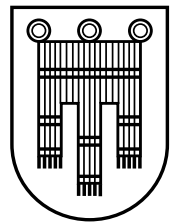


MONTFORT

Vierteljahresschrift
für Geschichte
und Gegenwart
Vorarlbergs



62. Jahrgang
2010 Heft 4

Für die gewährte Unterstützung dankt der Verlag der
Vorarlberger Landesregierung

Herausgeber und Verleger: Vorarlberger Verlagsanstalt GmbH, Dornbirn
Schriftleitung: Karl Heinz Burmeister, Bregenz, und Alois Niederstätter, Bregenz
Offenlegung: Landeskundliche Darlegung aller Belange Vorarlbergs in Vergangenheit und Gegenwart
Hersteller und Verwaltung:
Vorarlberger Verlagsanstalt GmbH, A-6850 Dornbirn, Schwefel 81, Telefon 05572/24697-0,
Fax: 05572/24697-78, Internet: www.vva.at, E-Mail: office@vva.at
Bezugspreise: Jahresabonnement (4 Hefte inkl. Zustellung), Inland € 34,00, Ausland € 54,00. Einzelheft € 14,00.
Doppelheft € 28,00 (Schüler und Studenten 15-% ermäßigt).
Einzahlungen: Konto-Nr. 0000-044172 bei der Dornbirner Sparkasse Dornbirn, