, S. 34

sein dürfte, obwohl andererseits das Interesse der Arbeiterbewegung an bürgerlichen Bildungsinhalten enorm war.

In der bündischen Opposition gegen den Nationalsozialismus (z.B. Bund "Südlegion") entstanden bewusst Vertonungen der jüdischen Autoren Friedrich Gundolf ("legionis signa") und Karl Wolfskehl ("...keine Zeichen irrten"), die beide zum George-Kreis gehörten. Auch Hermann Hesse, in der Jugendbewegung viel gelesen ("Demian") traf mit seinem Gedicht: "Sonne leuchte mir ins Herz hinein", den richtigen (d.h. lebensideologischen) Tenor.

Besonders intensiv praktiziert wurde die Gedichtvertonung in der **Arbeiterjugend-Bewegung**; dies hängt zusammen mit ihrer politischen Ausrichtung und dem entsprechenden Bedarf an programmatischen Liedtexten. Oft wurden geeignete Texte der Einfachheit halber nur dadurch musikalisiert, dass man sie auf bekannte Liedmelodien sang, ein Lied von Georg Herwegh etwa auf die Melodie "Zu Mantua in Banden" oder Gerhard Hauptmanns "Weberlied" auf die Volkslied-Weise "Es liegt ein Schloss in Österreich". Hier wird besonders deutlich, wie gering der Eigenwert der Musik gegenüber der Präponderanz mancher Texte gewesen sein muß; sie wurde als austauschbares Transportmedium für politische Sinngehalte verwendet.

Besonders zum Singen geeignet waren für die neuromantischen Wandervögel spätrömantische Poeten, die dem gängigen Romantik-Verständnis bzw. –Missverständnis mehr entsprachen als die schwer zu entschlüsselnden Hervorbringungen der Früh- und Hochromantik (Novalis z.B.). Eichendorff, Geibel und Lenau etwa lieferten vielgesungene Liedtexte.

Als besonders text- bzw. stoffintensive Liedform bot sich den Wandervögeln die **Ballade**, das Erzählgedicht, an. Unter den Überschriften "Balladen" ("Zupf", "Spielmann") oder "Sage" ("Wandervogels Singebuch") versammelten sich vor allem "Volksballaden" anonymen Verfassers, die wegen des geringeren Umfangs singgeeigneter waren als die Ende des 19. Jahrhunderts populären Kunstballaden (z.B. Löwe-Balladen). Dadurch, dass die einzelnen Strophen eines Erzählgedichts durch einen äußeren Handlungsstrang, durch einen "plot", verbunden sind, konnten sie nicht einzeln selektiert gesungen werden, man mußte vielmehr den ganzen Text zum Vortrag bringen, was ohne geschriebene Textvorlage schwer möglich war. Diese stoff- und handlungsintensive Struktur des epischen Gedichts machte zudem die weitergehende Beschäftigung mit dem Textgehalt nötig. Nicht selten wurde er vor dem Singen als **Inhaltsangabe** rekapituliert. Nun aber stellt die Ballade eine Stil-Mischform dar,

was der Forderung der Jugendbewegung nach **Ganzheitlichkeit** entsprach. Goethe nannte die Ballade ein "Ur-Ei"<sup>64</sup>, in dem keimhaft liedhafte, epische und dramatische Elemente angelegt sind. Allein dadurch ergibt sich ein gewisser Zwang, die Musik dem Text zuzuordnen, was bei den durchkomponierten Kunst-Balladen der bürgerlichen Salonkultur am deutlichsten wird. Dieser Zusammenhang von Musik und Text, der vor allem dem Textverständnis dient, wird im Liederbuch "Spielmann" hervorgehoben, das stark von der Jugendmusikbewegung beeinflusst ist:

"Jedes Lied hat seine eigene Seele, seine eigene Bewegung [...] Worte und Weise müssen zusammengestimmt werden. Deshalb hat jede Strophe, ja jede Zeile, ihr besonderes Leben [...], was aber nicht heißt, dass man aus dem schlichten Volkslied dramatische Szenen machen soll"<sup>65</sup>.

Nicht "schlichte" Volkslyrik zum Drama umzufunktionieren, -das widerspräche dem Authentizitätsprinzip-, wird hier angeraten. Für die ganzheitliche Form "Ballade" jedoch bedeutet grundsätzlich eine **Dramatisierung** bis hin zum Singen mit verteilten Rollen und pantomimisch begleitender Gestik eine Möglichkeit des intensiven "Erlebens", um das es der Jugendbewegung ging. Die Mentalität der **kulturschöpferischen Eigentätigkeit**, die in der gesamten Jugendbewegung eine essentielle Forderung darstellte, kommt hier zum Ausdruck. Von da aus führt der Weg zum jugendbewegten **Laientheater** und zum Bühnenspiel. Ich habe als Pädagoge selbst noch in den 90er Jahren Balladen durch verschiedene Medien auf die Bühne transferieren lassen, aus 'jugendbewegter' Motivation. Im übrigen warnt das o.g. Liederbuch vor der Mehrstimmigkeit ("seid vorsichtig mit der M.!!"), weil dadurch von der Textbedeutung abgelenkt wird, denn am deutlichsten wird beim Unisono-Singen artikuliert. Ebenfalls zum Grundgerüst jugendbewegter Philosophie bzw. Mentalität gehört es, nach dem Wesentlichen zu streben und oberflächliche ornamentale Schaulust zu vermeiden (daher der Affront gegen das 'Gekünstelte' in der Kultur), eigentlich eine 'modernistische' Einstellung (vgl. Adolf Loos: "Ornament und Verbrechen"). Gleichzeitig aber wird der Spielcharakter jugendbewegter Kulturübung betont, dh. die spielerische kulturelle Eigentätigkeit. Wenn auch Eduard Spranger meine, die Ballade sei **nicht** die Form jugendlichen Selbstverständnisses, jugendlicher Ausdrucksform, so widerspreche dies der täglichen Erfahrung in der Schulstube<sup>66</sup>; so Rupert Hirschenauer, der in den 50er/60er-Jahren einer der führenden deutschen Gymnasialpädagogen war und bei

---

<sup>64</sup> Goethe, Über Kunst u. Altertum, Bd. 3, Heft I, 1821

<sup>65</sup> Der Spielmann, 1929, S. 8

dem ich meine pädagogischen Lehrjahre verbrachte. In der Tat wurde gelegentlich sogar vom "**Balladenalter**" gesprochen (vom 13. bis 18. Lebensjahr), was sich in Stoffplänen und Lesebüchern niederschlug. Dass gerade der pubertierende junge Mensch (beiderlei Geschlechts) sich zur Ballade hingezogen fühlte, liegt sowohl an ihrer signifikanten Sprachform als auch an ihren bevorzugten Inhalten, denn: "überall uranfängliche Bewegung, die das Gemüt erfasst, die die ganze Welt durchstürmt, das Rad der Elemente umtreibt in der unauflöslichen Harmonie des liebenden Streits"<sup>67</sup>.

Da wird der Professor (F. Kemp) zum schwülstigen Pseudopoeten im "Jargon der Eigentlichkeit" (Adorno), wenn es darum geht, die affektive Wirkung der jugendnahen Mischform "dramatisch-lyrische Erzählung" in Worte zu kleiden. Viele bei Spranger genannte Elemente pubertärer Sehnsucht werden allein schon durch die Form der Ballade befriedigt, z.B. kommt die auf kleinsten Raum konzentrierte Dynamik der jugendtypisch rasch wechselnden Seelenlage zwischen widersprüchlichen mentalen Situationen entgegen. Die Volksballaden mit ihrer Nähe zum märchenhaft moralisierenden Bänkelsang im sentimentalen Grundton ("Es waren zwei Königskinder, die hatten einander soooo lieb") passten zur Volkskultur-Ideologie; Heldenballaden entsprachen mehr dem maskulinen Selbstwertgefühl (von pubertärem Zweifel angefochten), dem Akt jugendlicher Emanzipation vom bürgerlich-familiären Über-Ich. Mit welcher Wohllust brüllte man die entsprechend signifikante Stelle in **Münchhausens Ballade**:

*"Dem Ritter fuhr ein Schlag ins Gesicht, ein Spaten zwischen die Rippen.  
Er brachte das Schwert aus der Scheide nicht und nicht den Fluch von den  
Lippen"!*

Natürlich sucht man diese Rebellengeschichte in den Mädchenliederbüchern vergeblich, aus gutem Grund: Bei Münchhausen wurde abgerechnet mit der Herrengestalt, durch den naiven bäuerlichen Renegaten im schönsten Revoluzzer-Pathos, und dies im streng abgesetzten Marschtakt, der eine völlige Homogenisierung der pubertären Leidensgefährten zur gemeinschaftlich agierenden Gruppe bewirkte. In dem ungemein verbreiteten Lied Max von Schenkendorfs (1814) wird an den (post)pubertären Männerbund erinnert: "Gefährten meiner Jugend, [...] die uns zu Männertugend und

---

<sup>66</sup> vgl. R. Hirschenauer in: Wege z. Ballade, München 1963, S. 90

<sup>67</sup> vgl. Friedhelm Kemp, zit. bei: Hirschenauer 1963, S. 89

Liebested geweiht"<sup>68</sup>, eine retrospektive Homage an die ethisch 'reine' ideale Jugendlichkeit. In der o.g. Ballade selbst erfüllte das Wortspiel um die Analogie von "Schwert" und "Fluch" in hohem Maß die Anforderung an den pubertären Humor.

Selbstverständlich wurden in vielen **Heldenballaden Gewaltbereitschaft** und Aggressivität thematisiert, ob dadurch aber Anregung oder Kompensation von Gewalt, Aggressionsstau oder Triebabfuhr erfolgte, diesen alten Psychologen-Streit brauche ich hier nicht zu entscheiden, obwohl ich mir in 35 Pädagogenjahren dazu durchaus eine eigene Meinung gebildet habe.

Wie **ernst die Liedertexte** der Jugendbewegung ganz allgemein, nicht nur von den Jugendlichen, sondern auch **von der erwachsenen Öffentlichkeit** genommen wurden, zeigt eine heutzutage eher kurios wirkende Episode: In Bayern fand 1914 eine kulturpolitische Debatte im Landtag statt – gegen die angeblich revolutionären Bestrebungen u.a. des "Zupfgeigenhansel", letzteres wegen "anstößiger" Liedertexte<sup>69</sup>. Um auf der Suche nach erotischer Freizügigkeit im "Zupf" fündig zu werden, musste man die Liedertexte schon sehr genau lesen und sehr ernst nehmen. Vor allem bedurfte es dazu einer entsprechend **sexualisierten Hermeneutik** (vulgo: 'schlechte Phantasie'). Eines der bei weitem freizügigsten Lieder jener Sammlung mag dies verdeutlichen:

"Es hatt` ein Bauer ein schönes Weib", aber eben nicht er allein; da gibt es noch einen "jungen Reitersknecht", der die Frau "um ihr Gürtelband fasst" und sie "wohl hin und her schwang". Am Ende "er lieget im Heu und im Hof. Er fährt auch manchmal ins Heu usw." "Deifi, Deifi, da geht` s aber sauber zua", mag sich Ludwig Thomas Landtagsabgeordneter Josef Filser aus Mingharting da gedacht haben. Verständlich, denn zu seinem Vorverständnis des "Zupfgeigenhansel" dürfte das Gefühl gehört haben, die Wandervögel trieben in ihrem Befreiungsdrang allerlei "**Heuboden-Erotik**"<sup>70</sup>, besonders, wenn es sich um gemischte Gruppen handelte wie etwa dem "Wandervogel e.V.". Speziell die Befreiung der jungen Frau von den restriktiven Kleiderzwängen der wilhelminischen Gesellschaft stieß auf das Misstrauen einer höchst pruden **Öffentlichkeit**. Wurde doch der bürgerlichen Doppelmoral und der körperfeindlichen christlichen Dogmatik das Ideal einer neuen Einheit von Körper, Geist und Seele gegenübergestellt. Allerdings: "sittenrein sollte der Körper betrachtet

---

<sup>68</sup> vgl. M.v.Schenkendorf: "Wenn alle untreu werden", z.B. in "Singkamerad", S. 33

<sup>69</sup> vgl. W. Mogge, in: Der Mythos Jugend (Hg.: Trommler u.a.), S. 186

<sup>70</sup> vgl. oben S. 11 (Arnolt Bronnen)

werden"<sup>71</sup>, was sich wieder traf mit der jugendbewegten Devise von Walter Flex: "Rein bleiben und reif werden – das ist schönste und schwerste Lebenskunst"<sup>72</sup>.

Diese häufig in der Jugendbewegung kolportierte Sentenz berührt ein zentrales Problem: Wie konnte man erwachsen werden, ohne die idealische Naivität der Jugend zu verlieren? Auf Zupfgeigenhansels seitenspringende Bauersfrau und ihren Reitknecht trifft dieser hehre Anspruch eher weniger zu, es sei denn, man betont besonders die 'Schwere' der "Lebenskunst".

Es ist schon klar: Der Gesellschaft passte die ganze aufmüpfige Richtung nicht, in die sich die Jugendbewegung im Takt ihrer Lieder bewegte. Die Arbeiterjugendbewegung war von vorneherein als gesellschaftsschädlich klassifiziert, jedoch war man der sozialpolitischen Veränderungsmentalität gegenüber eher noch toleranter oder auch gleichgültiger als einer irgendwie freieren Auffassung von Sexualität (allein dieses Wort war verpönt und tabuisiert), die man den Jugendbewegten unterstellte. Dass der "Zupf" einen auffallend hohen Anteil an **Liedern der Kategorie 'Minne'** enthält (25%!), dokumentiert das große Interesse auch der männlichen Wandervogeljugend an diesen Texten, obwohl man der Jugendbewegung insgesamt eine eher verklemmte Sexualmoral unterstellte.

Soviel sei zu diesem Thema noch angemerkt, dass zwar die gesamte **Lebensreform-Bewegung**, von der die Jugendbewegung beeinflusst war, die Befreiung des Körpers zur natürlichen Gestalt zum Programm hatte, dass aber gleichzeitig in der Geschlechterbeziehung eine extreme Enthaltensmoral praktiziert wurde. Die idealisierenden 'Minne'-Lieder lassen dies deutlich erkennen.

### 1.2.2.2 Sprachwissenschaftliche Erschließung von Liedtexten

Wenn jedes historische Quellenproblem ein Textproblem ist ('Text' im weiteren semiologischen Sinn), dann kommt bei der Quellenerschließung einer sprachwissenschaftlich fundierten Methode große Bedeutung zu; dann wäre der sog. 'linguistic turn' mehr als nur eine heuristische Mode, er würde das Werkzeug für den Historiographen bereitstellen, mit dessen Hilfe man auch und gerade fiktionale

---

<sup>71</sup> Marion de Ras, in: Schock und Schöpfung (Ausstellungskatalog) 1986, S. 413

Texthervorbringungen, Lieder z.B., dem sozial- und kulturhistorischen Erkenntnisinteresse dienstbar machen könnte. "Dennoch lässt der *linguistic turn* keine Gattung der Geschichtsschreibung unberührt, weder ihre Form, noch ihren Gegenstand, und auch nicht ihre Quellen."<sup>73</sup> Ähnlich Le Goff:

"Ebenso wird die Mentalitätengeschichte dank ihrer Bindungen an die Ethnologie auf ein anderes großes Arsenal der gegenwärtigen Humanwissenschaften zurückgreifen können: auf die strukturalistischen Methoden. Ist Mentalität nicht selbst eine Struktur?"<sup>74</sup>

Nach meinen Erfahrungen mit der Interpretation lyrischer Texte seit ca. 1955 muß man dazu nicht den Strukturalismus von Saussure an bemühen, aber hilfreiche Anleihen lassen sich durchaus machen bei den Wittgenstein, Chomsky, Foucault, Lévi-Strauss, Lyotard, Derrida bis hin zum Passauer Literaturwissenschaftler Titzmann und v.a.m., aber: Der Historiker ist kein Sprachforscher, er bedient sich lediglich der semiotischen Sprachwissenschaft als einer Hilfswissenschaft, so wie er immer schon Ergebnisse vieler fachfremder Wissenschaften benutzt hat, auch und gerade, wenn diese nicht nur 'gesicherte' Erkenntnisse bereitstellen. Sinnvoll dürfte es dabei sein, sich möglichst an ein einziges sprachwissenschaftliches Konzept zu halten und von da aus weitere Theorien einzubeziehen. Aus zwei Gründen habe ich daher die Ausführungen von Jurij M. Lotmann: "Die Struktur literarischer Texte"<sup>75</sup> herangezogen, einmal, weil er sich mit fiktionalen Texten, besonders mit Lyrik, befasst, zum zweiten, weil sie bei aller exklusiver Fachterminologie, an welcher Sprach- und Kommunikationstheorie keinen Mangel haben, in einer Diktion abgefasst sind, die auch fachfremde Benutzer verstehen und verwenden können.

Allerdings entsteht historische Bedeutung nicht allein 'zwischen den Zeilen' der historischen Texte, sondern auch zwischen den Fakten. Fakten **und** Texte verweisen auf gemeinsame, diffus-komplexe Kodes sehr eigentümlicher Art, die nicht nur beschreibbar sind als Summe mechanischer Kommunikationsbedingungen und subjektiver Kommunikationsinteressen und demnach nicht einfach durch Entschlüsselung ausgeklammert werden können. Auch könnte ein gewisser "interpretative turn,

---

<sup>72</sup> Walter Flex: Der Wanderer zwischen beiden Welten, S. 37

<sup>73</sup> Ch. Conrad/M. Kessel 1994: Geschichte ohne Zentrum, in: Gesch. schreiben i.d. Postmoderne, S. 19

<sup>74</sup> Le Goff, S. 20

<sup>75</sup> J.M. Lotmann: Die Struktur literar. Texte, München 1981

also die neue Begeisterung für Hermeneutik<sup>76</sup>, durchaus mit strukturalen Methoden vereinbart werden.

### 1.2.2.3 Liedersprache als Sondersprache

Das jugendbewegte Lied stellt einen Sonderfall von 'künstlerischem' Text, von Lyrik, dar, diese wieder einen Sonderfall von fiktionalen Text hervorbringungen. Das Jugendbewegungs-Lied ist Gebrauchslyrik im Unterschied zur L'art-pour-l'art-Dichtung. Der Gebrauch durch den "Singer" ist immanenter Teil der Textreproduktion und damit des Textes selbst, der ebenso wie seine Anwendung beim Singen Mentalität ausdrückt und erzeugt bzw. vermittelt. Daher wird

"wohl kaum jemand bestreiten können, dass die Rezeption eines Kunstwerks einen Erkenntnisakt darstellt, und dass die Rezeption eines Kunstwerks sinnlichen Genuss bereitet. Die Kompliziertheit der Frage liegt jedoch darin, dass diese Behauptungen sich nicht nur widersprechen, sondern im Grunde unvereinbar sind. Es ist nicht zu leugnen, dass jeder Prozess sinnlicher Aneignung (z.B. singen, W.L.) ebenfalls als Empfang von Information vorgestellt werden kann"<sup>77</sup>.

Eine praktische Vereinbarkeit von Unterhaltungs- und Erkenntniswert postuliert ja bereits Horaz mit seinem "Delectare et Prodesse".

Mit der komplexen Dreiecksbeziehung von Textherstellung, Textvertonung und Textgebrauch hängt die Spezifik von Liedertexten überhaupt zusammen. Lyrik an sich benutzt eine speziell formierte Sondersprache. Im Gegensatz zur Alltagssprache stellt sie ein 'uneigentliches Sprechen' dar, welches die gewöhnliche Sprache **verfremdet** und sie dem Alltagsgebrauch **entfremdet**. Der Dichter "macht sogar **hauptsächlich** einen merkwürdigen Gebrauch von seiner Sprache"<sup>78</sup>. Diese besondere Situation lyrischen Sprechens und erst recht Singens weist Ähnlichkeit mit einer Spielsituation auf. Sprachlicher Artistik haftet tatsächlich ein spielerischer Zug an.

---

<sup>76</sup> Ch. Conrad/M. Kessel, S. 13

<sup>77</sup> J.M. Lotmann, S. 92 f.

<sup>78</sup> K. Baumgärtner 1974 bei M. Gerhardt: Linguistik u. Sprachphilosophie, S. 172

"Es steht außer Zweifel, dass das Spiel eines der echten und organischen Bedürfnisse der menschlichen Psyche darstellt. Verschiedene Formen des Spiels begleiten den Menschen und die Menschheit auf allen Stufen seiner und ihrer Entwicklung"<sup>79</sup>.

Die Jugendbewegung hatte von Anfang an ein enges Verhältnis zum Spiel: szenische Spiele, Tanzspiele, Geländespiele und die Spielschule der Reformpädagogik. Im Vorwort zu "Lieder der bündischen Jugend" weist der Herausgeber ausdrücklich auf die Verbindung von Lied und Spiel hin: "Und doch wird nicht der Wort-Sinn, sondern das Wort-Spiel uns lösen, erlösen aus der gegenwärtigen Verarmung"<sup>80</sup>. Johan Huizinga, welcher der mentalitätsgeschichtlich orientierten *école des annales* nahestand, schrieb schon 1938: "Es war mir darum zu tun [...], den Begriff Spiel [...] in den Begriff Kultur einzugliedern". Und weiter: "Poiesis ist eine Spielfunktion. Sie geht in einem Spielraum des Geistes vor sich [...] Dort haben die Dinge ein anderes Gesicht als im 'gewöhnlichen Leben'"<sup>81</sup>. Wie aber verhält sich dann das Sprachspiel 'Lied' zum Lebensernst einer Lebensanschauung bzw. einer Mentalität? Kann es Ausdruck und Vermittlungsinstanz einer Mentalität sein? Kann man es als sozio-kulturelle Quelle 'ernst' nehmen? Dazu Lotmann:

"[...] Das Spiel tritt nie in Gegensatz zur Erkenntnis, im Gegenteil, es ist eines der wichtigsten Mittel zur Bewältigung von Lebenssituationen und zur Erlernung von Verhaltenstypen [...] Das Spiel eröffnet dem Menschen die Möglichkeit des fiktiven Sieges über einen unbesiegbaren (z.B. den Tod) oder sehr starken Gegner; [...] es hilft, die Angst vor ähnlichen Situationen zu überwinden und bildet die für das praktische Tun notwendige Struktur der Emotionen aus"<sup>82</sup>.

Wenn man 'Spiel' durch das analoge 'Lied' ersetzt, wird noch deutlicher, welche wichtige psychologisch-erzieherische Funktion das Liedersingen in der Jugendbewegung hatte und warum. Nach Huizinga

"dient die Gedichtform für alles, was wichtig oder lebensnotwendig für das Leben der Gemeinschaft ist [...] Was heilig und feierlich ist, sagt man in

---

<sup>79</sup> J.M. Lotmann, S. 97 f.

<sup>80</sup> vgl. Lieder der bünd. Jugend, Potsdam 1929

<sup>81</sup> J. Huizinga (1938): *Homo Ludens*, Hamburg 1961, S. 7 und S. 118

<sup>82</sup> J.M. Lotmann, S. 98

einem Gedicht [...] Das Gedicht ist noch die natürlichere Ausdrucksweise, sobald es sich um höhere Dinge handelt"<sup>83</sup>.

Dies erklärt auch, warum die Liederbücher der Jugendbewegung vor allem ideale Zustände besingen. Der bekannte 'Idealismus' der Jugendbewegung, an der Romantik orientiert, fand im Lied seinen gemäßen Ausdruck. Huizingas Definition von "Spiel" kann gut zur Dekodierung von Liedertexten verwendet werden:

"Es ist eine Handlung, die innerhalb gewisser Grenzen von Zeit, Raum und Sinn verläuft, in einer sichtbaren Ordnung (und hörbaren, W.L.), nach freiwillig angenommenen Regeln, außerhalb der Sphäre materieller Nützlichkeit [...] Die Handlung (z.B. das Singen, W.L.) wird von Gefühlen der Erhebung und Spannung begleitet und führt Fröhlichkeit und Entspannung mit sich."<sup>84</sup>

Spiel findet meist in der Spielgemeinschaft statt oder im "Singkreis", den die Jugendbewegung ins Leben gerufen hat. Damit im Zusammenhang steht die Exklusivität der jugendbewegten Kleingruppe, von der noch die Rede sein wird. Für die Wandervögel war die Liedform auch gemeinschaftlich geäußert Protest gegen die Prosaik der bürgerlich-technisierten Lebenswelt, eine denkbare Motivation auch für den literarischen Ästhetizismus der Jahrhundertwende (George, Rilke, Hofmannsthal) und für die Ontologie der Ästhetik eines Nietzsche: "Schiller [...], der den Chor als eine lebendige Mauer betrachtete [...] um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren [...]"<sup>85</sup>.

So schließt sich der Kreis um Jugendbewegung und Lebensideologie.

#### **1.2.2.4 Repetitives Element als Besonderheit der Liedsprache**

Ein wesentliches Gestaltungsprinzip lyrischen Sprechens ist das Element der Repetition. Dies hat der Liedtext mit dem rhetorischen Sprechakt gemeinsam, beruhen doch die meisten klassischen Sprachfiguren der Redekunst auf der Repetition von Analogien. Die dadurch entstehende Redundanz rhetorischer Texte hatte u.a. den Zweck, dem Kommunikationselement 'Kanal' zu dienen, d.h. der akustischen Sprachvermitt-

---

<sup>83</sup> vgl. J. Huizinga, S. 125

<sup>84</sup> vgl. J. Huizinga, S. 129

<sup>85</sup> F. Nietzsche: Werke, München 1967, Bd. I/S. 39

lung vor großen Auditorien. Lotmann führt das repetitive Prinzip in der Lyrik auf deren übermäßige spielerische Geordnetheit zurück, ebenso ursächlich aber ist wohl der hohe affektive und kognitive Wirkungsgrad von liedhaften Texten. Deren Neigung zum Mittel der Wiederholung korrespondiert jedoch nicht zufällig mit dem von Mentalitäten-Historikern betonten repetitiven Prinzip kollektiver Mentalitäten. Für R. Chartier

"ist klar, dass die Geschichte der Mentalitäten (als Teil der soziokulturellen Geschichte), da sie das Kollektive, das Automatische, das Repetitive zum Gegenstand hat, mathematisch werden kann und muß [...]. Daher auch die Arbeit an der oder den Sprachen, von der Lexikometrie bis zur historischen Semantik, von der Beschreibung der semantischen Felder bis zur Analyse der Aussagen"<sup>86</sup>.

Also: Silben zählen, Bilder zählen, Liederthemen zählen und aufzählen und ggf. graphisch darstellen! Schwierigkeiten ergeben sich dabei allerdings aus der allgemeinen statistischen Problematik: mangelnde Erhebungsbasis, Frage der repräsentativen Auswahl von Daten, Vergleichbarkeit u.a.m. Logischerweise stößt diese quantifizierende Methode bei Liedertexten auf gewisse Grenzen. Dies ist Chartier durchaus bewußt:

"Die soziologische Versuchung besteht also hier darin, Wörter, Ideen, Gedanken, Vorstellungen als bloße Gegenstände zu betrachten, die nur aufgezählt zu werden brauchen, damit man ihre ungleiche Verteilung rekonstruieren kann.[...]. Ebenso sind die Art und Weise, in denen ein Individuum oder eine Gruppe sich ein intellektuelles Motiv oder eine kulturelle Form aneignet, viel wichtiger als die statistische Verteilung dieses Motivs oder dieser Form."<sup>87</sup>

Wiederholungen dienen u.a. der Sinnvermittlung, besonders, wenn es sich um Singgewebe von großer Komplexität handelt; denn eben um diese geht es nach Lotmann, weil der hohe Grad struktureller Organisiertheit des Verses, der den Eindruck der Musikalität hervorruft, gleichzeitig auch eine hohe Komplexität des Sinngehalts ist<sup>88</sup>.

---

<sup>86</sup> R. Chartier 1987: Intellektuelle Gesch. u. Gesch. d. Mentalitäten, in: Raulff, S. 79

<sup>87</sup> R. Chartier, a.a.O, S. 84

<sup>88</sup> vgl. Lotmann, S. 196 f.

Alle möglichen Wiederholungsfiguren lassen sich mit Kategorien der Linguistik gliedern: phonematischer (Klang, Rhythmus), semantischer bzw. lexematischer und syntaktischer bzw. syntagmatischer Bereich. Dazu kommt aus der Rhetorik noch ein 'kompositorischer' Bereich, der z.B. die Strophung im Kontext eines Liedes bzw. die Strophengliederung umfasst. Im übrigen lassen sich die herkömmlichen rhetorischen 'Stilmittel' auch außerhalb des repetitiven Bereichs bei der Liedertext-Analyse verwenden; auch sie sind meist in hohem Maß mentalitäts-relevant.

An signifikanten Beispielen soll im Folgenden der methodische Umgang mit dem Repetitionsphänomen deutlich werden. Im übrigen sei auf Teil II der vorliegenden Untersuchung verwiesen, in dem auf induktivem Weg aus Liedertexten mit Hilfe dieser Methodik Mentalität erschlossen wird.

Die **metrisch-rhythmische Wiederholung** spielt bei Liedertexten naturgemäß eine wichtige Rolle. Die metrische Mechanik zusammen mit dem Takt der Musik steht zunächst grundsätzlich in Opposition zur prosaischen Silben- bzw. Sinnbetonung. Dies bedeutet, dass sich beim Singen zwei Bewußtseisebenen überlagern, wie schon das Beispiel des Kanons gezeigt hat. Zunächst stört bereits eine strenge Skandierung, wie sie etwa beim Sprechchor üblich ist, den syntagmatischen Zusammenhang und verfremdet ihn auf Kosten der kognitiven Rezeption. Diese Wirkung stößt bei ideologischer Textintention auf Skepsis, besonders bei theologischen und politischen Liedern, also bei Gedankenlyrik. Ein Mitglied der Arbeiter-Jugendbewegung erinnert sich:

"Mitte der 20er Jahre wurde dies (die sozialistische Politisierung) durch neue Ausdrucksformen, wie beispielsweise Sprechchöre, abgelöst (gemeint ist: vermittelt), von denen ich doch niemals etwas gehalten habe; das war nur immer ein Riesengeschrei"<sup>89</sup>.

Die expressionistische Mode des Sprechchors, wie sie in den 20er-Jahren gepflegt wurde, sollte im Gegensatz zum Lied die neue Tendenz einer Politisierung der Jugend verwirklichen helfen. Durch Wegfall der melodischen und Beschränkung auf die metrische Rhythmisierung sollte der politische Sinn in suggestiver Form verwirklicht werden, anscheinend ohne besonderen Effekt; denn die metrische Strukturierung wirkte auf den Zuhörer systemlos, sinnlos, weil der syntagmatische Zusammenhang verfremdet wurde. Folge: sinnentstellendes "Geschrei", wobei durch die unverkenn-

---

<sup>89</sup> Paul Müller 1986, *Romantik & Militanz*, in: Schock und Schöpfung, 1986, S. 367

bare Lautstärke die emotionale Wirkung durchaus gegeben war, nur eben auf Kosten der Verstehbarkeit. Bezeichnend für den o.g. Zeugen ist übrigens auch seine ästhetische Abneigung gegen das Chorgeschrei, die er als typischer Vertreter der Arbeiter-Bildungs- und -Akkulturationsbewegung äußert.

Wie der sprachliche Kontext durch Metrisierung gestört werden kann, lässt sich schon optisch am Druckbild in Liederbüchern feststellen. Als Beispiel dient der bekannte Volkslied-Kanon aus der Umgebung der Jugendmusikbewegung: "Es tönen die Lieder"<sup>90</sup>.

Die Skandierung des ungeraden Takts (3/4-Takt) erfolgt auf der Grundlage des daktylischen Metrums: x xx. Sie bewirkt eine Zusammenbindung von Silben entgegen der semantischen Wortstruktur:

(flö) tet-der (Hir) te-auf (sei) ner-Schal (mei). Dazu kommen in diesem Fall noch Klangmalerei-Effekte (Onomatopoesie), durch deren Achtelnoten die Silben **tet – der – ner- Schal**

zerdehnt werden, um die Flötenbewegung zu simulieren (flö-te-het-de-her bzw. seine-her-Scha-hal-mei). Für diesen Sinnverlust wird jedoch dadurch entschädigt, dass die Bewegtheit des Frühlingslebens assoziiert werden kann.

Die Textaussage selbst enthält eine Feststellung syntaktisch einfachster Art mit auffälliger Redundanz (Wiederholung!): "auf der Flöte flöten". Außerdem werden die drei Feststellungen (Lieder tönen – Frühling kommt – Hirte flötet) im Singrädchen ad libitum wiederholt und dadurch regelrecht eingeübt: Frühling als Lebenssymbol – Hirtenmusik (Pastorale) als dessen idyllischer Ausdruck nach der Formel **Frühling + Hirte + Musik = (wahres) Leben**. Dazu gesellen sich individuelle Assoziationen wie 'jung', 'Hoffnung', 'Frohsinn', 'Frieden' aus trivialer Konventionalität (vgl. den Erfolgsschlager "Ein bisschen Friede, ein bisschen Freude..."). Damit wird eine typische kollektive Mentalität verbreitet, deren weitergehende Verhaltensfolgen sich mit unterschiedlicher Bewertung diskutieren lassen. Vom Standpunkt einer "linken" Ideologiekritik aus lässt sich z.B. der Vorwurf konstruieren, es handle sich hier um eine trügerisch friedliche Idyllik, die, in geistloser Mechanik (Wiederholung!) eingeübt, kritisches Bewußtsein und Erkenntnis der realen Produktionsverhältnisse einschläfere und damit autoritären Strukturen den Weg bereite usw.

Diese wertende Interpretation enthält natürlich cum grano salis eine nachvollziehbare Annahme und eröffnet die Möglichkeit einer Debatte über antiautoritäre Pädagogik, Friedenserziehung oder dgl. Zusätzlich kann dieses Lied als Beispiel für die

---

<sup>90</sup> Kein schöner Land, Musikbuch f. höh. Mädchenschulen, Berlin 1944, S. 83

Ästhetisierungs- und Domestizierungs-Bemühungen der Jugendmusikbewegung gelten, die besonders in weiblichen und gemischten Gruppen gegenüber der maskulinistischen Landsknechtsmentalität vieler bündischer Bewegungen erfolgreich waren. In diesem Sinne eignet sich dieser Kanon auch für polyphones Musizieren mit drei Blockflöten, Instrumenten, die durch die Jugendbewegung bewußt popularisiert wurden. Der musikpädagogische mentalitätsprägende Anspruch kommt hier zum Ausdruck, der für die Jugendbewegung von Beginn an relevant war.

Das **repetitive Moment** im metrisch-rhythmischen Bereich kommt besonders signifikant **bei Marschliedern** aller Art zum Vorschein. So lässt sich die Militarisierungstendenz der Jugendbewegung im Lauf ihrer Entwicklung unschwer am Verhältnis von Liedern in geraden und ungeraden Taktarten in den Liederbüchern nachweisen, auch am Auftreten von 2/4- bzw. Alla-breve-Takten. Ein Liederbuch aus Kreisen der Jugendmusikbewegung, das sich bezeichnenderweise "Lieder der bündischen (!) Jugend" nennt, versucht 1929, auf dem Höhepunkt der bündisch-kämpferischen Tendenz im Liedgut, das ästhetisch anspruchsvolle Lied zu retten:

"denn es (das Liederbuch) muß [...] den Gesichtspunkt der dichterischen Wirksamkeit des Textes betonen".

Singgemäß wird deshalb im gleichen Vorwort vor dem Marschlied gewarnt:

"[...] der hüte sich also vor dem Marschlied. Der Marsch schreibt gleiche Länge der Perioden vor (d.h. Wiederholung), im Gefolge musikalisch und textlich schablonenhaftes Gereime."<sup>91</sup>

Wie Mentalität und Rhythmus zusammenhängen, lässt sich an zwei Vertonungen ein und desselben Lieds feststellen. Das schon mehrfach genannte **Wandervogellied "Wir wollen zu Land ausfahren"**, Text: Heimatdichter Hjalmar Kutzleb (genannt "Horant"), wurde von Kurt von Burkersroda vertont (vielleicht um 1912); in "Wandervogels Singebuch" von 1915/18 mit dem unwesentlich abweichenden, aber sprachlich schlechteren Urtext erscheint das Lied in einer Vertonung von Karl Fennel (1915), die sich jedoch nicht durchsetzen konnte. Dass das Lied über die Zeit der Jugendbewe-

---

<sup>91</sup> Lieder d. bünd. Jugend, Hg.: Theodor Warner, Potsdam 1929, Vorwort

gung hinaus als "romantisches Bekenntnislied"<sup>92</sup> wirken konnte, verdankt es **auch** seiner mitreißenden Marschmelodie v. Burkersrodas, die ganz dem repetitiven Prinzip verpflichtet ist. Ein Vergleich beider Vertonungen ist dafür signifikant (vgl. Abbildungen 1a und 1b):

In der Vertonung Burkersrodas wird skandiert: "Wir – wol – len – zuLand – aus – fa – ah – ren", zwar keine sinnentstellende Veränderung, aber eine Akzentverschiebung durchaus: Der Gedichttext betont "zu-Land-aus", die Vertonung dagegen durch den Marschtakt das "fahren", eine Abschwächung des ursprünglichen Stadtfluchtprinzips. Später, als in der bündischen Jugend das Wandern immer mehr durch die 'Fahrt' ersetzt wurde, zeigt sich hier ein deutlicher Paradigmenwechsel, den der Komponist ausnehmend früh (1912) vorweggenommen hat. In der Vertonung Fennels von 1915 wird diese Akzentuierung zwar beibehalten, "-Land" und "aus-", jedoch werden die Silben durch Achtelnoten gedehnt, so dass die Version "La-hand a-us" entsteht. Man könnte dies als frühe Reaktion des alten Wandervogels gegen die zunehmend militärisch-bündische Tendenz deuten, zumal um diese Zeit die ersten Bemühungen der Jugendmusikbewegung um eine Rückgewinnung des Authentischen und Ästhetischen einsetzen. Der späteren bündischen Jugend entsprach diese wenig maskuline Fassung nicht, ihr fehlte es an vitalistischem 'Schwung' ("élan vital" des Lebensphilosophen Henri Bergson) und auch schon an expressionistischer 'Zackigkeit'. Den Komponisten diese Deutung explizit zu unterstellen, ginge zu weit, die Wirkung auf die Singer und ihre Mentalität jedoch trifft zusammen mit der Entwicklung der Jugendbewegung vom Eskapismus zum Tat-Menschentum. Dies ist kein Zufall!

---

<sup>92</sup> vgl. P. Nasarski (Hg.): Deutsche Jugendbewegung in Europa, Köln 1967 (Zitat vor 1914), S. 53

Folgende Doppelseite:

## **Vergleich zweier Melodiefassungen – „Wir wollen zu Land ausfahren“ (1912/1915)**

(Seite 54, Abb. 1a)

### **Melodiefassung von 1912**

Text: Hjalmar Kutzleb, gen. "Horant" (veränderte Fassung, ca. 20er/30er-Jahre)

Melodie: Kurt von Burkersroda (1912)

(Seite 55, Abb. 1b)

### **Melodiefassung von 1915**

Text: Hjalmar Kutzleb, genannt "Horant" (Urfassung, 1911)

Melodie: Karl Fennel (1915)

Zu den Textfassungen: Die Kutzleb'sche Urfassung von 1911, die der Melodie von 1915 zugrunde lag, erfuhr später einige sinnverändernde Abwandlungen – wie jedes Gebrauchslied wurde es im Laufe der Zeit von seinen ‚Singern‘ zurechtgesungen (vgl. Abschnitt I, Kapitel 2.3.2.3, S. 102 ff. und Vergleichstabelle „Liederbuchvarianten 1911-1960“ auf S. 104).

## Wir wollen zu Land ausfahren

(Die blaue Blume)

Kurt v. Buekersoda, 1912

1. Wir wol-len zu Land aus-fah-ren, ü-ber die Flu-ren  
weit, auf-wärts zu den kla-ren Gi-pfeln der Ein-sam-  
keit. Lau-schen, wo-her der Sturm-wind braust,  
schau-en, was hin-ter den Ber-gen haust und wie die Welt so  
weit - und wie die Welt so weit.

2. Rauschende Wasser dort springen, sie solln unser Weiser sein, froh wir wandern und singen Lieder ins Land hinein. Und brennt unser Feuer an gastlicher Statt, so sind wir geborgen und schmaufen uns satt ; und die Flamme leuchtet darein. ;

3. Und wandelt aus tiefem Tale heimlich und still die Nacht und sind vom Morgenstrahle Onomen und Elfen erwacht, dämpft die Stimme, die Schritte im Wald, so seht ihr und hört ihr manch Zauber-gestalt, ; die wallt mit uns durch die Nacht. ;

4. Es blühet im Walde tief drinnen die blaue Blume fein; die Blume zu gewinnen, ziehn wir in die Welt hinein. Es rauschen die Bäume, es murmelt der Fluß und wer die blaue Blume finden will, ; der muß ein Wandervogel<sup>1)</sup> sein. ;

<sup>1)</sup> Hier singt unsere heutige Jugend „Hitlerjunge“  
Aus „Liederkranz“ v. Erk, Greel u. Dahlke: G. D. Voebeker, Essen

Hjalmar Kugler, geb. 1885

## Fassung 1

Abbildung 1a: Vergleich zweier Liedfassungen (aus "Singkamerad" 1935)

Carl Henkel, 1915.

Wir wollen zu Land aus-fah-ren si-ber die Sei-den  
breit auf-wärts zu den kla-ren Gip-feln der Ein-sam-  
keit, lau-schen, wo-her der Berg-wind braust,  
schau-en, was hin-ter den Ber-gen haust, und  
wie die Welt so weit, und wie die Welt so weit.

2. Fremde Wasser dort springen, die sollen uns Weiser sein; so wir wandern und singen nieder ins Land hinein. Glüht unser Feuer an gastlicher Statt, so sind wir zu Haus und schmausen uns satt, und die Flammen leuchten darein.

3. Und wandelt aus tiefem Tale heimlich schön die Nacht und sind vom Mondenstrahle Gnomen und Esen erwacht: dämpft die Stimmen, die Schritte im Wald! So hören, so schau wir manch' Zaubergerast, die walt mit uns durch die Nacht.

4. Es blüht im Wald tief innen die blaue Blume fein; die Blume zu gewinnen wir ziehn in die Welt hinein. Es rauschen die Bäume, es murmelt der Fluß: wer die blaue Blume will finden, der muß ein Wandervogel sein!

Horant, 1911, aus „Jung-Wandervogel“ I 3, 1911.

## Fassung 2

Abbildung 1b: Vergleich zweier Liedfassungen (aus "Wandervogels Singebuch" 1918)

Die sinnverändernde Wirkung einer repetitiven Metrik kann auch noch an einer weiteren Strophe des oben behandelten Liedes sinnfällig nachgewiesen werden, wenn man melodie-entsprechend skandiert:

*"Es – rauschen – dieBäche – es – mur – meltderFluss  
und – werdieblaueBlu - me – findenwilldermuss  
ein – Wan – der – vo – gel – sei – iinein – Wan – der – vo – gel – sein"*

Auch bei übertriebener Form der Marsch-Skandierung geht der Sinn nicht verloren: Das Enjambement (Zeilensprung) "muss" und "ein Wandervogel sein" wird zwar auseinandergenommen (die Sprechpause läge nach "finden will,"), aber dadurch kommt der emblematische Charakter des "Bekennnisliedes" nur um so stärker zum Aus- und Eindruck ("ein Wandervogel sein" als existentielle Befindlichkeit). Wenn auch Lotmann vom "Entstehen von Pausen, die die lexikalische Einheit der Wörter zerstören"<sup>93</sup>, spricht, so ist dieser Vorgang doch differenzierter zu verstehen: Zwei metrisch-rhythmische Systeme überlagern sich beim Singen. Die syntagmatische Ebene ist im Bewußtsein gespeichert, die rhythmisch-melodische legt sich ad hoc darüber. Ein System dekodiert das andere, so dass sich eine komplexe mentale Struktur ergibt. Vielleicht ließe sich dieses Phänomen mit Hilfe des strukturalistischen Begriffs der 'Metabedeutung' weiter erhellen. Anscheinend liegt das Faszinosum dieses Liedes gerade im Widerspruch von einfachstem Regelmaß der Metrik und der Melodie sowie dem hypotaktischen Satzbau des Textes, der nötig ist, um die lebensanschauliche Intention des ursprünglich unvertonen Gedichts zu transportieren: Von zweimal als sog. 'Spannfiguren' vorangestellten Gliedsätzen nimmt der erste die Begründung des Wandervogel-Tuns im Kausalsatz vorweg (um die Blume zu gewinnen, deshalb zieh`n wir in die Welt), während der zweite Gliedsatz als Subjektssatz den imaginären romantischen Zweck und gleichzeitig die Bedingung des Wanderns mit dem Pronomen "Wer" artikuliert. Die Antwort wird nach dieser suggestiven Frage regelrecht buchstabiert und repetiert und zwar aufgrund der immanenten melodischen Dynamik mit entsprechender Lautstärke, mit dem von Hans Breuer ("Zupfgeigenhansel") kritisierten "Chorgebrüll". Wandervogel-Existenz nicht als vorübergehendes pubertäres Rollenspiel ist gemeint, sondern als dauernde Mentalität.

In summa: Die vordergründige Logik des Textes wird zunächst durch die Metrik verfremdet, dann aber auf dem Umweg über den starken Affekt langfristig bewusst gemacht und im Unbewussten verankert.

---

<sup>93</sup> J.M. Lotmann: Die Struktur literarischer Texte, S. 206

Das Prinzip der **Wiederholung** tritt adäquat auch bei anderen Struktureinheiten von Liedertexten auf. In Texten, zwischen deren Elementen ein hierarchisches Verhältnis herrscht, kommt diesen ein unterschiedlicher Grad von Selbständigkeit zu, z.B. der **Verszeile**. Der Vers stellt eine phonematisch-semantische Einheit dar. Nicht immer (vgl. Enjambement) freilich deckt sich auch die syntaktische Einheit mit ihr. Der Vers ist aber stärker in sich gebunden als etwa eine Prosazeile. Die Wiederholung des gleichen Reims am Ende von Verszeilen signalisiert Analogie. Das Lied von Hermann Claudius "**Wann wir schreiten Seit an Seit**" bietet hierfür ein gutes Beispiel:

Besonders gut lässt sich das strukturelle Merkmal der Wiederholung an der vierten Strophe nachvollziehen:

*"Wort und Lied und Blick und Schritt"*: vier Möglichkeiten der Lebensäußerung

*"Wie in uralt-ew`gen Tagen"*: Synonymie zur Verdeutlichung des Ur-Zustands

*"wollen sie zusammenschlagen [...] starken Armen tragen"*: gemeinsam stark

Wie alle Strophen dieses Liedes ist auch diese in einer seltenen Form von umfassendem Reim organisiert nach dem Schema: **a – b-b-b – a**. Dass statt der üblichen zwei hier drei Reimverse umschlossen werden, ist außergewöhnlich und bedarf der Deutung: Auf phonematische Repetition wurde vom Verfasser besonderer Wert gelegt, um rhetorische Eindringlichkeit zu erzeugen. Sinnfällig ordnet sich die Semantik der Zeilen dem Wiederholungsprinzip unter. Die beiden a-Reime (Schritt – mit) klammern Zeilen 1 und 5 aneinander: d.h. die als "Überschrift" genannten vier Mittel der jugendbewegten Lebensäußerung stiften eine entsprechende Mentalität (fröhliche Seelen). Die drei symmetrisch umschlossenen Verszeilen (Reim b) enthalten zwei Funktionen der vier allegorisierten Bewegungselemente: "zusammenschlagen" (Herzschlag) und "tragen" mit Assoziationen wie etwa: "Vereint sind wir stark", oder wie Herweghs: "Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will" – die "uralt-ew`ge" Solidarität der Arbeiterklasse, die von der bürgerlichen Jugendbewegung beim Singen wohl im Sinn der Gemeinschaftsideologie<sup>94</sup> umfunktioniert wurde. Wie schon im Volkslied wird die letzte Zeile des "Abgesangs" (Strukturmittel des Meistersangs) refrainartig wiederholt, allerdings mit melodischer Variation: Erhält das Zentralwort

---

<sup>94</sup> vgl. K. Seidelmann, *Bund u. Gruppe als Lebensform deutscher Jugend*, München 1955

"Seelen" beim ersten Durchgang 4 Viertel-Schläge, so beim zweiten in manchen Fassungen nur noch 2 Schläge. Das lebensideologisch besetzte "Erlebnis" einer "fröhlichen Seele" wird affirmativ verkürzt wiederholt.

Texthierarchisch gesehen, oberhalb der Versebene, ist die **Strophe** als Strukturelement angesiedelt. Bei den 'durchgestropten' Liedern der Jugendbewegung, d.h. gleiche Melodie für jede Strophe, kommt der Stropfung besondere sinn- und mentalitätstragende Bedeutung zu.

"Auch diese Wiederholungen enthüllen das Identische im Entgegengesetzten und das Verschiedene im Ähnlichen. Sie bilden untereinander ein semantisches Paradigma; und durch die Zugehörigkeit zu ihm wird der Sinn jedes einzelnen der sich wiederholenden Textstücke ein völlig anderer als der, der sich bei isolierter Betrachtung ergäbe."<sup>95</sup>

Dies bedeutet, dass **jedes** Strukturphänomen eines Liedes immer auch ein Sinnphänomen ist, unabhängig davon, ob es als solches vom Singer wahrgenommen wird. Seine Rezeption wäre dann ggf. in einem zweiten pragmatischen Analyse-Schritt zu erarbeiten.

Wieder sollen diese Zusammenhänge an einem **im Wandervogel verbreiteten Lied** aufgewiesen werden. Es handelt sich um einen 'Schlager' des Meißner-Treffens (1913), ein ziemlich altes authentisches Volkslied, dessen Text aus dem "Bergliederbüchlein" (1740) entnommen wurde. Das Lied umfasst drei Strophen<sup>96</sup>. In der ersten kommt die typische Landsknechtsmentalität zum Ausdruck:

*"Ich habe Lust, im weiten Feld zu streiten mit dem Feind,  
wohl als ein tapfrer Kriegesheld, der`s treu und ehrlich meint.  
Wohlan, die Fahne weht, wohl dem, der zu ihr steht!  
Die Trommeln schallen weit und breit: frisch auf, frisch auf zum Streit (d.h. Kampf)!"*

Im Gegensatz zu den späteren genuinen von den Freikorps inspirierten maskulinisier-ten Kampfliedern der bündischen Jugend wurde dieses Lied auch von den weiblichen Teilnehmern begeistert gesungen (Augenzeugenberichte); der agonale Kampf, von

---

<sup>95</sup> J.M. Lotmann: Die Struktur literarischer Texte, S. 273 f.

<sup>96</sup> Text z.B. in: Der Spielfmann, S. 112

dem Huizinga sagt: "Der geordnete Kampf ist ein Spiel"<sup>97</sup>, steht hier im Vordergrund (vgl. II/6.3.2). Auf die Wandervogellegenden 'treu und ehrlich' wurde nach Berichten von den singenden Teilnehmern besonderer Wert gelegt. Dennoch mag eine pazifistisch orientierte Minderheit im Jahr 1913 ebenso wie die Nachkriegsjugend nach 1945 das Lied als 'bellizistisches' Bekenntnis nicht über die Lippen gebracht haben. Folgerichtig fehlt das Lied sowohl im Arbeiterjugend-Liederbuch von 1929 als auch im Liederbuch der katholischen Jugend von 1947, die ansonsten vor Landsknechtliedern auch der härteren Art nicht zurückschrecken. Gegen die dritte Strophe hätte allerdings kein Einwand bestanden; sie stellt die "Lust zu streiten" in den Kontext einer Vagantenmentalität:

*"Und nun in Fröhlichkeit, frisch auf, ich bin bereit!  
Es helfe uns der liebe Gott zum Sieg aus aller Not".*

"Sieg" wird metaphorisch umgedeutet als Bewältigung "aller", d.h. physischer und seelischer Bedrängnis. Was nachzuweisen war: Erst im Kontext aller, wirklich aller Strophen, kommt die wahre Absicht des Verfassers zum Vorschein. Für Singer, die wie so häufig nur die erste Strophe kannten und konnten, bleibt dieser funktionale Zusammenhang unberücksichtigt, und das Lied erfährt ggf. eine Umdeutung gegenüber der Intention des Text-Verfassers. Wie weit **alle** Strophen im Gebrauch rezipiert wurden, lässt sich nur nach eingehender Analyse der Einzelfall-Situation feststellen, da hierzu zahlreiche Parameter berücksichtigt werden müssen.

Zahlreiche **weitere Wiederholungsmöglichkeiten** oberhalb der Strophen (z.B. Liederzyklen), aber auch unterhalb (z.B. grammatikalische Wiederholung: Parataxe u.a.m.) werden hier nicht eigens als Modellfall behandelt, finden jedoch bei der späteren Textauswertung in Teil II entsprechend Berücksichtigung.

### 1.2.2.5 Bildhafter Ausdruck als Strukturelement der Liedsprache

Neben dem repetitiven Prinzip kommt als bedeutungstragender Struktur in Liedertexten der **Metaphorik** entscheidende Bedeutung zu. Es kann zwar nicht Ziel dieses Erkenntnis-Interesses sein, die zahlreichen themarelevanten Erörterungen der Semio-logie zu referieren, zumal der Begriff 'Metapher' in neuerer Zeit erweitert und

---

<sup>97</sup> J. Huizinga (1938): Homo ludens, München 1961, S. 90

verallgemeinert wurde, aber ganz ohne theoretische Voraussetzungen lassen sich Metaphern nicht dekodieren. Zunächst ist es erforderlich, den Umfang des Begriffs im Verhältnis zu verwandten Bedeutungen wie Symbol, Vergleich oder Allegorie festzulegen. Jedenfalls gehört die Metaphorik zu den 'uneigentlichen' Formen lyrischen Sprechens. "Es (das Prinzip der Metapher) vereinigt das, was in der natürlichen Sprache nicht vereinigt werden kann [...] Es kombiniert [...] semantisch Unkombinierbares"<sup>98</sup>. So gesehen gibt es keine stimmigen, sondern nur 'schiefe' Bilder, ein unlösbares Problem bei der ästhetischen Bewertung von Bildersprache. Was alle o.g. bildhaften Wendungen gemeinsam haben, ist das System des **Vergleichens**, allerdings wird Ungleiches oder Teil-Gleiches (privativ Identisches) egalisiert.

"Da der Endzweck dieses komplizierten, sich selbst einstimmenden Systems die Bildung einer neuen, auf der Ebene der natürlichen Sprache nicht existierenden Semantik ist [...], wird die Rolle der Elemente (einer natürlichen Sprache) verschieden sein"<sup>99</sup>.

Im übrigen lasse sich die "bis heute noch klassische Definition der Metapher von Aristoteles" sinnvoll verwenden:

"Die Metapher ist die Übertragung eines Wortes mit veränderter Bedeutung von der Gattung auf die Art oder von der Art auf die Gattung oder von einer Art auf die andere oder nach Analogie."<sup>100</sup>

Es geht dabei um die Erfassung der gemeinsamen minimalen 'Schnittmenge' von 'Bild'- und 'Sachteil'. Diese Begriffsbestimmung lässt sich auch auf die übrigen o.g. Fälle von Bildsprache anwenden; die Metapher im engeren Sinn enthält keinen Hinweis auf ihre zweiteilige Struktur, da diese in den Ausdruck integriert ist. Im Gegensatz hierzu werden die übrigen bildhaften Wendungen explizit als solche ausgewiesen: Der 'Vergleich' gibt sich durch Vergleichspartikel bzw. Konjunktionen (z.B. "wie", "als ob") als solcher zu erkennen, das Symbol durch eine infolge gesellschaftlichen Gebrauchs festgelegte und daher leicht zu identifizierende Vereinigungsnähe, die Allegorie als Sonderfall einer auffälligen Zweiteilung meist durch Vermenschlichung von Objekten. 'Metaphorik' in engerer (früher gebräuchlicher) Bedeutung könnte man evtl. auch als direkten oder integrierten Vergleich benennen.

---

<sup>98</sup> J.M. Lotmann, S. 123 f.

<sup>99</sup> J.M. Lotmann, S. 120

<sup>100</sup> wie oben

Die 'Schnittmenge', das Tertium comparationis, muß dann erst erschlossen werden, wobei stets offen bleibt, welchen Umfang diese komparative Gemeinsamkeit für einzelne Dichter wie auch Singer aufweist, – eine komplizierte Operation, die auf eine gewisse Hermeneutik nicht verzichten kann. Da hat es der Historiker bei der Analyse eines nonfiktionalen bildarmen Dokument-Textes zweifellos leichter, nur kann er z.B. aus dem Vertragstext des Zweibundvertrags von 1879 kaum ideologische Spuren oder eine Mentalität ableiten; eben dies aber ist das Ziel dieser Untersuchung.

Wieder soll an einem ausgewählten **Fallbeispiel** gezeigt werden, was gemeint ist: Das von der Jugendbewegung nicht ohne Grund vertonte Gedicht "**Drei Zigeuner**" von Nikolaus Lenau (gest. 1850) enthält eine sehr aussagestarke Metaphorik, die einer bestimmten Tendenz der Lebensideologie bzw. der Jugendbewegung entgegenkam. "Lenaus Lyrik hüllt die Natur, die Weite der Steppe in den Schleier seiner glutvollen (gemeint: lebenskräftigen, W.L.) Schwermut. Überall tönt die Natur ihm die gramvolle [...] Stimmung der eigenen Seele wieder"<sup>101</sup>.

Was hier mit schwülstiger Professoren-Poesie dargestellt ist, betrifft die **andere** Seite des frisch-fromm-fröhlichen Wandervogel-Daseins: Die barocke Weltflucht. Das Lied (etwas zurechtgesungen) beginnt mit der Strophe:

*"Drei Zigeuner fand ich einmal  
liegen an einer Weide,  
als mein Fuhrwerk mit müder Qual  
schlich durch die sandige Heide".*

Der Kreuzreim (a-b-a-b) teilt die Strophe symmetrisch in zwei Abschnitte, denen zwei Standorte (Räume) zugeordnet sind: die **Weide** mit den Zigeunern – die **Heide** mit Fuhrwerk und Fuhrmann, der identisch ist mit dem lyrischen Ich des Poeten. Durchgehendes Präteritum vermittelt eine narrative und deskriptive Sprechhaltung. Die persönliche Befindlichkeit dieses Ichs scheint nur in den Strophen I und VII auf, dort nämlich, wo es um den Lerneffekt geht, den der Dichter-Fuhrmann aus der Mentalität der Zigeuner ableitet, deren "Esoterik" ganz im Sinn der pädagogisch orientierten Jugendbewegung war. Von den etwa fünf metaphorischen Aussagen des Gedichts ist die erste (Strophe I) am ergiebigsten. Der seelische Zustand des Fuhrmann-Dichtersingers wird mit dem Bild des Fuhrwerks veranschaulicht, dem **Bildteil** der Metapher: Ein Fuhrwerk quält sich mühsam-müde durch den Heidesand. Die allegorisierende

---

<sup>101</sup> Fricke/Schreiber: Geschichte der deutschen Literatur, Paderborn 1974, S. 188

Metapher ergibt bei Auflösung den **Sachteil**, nämlich den seelischen Zustand des Fuhrmann-Dichters. Über die Schnittmenge lässt sich die Metapher in einen Vergleich übersetzen: Fuhrwerk mit Fuhrmann bewegen sich qualvoll vorwärts auf hinderlichem Untergrund wie ein Mensch (Allegorie!), der sich mühsam durchs Leben schleppt (wieder neue Metaphorik). Dass dies so gemeint ist, ergibt sich zuverlässig aus der vorletzten Strophe (Kontext): "wenn uns das Leben umnachtet". Die Gemeinsamkeit von Fuhrwerk und Mensch, die Schnittmenge, kann je nach Vorstellungskraft des Singers mehr oder weniger umfassend sein. Ein Wandervogel, 17-jährig vielleicht, kurz vor Ausbruch des 1. Weltkriegs, könnte schon an die gesellschaftlichen Zwänge gedacht haben, gegen die er seine Lebendigkeit zu behaupten hatte, und auch an seine Vaganten- und Außenseitermoral, mit der er sich von der bürgerlichen Erwerbsgesellschaft abzusetzen versuchte: "aber sie boten trotzig und frei Spott (Verachtung) den Erdengeschicken".

Von "trotzigen Buben" ist dann später in der bündischen Jugend die Lied-Rede, aber schon früher gibt es diese **pubertäre Rebellion**. Nicht alle Jugendbewegten gingen d` accord mit dieser resignativen Verweigerungshaltung, widersprach sie doch der vitalistischen Komponente der Lebensideologie und äußerte einen dekadenzverdächtigen Unterton, der freilich ebenfalls lebensideologisch relevant war. F. W. Rittinghaus, ein Wandervogel-Publizist, bedauert 1912 im Zusammenhang mit seiner Kritik an "Neutöner"- Liedern, zu denen die Vertonung des Lenau-Gedichts zählte, dass das Singen von "der müden Qual" Eingang in die Wandervogel-Bewegung finde.<sup>102</sup>

Mit einem analogen Interpretationsverfahren lassen sich auch **Symbole** mentalitätsgeschichtlich auswerten, die in der Jugendbewegung gelegentlich emblematischen Charakter annahmen. Von zahllosen **Sprachbildern** sei daher eines mit hohem Stellenwert für die jugendbewegte Identifikation herausgegriffen: **‘Wandervogel’**. Den Bildteil dieses Ausdrucks bezeichnet man genauer mit dem heute üblichen Fachbegriff der Zoologie ‘Zugvogel’ im Unterschied zu ‘Strich- oder Standvogel’. Eher dichterisch nannte man ihn früher auch ‘Wandervogel’. Im Gedicht von Otto Roquette aus "Waldmeisters Brautfahrt" (1852), auf das indirekt die Bezeichnung für die Jugend-Wander-Bewegung zurückgeht, ist der Wandervogel noch ein wirklicher

---

<sup>102</sup> vgl. Diederichs-Dokumente I, S. 1016 ff.

"Vogel in der Luft, im Ätherglanz, im Sonnenduft, in blauen Himmelswellen", aber die Symbolbedeutung taucht bereits auf:

*"Ein Wandervogel bin ich auch, mich trägt ein frischer Lebenshauch (sic!)."*<sup>103</sup>

Hier also hat die Übertragung stattgefunden, hat Bildteil (Vogel) zu Sachteil (Mensch) gefunden. Nicht zufällig hat einer der Gründer der Ur-Wandervogel-Bewegung, Wolfgang Meyen, der ausnahmsweise kein Gymnasiast war, wie die anderen Führer, auf einem Berlin-Dahlemer Friedhof die Bezeichnung 'Wandervögel' im Sinne von 'Zugvögel' auf die wandernde Jugend des neugegründeten "Wandervogel, Ausschuss für Schülerfahrten"(1901)<sup>104</sup> übertragen. Der Name machte rasch Karriere, und bald fand sich auch ein emblematisches 'Logo' dafür, der fliegende Storch<sup>105</sup>, aus dem in der bündischen Zeit (ab ca. 1920) auch manchmal der kämpferische Greif werden konnte; in dieser Zeit nannten sich Jugendbewegungs-Gruppen "Adler und Falken" oder "Sturmvogel", der "Wandervogel" war obsolet geworden. Diese Entwicklung ging so weit, dass nach 1933 in dem bekannten "romantischen Bekenntnislied (Wir wollen zu Land ausfahren) der "Wandervogel" durch den "Hitlerjungen" ersetzt wurde: "wer die blaue Blume finden will, der muß ein Hitlerjunge sein" – eine ausgesprochen komische Vorstellung: Der paramilitärische Jungfaschist wird von "weichlicher" romantischer Sehnsucht umgetrieben<sup>106</sup>. Es ist klar: Bei der Übernahme von bündischen Elementen durch die HJ passte der Wandervogel, der das Vagantenideal symbolisierte und über die Grenzen Deutschlands hinwegflog, nicht mehr ins nationalpolitische Konzept.

Der **Zugvogel** ist in mancher Hinsicht **als symbolisches Emblem** geeignet, denn erstens ist die Schnittmenge relativ groß, zweitens wandert er nur vorübergehend, jahreszeitlich bedingt, von der Heimat in die Fremde und zurück, drittens befindet er sich über den Niederungen der Zivilisation, viertens schwebt er in frischer Luft (meistens jedenfalls), fünftens wandert er in Scharen, d.h. in Gemeinschaft. Unschwer lassen sich die "Wildgänse" eines Walter Flex, die über der "Welt [...] voller Morden"

---

<sup>103</sup> Wandervogels Singebuch, S. 332

<sup>104</sup> vgl. W. Laqueur: Die deutsche Jugendbewegung, Köln 1962/83, S. 29

<sup>105</sup> vgl. Abbildung in: Schock und Schöpfung (Ausstellungskatalog) 1986, S. 420

<sup>106</sup> vgl. Liederbuch "Singkamerad" (1935), S. 194

hinfliegen, als "Wandervogel" identifizieren<sup>107</sup> - ohne jede kriegsverherrlichende Absicht, im Gegenteil ("habt Acht!"). Kein Wunder, dass das Vogelsymbol in vielen Jugendbewegungs-Liedern auftaucht, nicht nur, weil es im Volkslied als vielfältiger Bedeutungsträger vorkommt, darunter auch als nimmermüder Frühlingssänger und Liebesbote. Die andere dunklere Seite der Wandervogel-Existenz wird dagegen mehr durch Nietzsches Krähen vertreten: "Die Krähen schreien und **zielen**".

Für die **Allegorie** gestaltet sich das Interpretationssystem adäquat – mit wenigen Besonderheiten. Allegorie im engeren Sinn ist die "bildhafte Einkleidung eines Gedankens, oftmals in Form der Personifikation"<sup>108</sup>. "Im Gegensatz zum Symbol 'bedeutet' die Allegorie nicht das Gemeinte (den Sachteil, W.L.), sondern 'ist' es selbst, oft als Personifikation"<sup>109</sup>. Solche Personifikationen sind in Liedern der Jugendbewegung deshalb recht häufig, weil das Volkslied besonders seit dem 17. Jahrhundert allegorische Einkleidungen schätzte. Vor allem der Natur in allen Erscheinungsformen, aber auch Tages- und Jahreszeiten werden menschliche Verhaltensweisen zugeschrieben. Die Jugendbewegung hat dann besonders unter dem Einfluss des Expressionismus neue Allegorisierungen geschaffen, die stets Schlüsselbegriffe der Mentalität verbildlichen. Im Folgenden sollen nun exemplarisch einige Allegorien verschiedenen Typs vorgestellt werden, ohne dass jeweils eine Einzelinterpretation erfolgt; dies bleibt dem zweiten Teil der vorliegenden Untersuchung vorbehalten.

Aus dem Volksliedermilieu wurden gängige Bilder von den "Neutönern" (Hermann Löns z.B.) übernommen, die bereits redensartigen Charakter angenommen hatten und daher als uneigentliche Aussagen kaum noch wahrgenommen wurden. "Die **Sonne lacht** am lichten Tag", besagt nur noch, dass es schönes Wetter ist und allenfalls noch, dass dies frohe Laune schafft. Auch dass "**der Lenz uns grüßen will**", fällt nicht mehr besonders auf und wird auch nicht mehr assoziativ dekodiert. Ausgefallener und damit (Verständnis-)fordernder ist schon die Inszenierung vom "lieben Lenz", der "so traut mit Blumen [...] die Auen bekränzt", wie ein Scherenschnitt aus dem "Zupfgeigenhansel". Der **Bach** als romantischer Bewegungs-Topos wird ebenfalls als vermenschlicht empfunden, wenn er "**den letzten Gruß mir nachruft**" oder wenn er "**ins weite Land will**". Die Allegorisierung der Barockzeit wird von der Jugendbewegung im Fall der **Nacht** adäquat übernommen:

---

<sup>107</sup> vgl. W. Flex, Der Wanderer zwischen beiden Welten, S. 2

<sup>108</sup> O. Bantel: Grundbegriffe der Literatur, Frankfurt 1974, S. 4

<sup>109</sup> G. v. Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1961

*"Die Nacht schwingt ihre Fahn und führt die Sterne auf." (A. Gryphius)*

Ein Kanon der Jugend-Musikbewegung dreht die Rollen um: "Heil dem Tag, dem die Nacht erlag". Außer dieser Tageszeiten-Situation ist die Nacht-Allegorie meist positiv besetzt: "Und wandelt aus tiefem Tale heimlich und still die Nacht"; auf diese Weise schafft sie das geeignete Szenario für den Auftritt von "Gnomen und Elfen", für das Mythische also. Von daher ist auch das Bild der Nacht als Freund der Widerständler gegen das NS-System zu verstehen ("Südlegion", "d.j. 1.11." – "Weiße Rose"): "Die Nacht ist der Freien Freund [...], ist der Feigen Feind". Schon 1814 dichtete Schenkendorf aus dem Zeitgeist der Befreiungskriege: "Ihr Sterne seid uns Zeugen, wenn alle Brüder schweigen". Allerdings stammt der Brauch des Zeugen-Anrufs an Himmel, Sonne, Mond und Sterne aus weit älterer Zeit. Die Jugendbewegung erhob dieses Lied von der Treue zu einem ihrer Lieblingslieder, Hitlers SS leider auch (vgl. II/5.2.2.3).

In den 20er-Jahren und später werden dann alle möglichen **Naturelemente allegorisiert**, besonders Wind und Sturm in darwinistischem 'Gelobt-sei-was-hart-macht'-Ton: "Die rauhen Stürme peitschen uns Stirn und Fäuste hart". Oder: "lasst die Fahnen dem Wind" (überlasst!), oder: "schlafend fand sie (die Buben) früh der Wind" (Entdeckung, Erkennen). Für Jugend-"Bewegung" sorgt natürlich die **Trommel**: "Schon wieder geht sie um, sie wird nicht müd, sie wird nicht stumm". Personifizierte Dinge spielen bestimmte Rollen, die **Flamme** z.B. die eines Gefolgsherren: "Wer je die Flamme umschritt, bleibe der Flamme Trabant" (Stefan George und sein Kreis, der von großem Einfluss auf die Jugendbewegung war – vgl. II/5.3.1.1).

Dagegen weist "**ein irres Heer von Funken**" in einem anderen Lied auf planlose Aggressivität des Feuers hin. Bekannt und beliebt war natürlich die Flammenallegorie "dich (die Flamme) zu des Vaterlands Preise brennen zu sehn", mit der eine (pseudo-)religiöse Funktion des Feuers angesprochen wird. Wie fast sämtliche Allegorien ist auch die **See** eine wohltätige Macht: "Die See ist gut, auch wenn sie zürnt", wird da gesungen, oder man strebt ans "Meer zu unserm großen Kamerad" – eigentlich logisch, denn die spätere Jugendbewegung weitete ihren Fahrten- und Erfahrungsraum auch über See aus (wenn auch kaum nach Übersee). Dass das Meer Deiche überrennt und 'Heimat'-Land zerstört, war für das jugendliche Selbsterlösungs-Interesse weniger wichtig.

Auf einen spätmittelalterlichen Topos griff die Jugendbewegung zurück, wenn es um das wichtige 'Grenzerlebnis' ging, den **Tod**: "Der Tod kann lächelnd im Tanze

schreiten...". Sogar **seelische Zustände** können personifiziert und damit mythifiziert und bewältigt werden: "Die Sehnsucht, sie will uns bezwingen, doch wir reiten die Sehnsucht tot", Bewegung (reiten) als Kompensation von seelischen Bedürfnissen. Die Jugendbewegungs-Kultschrift Rilkes "Der Cornet", in der die Schwermut der Décadence mit der militärischen Aktion konfrontiert wird, wird im Hintergrund dieses Liedes spürbar.

Abschließend sei noch einmal auf die besondere Affinität der **Jugendbewegung zum bildhaften Sprechen** hingewiesen. Sie leitet sich her aus einem zentralen Ideenkomplex der Lebensideologie: organisches Leben – ganzheitliches Leben – **Erlebnis als sinnliches Lebenszeichen**, was sprachliche Zeichen ja immer auch sind. Ein wichtiger Zweig dieser Lebensideologie geht von Max Scheler aus ("erschaubare Wesenheit") und setzt sich fort über Rudolf Steiner und die Jugendbewegten, Max Bondy ("Akademische Freischar") sowie Romano Guardini ("Quickborn") bis hin zu Martin Heidegger, der im Schwarzwald in Wandervogel-Kluft auf "Holzwegen" wandelte, so dass eine direkte **Verbindung zur Existenzphilosophie** aufscheint: 'Existenz' statt 'Essenz', 'Wesens-Schau' als Wesens-Erkenntnis. In einem Diskurs von kulturgeschichtlichem Rang thematisieren die genannten Jugendbewegungs-Führer Bondy und Guardini diesen für die Jugendbewegungs-Mentalität entscheidenden Zusammenhang. Bondy sieht in der katholischen Jugendbewegung wie überhaupt im Katholizismus eine traditionell weit zurückreichende Vertrautheit mit **sinnlicher Zeichenhaftigkeit**:

"Man (die bürgerliche Gegenwart, W.L.) legt wieder [...].das Hauptgewicht auf die Gesetzlichkeit der Welt, jetzt aber nicht mit der **Ganzheit** seines Wesens, sondern nur mit seinem Verstande. Von diesem Augenblick gibt es keine Weltanschauung mehr, wenn man unter Anschauung, unter **Schau**, jenen Zustand versteht, in dem das ganze Sein des Menschen sich zu dem **Sichtbaren**, zu dem Sein um sich herum in Beziehung setzt. Weltdeutung und Lebensgestaltung fallen auseinander."<sup>110</sup> (Hervorhebungen: W.L.)

Guardini stimmt wenigstens in diesem Punkt mit Bondy überein, wie aus einer Schrift vier Jahre später (1925) entnommen werden kann:

---

<sup>110</sup> Max Bondy: Jugendbewegung und Katholizismus, Diederichs Dokumentation der dt. Jugendbewegung, S. 278

"So entsteht analytische Seelenlehre (gemeint wohl die Psychoanalyse, W.L.). Darin zergeht das Lebendig-Konkrete [...] Ein Rest von Einheit muß (aber) wohl noch gewahrt werden [...] Das Lebendig-Konkrete wird diesem zerstörenden, rationalistischen Wissenschaftsverfahren entzogen und einem besonderen Erkenntnisorgan zugewiesen: dem irrationalen Erkennen [...] Aus einem Berühren und Greifen wird ein **'Schauen'** [...] Der Gegenstand wird nicht durch Begriff, Urteil und Schluss erfasst [...], sondern durch einen **bildhaften** Akt."<sup>111</sup> (Hervorhebungen: W.L.)

Von daher lässt sich auch die in den 50er-Jahren in der Literaturwissenschaft verbreitete Auffassung verstehen, durch Rationalisierung von Bildsprache könne ein 'Kunstwerk', ein Gedicht etwa, beschädigt werden, zumindest aber diene ein solches Verfahren nicht seinem Wesens-Zweck:

"Die Poesie spricht in Bildern [...] Die Seele ist in ihnen aufgegangen [...], sie vermitteln Erkenntnis. Sie tun das von jeher auf eine Weise, die ebenso verständlich als **unergründlich** ist. Man wird also mit einer Poetik, welche die Technik des Bildgebrauchs ordnet, nicht weit kommen [...] Es ist (beim poetischen Bild) wie im Gedicht selber: von den Dingen ist die Rede, aber der Mensch kommt zur Sprache."<sup>112</sup>

Dass sich diese vom existentialistischen Begriff der **'Wesensschau' geprägte Interpretations-Philosophie** nicht mit strukturalen Texterschließungsmethoden verträgt, liegt auf der Hand. Erst nach dem Ende des lebensideologischen Zeitalters Ende der 60er-Jahre konnte sich eine sprachwissenschaftliche 'Analyse' bildhaften Sprechens durchsetzen, zum Glück für den Historiker; denn das Bild als Einheit in der Zweifelt ist von jenem Standpunkt aus nicht dekodierbar und damit nicht als Quelle brauchbar. Als Quellenmaterial unterliegt es dem Prozess der diskursiven Analyse, da es dabei primär um den Sachteil des Bildes, das Gemeinte, geht. Folgerichtig ist seit Saussure das Bild als sprachliches Zeichen ein Bezeichnendes (Signifikant) und ein Bezeichnetes (Signifikat). Das 'Kunstwerk' braucht unter dieser Kategorisierung darum nicht zu leiden, im Gegenteil.

---

<sup>111</sup> Romano Guardini: Angefochtene Zuversicht, Mainz 1985, S. 24

<sup>112</sup> Walther Killy: Eines vermag dich, das Andere zu reden, in: Literatur, Hirschgrb.-Vlg., Frankfurt.1975, S. 54ff.

### 1.2.2.6 Trivialität im Lied der Jugendbewegung

"Ebenso wenig ist es Zufall, dass die reinen Jungenbünde wie Nerother, Südlegion und die d.j. 1.11. sich ihre Lieder selber machten und [...] in aller Unbefangenheit **großartigen Kitsch** (neben guten Liedern) fabrizierten."<sup>113</sup>

Muß sich ein mentalitätsgeschichtliches Erkenntnisinteresse wirklich mit der ästhetischen Bewertung seiner Quellen beschäftigen? Geht es ihm nicht vor allem um soziokulturelle 'Inhalte' von Texten, weniger um ihre Form? Sollte man die Frage des ästhetischen 'Wie' dieser Lieder nicht lieber ausklammern? Wohl kaum! Dazu Roger Chartier: "Eine neue Verknüpfung zwischen cultural structure und social structure muß also entwickelt werden [...]"<sup>114</sup>. Dass der Begriff 'Kitsch' mit kultureller Mentalität zu tun hat, ist offensichtlich, auch und gerade, wenn Chartier vor einer simplen Kausalverknüpfung warnt. Deutlicher wird dieser Zusammenhang, wenn man die (meist diffusen) Begriffserklärungen von 'Kitsch' heranzieht, der nicht identisch ist mit 'popular culture'. So werden 'echte' Volkslieder nie als Kitsch verurteilt, wohl aber volkstümliche Kreationen des späten 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Zwischen kitschiger Sprachform und gewissen Textinhalten besteht anscheinend ein bestimmtes Affinitäts-Verhältnis:

"Neben der Unterhaltungsliteratur [...] sind besonders Politik und Religion Domänen des Kitsches [...] Überall da, wo es um eine möglichst intensive Motivierung von Mitgliedern einer bestimmten Gruppe geht, ist Kitsch als Manipulationsinstrument praktisch nicht zu vermeiden."<sup>115</sup>

Damit hängt zusammen, dass die **Kitsch-Gefahr** immer dann auftritt (auch in der Jugendbewegung), wenn es **pathetisch oder sentimental** wird. Gewisse Lebensbereiche neigen zur Verkitschung und dies nicht ohne Grund. Auch **entwicklungspsychologisch** gibt es Verbindungen zum Kitsch. Junge Menschen verfügen nicht von Anfang an über ein ästhetisches Gewissen, das erst in einem ziemlich späten Sozialisationsprozess vermittelt wird, wenn überhaupt. Gerade der sentimentale 'süß-saure' und der pathetische Kitsch kommen einem pubertären Bedürfnis (bei beiden Geschlechtern) entgegen; von diesem unsicheren Grauzonen-Bewußtsein her ist Pross' paradox Formulierungen "**großartiger Kitsch**" zu verstehen, der gelegentlich auch als 'Edel-

---

<sup>113</sup> H. Pross: Jugend-Eros-Politik, Wien 1964, S. 250

<sup>114</sup> R. Chartier, in: Raulff (Hg.): Mentalitäten-Geschichte, Berlin 1987, S. 94

<sup>115</sup> P. Maser, in: Wörterb. d. Christentums, Gütersloh 1988, S. 1048

kitsch' bezeichnet wird. Jugendliche Bildungsbürger schätzten diese Grauzonen-Kunst, bevor sie sich allmählich einen festen Geschmack bilden bzw. von ihren gesellschaftlichen Gruppen bilden ließen. Nicht ohne Bedeutung ist die Tatsache, dass die ästhetische **Kategorie 'Kitsch'** erst Ende des 19. Jahrhunderts auftauchte (in München, wo auch die Zeitschrift "Jugend" erschien) und zunächst nur auf die Malerei bezogen wurde, bevor sie als **Kampfbegriff der Kulturkritik** Karriere machte (erste Buchtitel 1925 und 1936).

Seit den 50er-Jahren (vgl. H. Pross) übernimmt die kultursoziologische Kategorie des **'Trivialen'** die Konnotationen des 'Kitschigen' und versucht, es **schichtensoziologisch** zu funktionalisieren. Dabei gehört die dichotomische Aufspaltung der Kultur in eine ästhetisch höher- und eine ästhetisch minderwertige Kategorie zum hartnäckigsten Paradigma der Trivialkunstforschung. Von daher wird dem 'Kitsch' ein 'antimoderner Reflex' und eine 'mentale Nischen-Funktion' für das Bürgertum zugeschrieben, das sich durch die Industrialisierungsfolgen einer zunehmend krisenhaften Situation ausgesetzt sah. Eine Verleugnung der Funktionssachlichkeit von Möbeln und Gegenständen des alltäglichen Bedarfs und deren Ersetzung durch **ornamentierte Innerlichkeit** kann als Flucht vor der radikalen Veränderung in die Nische einer künstlichen Idylle verstanden werden<sup>116</sup>, wodurch auch die Kategorie der Unehrlichkeit zu begründen ist. Insofern lässt sich der Kitsch-Begriff der Münchner kulturkritischen Künstlerszene durchaus als modernistischer Kontrapunkt benennen.

**Auf Literatur übertragen** wird der Begriff verhältnismäßig spät, in den 50er-Jahren, von K. Deschner ("Kitsch, Konvention und Kunst", 1957), L. Giesz ("Was ist Kitsch", vor 1956) und W. Killy ("Deutscher Kitsch", 1962). Erst jetzt erfuhr der Alt-Jugendbewegte, dass z.B. sein geliebter "Cornet" (Rilke) 'Kitsch' war, bis dahin hatte er ihn für Kunst gehalten und zwar für hohe Kunst. Dies mag erklären, warum es vor dem Krieg in der Jugendbewegung kein Gefühl für das Kitschige gegeben hat. Von ca. 1955 an sang der ästhetisch sensibilisierte Jugendbewegte mit verschämtem Grinsen, was er bis dahin für ergreifend gehalten hatte:

---

<sup>116</sup> vgl. H. Dauer: Ludwig Fulda, Erfolgsschriftsteller, Tübingen 1998, S. 96 ff u. 198 f.

*"Ihn heilten nur zwei jugendfrische Wangen und nur ein Mund, den selbst er sich verbot.  
Noch fester schloss der König seine Lippen und sah hinüber in das Abendrot."<sup>117</sup>*

Immerhin stammte der Text ja von einem renommierten Dichter (Börries von Münchenhausen), der in sämtlichen Lesebüchern vertreten war. Bis zum Ende der Jugendbewegung in den 60ern setzte sich nie eine strengere Observanz in der Verurteilung des Kitsches durch, was neugeschaffene Lieder in den einschlägigen Zeitschriften erkennen lassen. Was also war Kitsch, was Kunst für den Jugendbewegten? Die Antwort hängt sehr ab von der Zugehörigkeit zu einer soziokulturellen Schicht, weshalb es immer wieder zu leidenschaftlichen Auseinandersetzungen, nicht nur zwischen Jugendlichen, darüber gekommen ist. Auch ist der Begriff 'Kitsch' speziell im deutschen Sprachraum verbreitet, woher er ja stammt, im Englischen z.B. existiert er nur als angliisiertes Fremdwort: 'the Kitsch'. Irgendwie hängt er wohl mit dem **Kunstverständnis der 'Moderne'** zusammen, wie es u.a. von Adolf Loos verbreitet wurde (vgl. "**Ornament und Verbrechen**"). 'Neue Sachlichkeit' hatte sich gegen romantisierende Sentimentalität durchzusetzen, mit Schwierigkeiten auch in der Jugendbewegung. Der seit den 70er-Jahren verbreitete Begriff '**Trivalliteratur**' kommt für die Lieder der Jugendbewegung weniger in Frage, da er sich vor allem auf narrative Kolportageliteratur bezieht, deren Hauptmerkmal ihre massenhafte Verbreitung ist, d.h. ihr Warencharakter. Demgegenüber verstehen sich Jugendbewegungslieder eher als Ausdruck elitärer Ein- und Abgrenzung, was ihrem Ressentiment gegen die 'Massengesellschaft' entspricht. 'Kitsch' kann dagegen durchaus im hermetischen Milieu gedeihen, insbesondere der 'Edelkitsch'. In den genuinen Liedern der Arbeiterjugend tritt trotz deren bildungsbürgerlichen Bestrebungen (vgl. Volkshochschulen) Kitsch in ausgesprochen massiver Form auf, völlig im Gegensatz übrigens zu den ausgesprochen 'modernen', 'geschmackvollen' Illustrationen der Arbeiterjugend-Liederbücher (siehe Umschlagbild S.0). Die gängigen Definitionen von 'Kitsch', in denen das Moment des Unecht-Verlogenen betont wird, sind nur mit Vorsicht auf die Jugendbewegung anzuwenden, weil diese sich erklärtermaßen (Meißner-Formel von 1913) gegen innerlich unwahre Scheinkunst wendete, woran sich auch durch die bündische Entwicklung nichts geändert hat. Am brauchbarsten als Kriterium scheint noch die o.g. Funktion des Kitsches als Mittel zur **Mobilisierung**

---

<sup>117</sup> Liederbuch "Lieder der Jugend", 1947, S. 114

**jugendlicher Emotionen** zu sein. In dieser Richtung sind zweifellos Wirkungen festzustellen, die besonders vom faschistoiden Kitsch ausgehen:

"Musikalisch jedenfalls ist die HJ-Hymne die einfachere (im Vgl. zur Marseillaise). Sie geht ein wie nichts: [...] Die fremde Melodie ging Heini außer Haus ins Ohr. Sie flog ihm zu, beim Belauschen der HJ im Zeltlager."<sup>118</sup>

Nun ist das genannte Lied ("Unsre Fahne flattert uns voran" – Text: Reichsjugendführer Baldur v. Schirach) kein typisches Beispiel für 'Kitsch', vom üppig aufgetragenen Helden- und Gefolgschaftspathos abgesehen, und auch für die mentale Seite der bündischen Jugend ist es nur mit Einschränkungen als Paradigma zu verwenden. Aber um innerlich unwahre Scheinkunst handelt es sich durchaus, wenn ein 14-jähriger singt:

*"Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit! Ja, die Fahne ist mehr als der Tod."*

Dabei geht die unwahre Absicht vom Führer aus, die **Geführten** jedoch konnten durchaus zu '**Verführten**' werden, d.h. kitschige Pseudo-Kunst konnte bei pubertären Menschen durchaus reale Mentalität schaffen, mit fatalen Folgen, wie man weiß. Gewisse Lieder wirkten mentalitätsbildend, nicht obwohl, sondern **w e i l** sie kitschig waren.

Nie wird das 'echte' Volkslied als 'kitschig' bezeichnet, nachgeahmte Pseudo-Schlichtheit und Pseudo-Innigkeit jedoch sehr wohl. Das Streben nach "**innerer Wahrhaftigkeit**" (Meißner-Formel 1913) war in der Jugendbewegung von Anfang an ein essentieller Charakterzug, nur war man sich gelegentlich nicht darüber einig, was nun jeweils als 'wahr' bzw. 'echt' zu gelten hatte. Der "Zupfgeigenhansel", Hans Breuer, vertrat in der Volksliederfrage eine kompromisslose Authentizitäts-Gesinnung, wie sie bei den österreichischen Vätern der Volksmusikbewegung durchaus üblich waren:

"Was der Zeit getrotzt, das muß einfach gut sein. Nur Gutes [...], um keinen Fingerbreit gewichen dem herrschenden Ungeschmack! Auch heute noch

---

<sup>118</sup> K. Witte: Jugend. u. Propagandafilm, in: Schock und Schöpfung (Ausstellungskatalog) 1986, S. 303 f

gehen und kommen volkstümliche Lieder, "Volkslieder", wenn`s gefällt, aber das trieft von Sentimentalität und verschwommenen Gefühlen [...]."

Und dann wird Breuer lebensideologisch: "So soll es sein, Frühling zu Frühling und Völkerfrühling zu Jugendfrühling und Wandervogel zu Volkslied."<sup>119</sup> 'Echt' war ein Lied für Breuer dann, wenn es erstens entsprechend Patina angesetzt hatte (vor 1800 entstanden) und zweitens von anonymem Verfasser stammte. Er konnte ja nicht wissen, dass die von ihm so geschätzte Volkslieder-Sammlung "Aus des Knaben Wunderhorn" (1806/07) zahlreiche Eigenproduktionen und Nachdichtungen der Herausgeber enthielten. Breuer hatte diese strenge Volkslied-Observanz bei seinen Böhmerland-Fahrten von der österreichischen Volkslied-Bewegung des Dr. Josef Pommer übernommen. Nach Pommer "sind die ins Volk gedrunghenen Kunstlieder – eben Kunstlieder, die niemals zu Volksliedern werden"<sup>120</sup>. Bezeichnenderweise enthält die beliebte, scherzhaft "Badehose" genannte Liedersammlung (wegen ihres gestreiften Umschlags) ca. 70% Dialekt-Lieder, vor allem aus dem alpinen Raum. Bei ihnen war die Gewähr der Echtheit auf Grund ihrer Sprachgestalt von vorneherein gegeben, da sie sich zuverlässig auf Entstehung im 'Volk' (d.h. im sozialen Sinn: Unterschicht) zurückführen ließ. Folgerichtig hat denn auch Breuer plattdeutsche (niederdeutsche) Liedtexte in seinen "Zupf" aufgenommen. Allerdings wurden mit der zunehmenden Ideologisierung des Wandervogels bald nach seiner Gründung Liedertexte erforderlich, in denen das entsprechende Lebensgefühl, wie es die Meißner-Formel spiegelt, expliziten Ausdruck fand, aber auch patriotische Tendenzen, wie sie anfangs des Kriegs aufkamen; dies gilt auch für neugeschaffene Lieder im Volksliedstil, beispielsweise des **Wandervogel-Dichters Hermann Löns**: "Es findet sich [...], sowohl bei den Löns-Liedern als auch unter den [...] Lautenliedern sehr viel musikalisch Ungenügendes, Seichtes und Alltägliches."<sup>121</sup>

Es war offensichtlich: Je mehr die Jugendbewegung ideelle ('idealistische') Ziele artikuliert, desto größer wurde die Gefahr der Verkitschung. Die Ästheten der Jugend-Musikbewegung bemühten sich nach dem 1. Weltkrieg, das frühere Echtheitsprinzip auch bei Neuschöpfungen (z.B. vielen Kanons) zu wahren, nicht immer erfolgreich, vertraten sie doch selbst eine 'Lehre', die sie unters Jungvolk zu bringen suchten (eigene Musikschule in Frankfurt/Oder zur Ausbildung von Jugendführern

---

<sup>119</sup> H. Breuer: Zupfgeigenhansel, 1908/1913, Vorwort

<sup>120</sup> vgl. "Unsere Lieder", Singbuch für Österreichs Wandervogel, 1912, Vorwort

<sup>121</sup> H. Höckner 1927, Die Musik in der deutschen Jugendbewegung, S. 101

und Pädagogen). Als die bündische Jugend sich vom 'Tandaradei' der Volksliedpflege zu entfernen begann, nahm die Gefahr der Liedverkitschung zweifelsohne zu – überhand nahm sie jedoch nie. Im Liederbuch "Der Spielmann" (1924/1929) versuchen Vertreter der Jugend-Musikbewegung gegenzusteuern:

"Denn immer noch herrscht in weiten Kreisen das unechte seichte, sentimentale Lied, neuerdings sogar wieder stärker denn je [...] Zurück zu den Quellen! Zurück zu den **ursprünglichen Lebenskräften** unseres Volkes!"<sup>122</sup>

In dem Maße, wie die Jugendbewegung Kitsch produzierte oder nicht, wird man ihren antimodernistischen Trend konstatieren oder aber das Gegenteil davon.

Auch zu diesem Abschnitt soll das Thema '**Kitsch im Lied**' an einem **signifikanten Beispiel** veranschaulicht werden (siehe folgende Seite). Mit Bedacht wird ein Lied gewählt, das in Jungen- und Mädchengruppen gleichermaßen begeistert angestimmt wurde, nicht zuletzt wegen der Melodie des Refrains, die in einfacher, aber wirksamer Mehrstimmigkeit in düsterer Moll-Tonart so gesungen wurde, dass es den jungen Leuten schaurig-schön über den Rücken lief: "**Flandern in Not, in Flandern reitet der Tod**". Eine Zeitzeugin (Geburtsjahrgang 1936) berichtete dem Verfasser einen für sie und ihr Kunstverständnis prägenden Vorfall: Als ihre Mädchengruppe der evangelischen Jugend (Alter damals 16 – 18 Jahre) dieses Lied auf einem Elternabend vorsingen wollte, kritisierte es der Jugendgeistliche, selbst alter Jugendbewegter und Kriegsteilnehmer, als '**Edelkitsch**'. Die Enttäuschung über den Verlust einer Sache von existentieller Bedeutung war bei den Mädchen groß, auch wenn durch das Attribut 'edel' das Verdikt erträglich sein sollte. Bei Eduard Spranger lässt sich nachlesen, warum dies so war. Bezeichnenderweise findet sich dieses Lied in kaum einem Liederbuch der von der Jugendmusikbewegung dominierten Liederbücher, die ja bewusst das authentisch-wertvolle Liedgut verbreiten wollte. Wohl aber ist es in einem Schulliederbuch von 1936 abgedruckt, in dem ansonsten zahlreiche Lieder der Jugend-Musikbewegung vertreten sind. Dort wird die Melodie als "Volksweise" gekennzeichnet, obwohl sie vom jugendbewegten Karl Marx stammt, der sie aus einer Liedersammlung Fritz Sotkes übernommen hatte. Zweifelloso erinnert sie an Lieder

---

<sup>122</sup> Der Spielmann, Hg. K. Neumann, Mainz 1929, Vorwort S. 6

## 55. Der Tod von Flandern

(Volksweise)



1. Der Tod reit auf ei - nem kohl - schwar - zen Rap - pen, er  
 2. Der Tod reit auf ei - nem lich - ten Schim - mel, so  
 3. Der Tod kann auch die Trom - mel rüh - ren, du  
 4. Und als er den er - sten Wir - bel ge - schla - gen, da  
 5. Der drit - te Wir - bel ist so lang ge - gan - gen, bis der  
 6. Der Tod kann Rapp und Schim - mel rei - ten, der



1. trägt ein un - durch - sich - tig Kappen. Wenn Landsknecht durch das  
 2. schön wie ein Che - ru - bin im Himmel. Wenn Mäd - chen ih - ren  
 3. kannst den Wirbel im Her - zen spü - ren. Er trom - melt lang, er  
 4. hat's das Blut vom Herzen ge - tra - gen, und als er den zwei - ten  
 5. Landsknecht vom Gott den Segen emp - fan - gen. Der drit - te Wirbel geht  
 6. Tod kann lächelnd im Tan - ze glei - ten. Er trom - melt laut, er



1. Feld mar - schie - ren, läßt er sein Roß da - ne - ben galop - pie - ren.  
 2. Rei - gen schrei - ten, will er mit ih - nen im Tan - ze glei - ten.  
 3. trom - melt laut, er trom - melt auf ei - ner to - ten Haut.  
 4. Wir - bel schlug, den Lands - knecht man zu Gra - be trug.  
 5. leis und lind, „als wiegt ei - ne Mutter in Schlaf ihr Kind.  
 6. trom - melt fein, ge - storben, ge - stor - ben, ge - storben muß sein.



Sa - la - la - la - la. Flan - dern in Not, in



Flan - dern rei - tet der Tod, in. Flan - dern rei - tet der Tod.

Satz von Karl Marx

Abbildung 2: Lied "Der Tod in Flandern" (aus: "Unser Lied", o.J.)

des 16. Jahrhunderts, die noch den Kirchentonarten verpflichtet waren. Die Mehrstimmigkeit ist von Marx in romantisierender Absicht aufgesetzt worden. Die ersten 4 Takte des sog. Stollens weisen einen einzigen Ton auf, vergleichbar dem Tonus rectus im liturgischen Gesang, der in ähnlicher Weise im Refrain wiederholt wird und wie ein Alarmruf klingt (Flandern in Not!). Es fällt nicht leicht, explizit zu unterscheiden, was an diesem Lied 'edel' und was 'kitschig' ist, "**großartig kitschig**" (H. Pross), was echt und was Imitat ist. Gerade die Verbindung beider ästhetischen Ebenen macht aber den Erfolg des Liedes aus. Es gehört zu der beliebten Spezies der Landsknechtslieder; warum diese so beliebt waren, soll in Teil II dieser Untersuchung erläutert werden. Dass das Todes-Erlebnis, besser: **Todesnähe-Erlebnis**, dem lebensideologisch motivierten Bedürfnis nach '**Grenzerfahrung**' entsprach, wurde bereits erwähnt, ebenso die Beliebtheit allegorischer Bilder. Die im 14./15. Jahrhundert verbreitete Allegorie des Todes als Knochen- und Sensenmann wurde in der Jugendbewegung von Anfang an geschätzt, allerdings auch in euphemistischer Rolle als 'Gevatter', 'Freund' oder eben als apokalyptisch reitender 'Kamerad'.

Die inhaltliche 'politische' Unaufrichtigkeit des vorliegenden Liedes fällt zunächst ins Auge. "In Flandern" (1914) hatte kurz vor Entstehung des Liedes (1916?) die Flandernschlacht stattgefunden, "wo die jungen (!) aus bester Mannschaft gebildeten Kriegsfreiwilligen-Regimenter [...] im Feuer der (britischen) Maschinengewehre (!) zusammenbrechen."<sup>123</sup>

Dieses Zerrbild vom euphemistisch verklärten Heldentod, – im **Langemarck-Mythos** von den Nationalsozialisten instrumentalisiert –, prägt das vorliegende Lied: "Den Landsknecht man zu Grabe trug...", unter militärischen Ehren, mit Trommelwirbel, Salutschüssen und dem Lied vom "guten Kameraden". Das würdelose 'Verheiztwerden' der beginnenden Materialschlachten ("Maschinengewehre") wird zum Einschlummern in Mutters Armen verklärt. Der Verfasserin des Textes, Elsa v. Wolzogen, braucht man deshalb keine manipulative Absicht zu unterstellen; darauf kommt es beim 'Kitsch' nicht primär an. Die Veröffentlichung in einer Zeitschrift des "Feldwandervogels" lässt eher an den Versuch einer Trostspende denken: Das Sterben sollte den jungen Wandervogel-Soldaten wohl leichter gemacht werden, mit dem reitenden Tod als Begleiter an ihrer Seite. Die Sinnlosigkeit der Massentötung (bei Walter Flex als "Morden" gekennzeichnet), wird als ehernes Schicksal gedeutet, dem sich niemand entziehen kann ('gestorben muß sein' – auf Befehl). Die zweifellos beabsichtigte Wirkung auf die jungen Männer besteht aber darin, sich ohne

---

<sup>123</sup> E. Jünger (Hg.): Fronterlebnisse deutscher Soldaten, 1930, S. 223

Widerspruch oder gar Widerstand in Form eines Heldenopfers zu unterwerfen. Zum Trost werden **auch die Frauen in der Heimat** nicht verschont, ihnen nähert sich der Tod in Gestalt eines "Cherubim vom Himmel", um mit ihnen nach dem spätmittelalterlichen Totentanz-Motiv "im Tanze" zu "gleiten". Der Refrain wird passend dazu abgeändert: "Falalala", trällern die Mädchen beim Totenreigen. So wird eine wichtige Prämisse von Kitsch erfüllt: Scheinwirklichkeit mit manipulativer Wirkung bzw. Absicht. Dies erweist sich auch an der Sprachform: Nicht nur dass 1916, angesichts von Verdun, auf die spätmittelalterliche Totentanz-Euphemisierung zurückgegriffen wird, auch die Sprache wird künstlich gealtert. Da der süddeutsche Lautstand alte Sprachformen bewahrt hat, brauchte man ihn nur ins Hochdeutsche zu übertragen, um die nötige Patina zu erzeugen: "...ein undurchsichtige Kappen" aus "a undurchsichtige Kapp` m". Beschönigend wirkt die "gewählte" Wendung: "...da hat` s das Blut vom Herzen getragen". Unwillkürlich denkt der historisch Informierte dabei an das Unternehmen "Verdun", das im deutschen Generalstab in zynischer Metaphorik als Operation "Blutpumpe" bezeichnet wurde.

Wenn es auch generell keine völlig stimmigen Sprachbilder geben kann, so mutet dieser Liedtext dem Leser/Singer doch außergewöhnlich 'schiefe' (d.h. falsche, unwahre) Bilder zu: Mit Trommelwirbeln wird das Kind in Schlaf gewiegt, die "Kappen" des Todes **ist** "undurchsichtig", wo sie doch unsichtbar **machen** soll (Tarnkappe), ein sprachlicher Nonsens, der vermutlich durch metrischen Zwang entstanden ist, der aber den oberflächlich auf Stimmung zielenden Umgang mit Sprache verrät. Nun hat auch Bertold Brecht aus neusachlicher Intention die Sprache vergangener Zeiten bemüht ("Mutter Courage"), ohne damit Kitsch im o.a.g. Sinn zu erzeugen. Wo liegt der Unterschied zum neuromantischen Text v. Wolzogens? Brechts Text verhält sich zu ihrem Text vielleicht wie Zitat zu Fälschung. Bei Brecht befindet sich der Zuschauer stets in kritischer Distanz zu Bühnengeschehen und Bühnensprache, so dass er zwar indoktriniert, aber nicht manipuliert werden soll. Das Gedicht "Der Tod von Flandern" jedoch ist zu **schön**, um **wahr** zu sein. Es entspricht eher dem oft in manipulativer Absicht gebrauchten Zitat des Römers Horaz: "Dulci et decorum est pro patria mori" (süß und ehrenhaft ist`s , fürs Vaterland zu sterben).

Als Ergebnis dieses Abschnitts kann festgehalten werden, dass es bei der Untersuchung von Liedtexten als Quellentexten durchaus sinnvoll sein kann, ja u.U. sein muß, 'kitschige' Absicht und/oder Wirkung ins Kalkül zu ziehen.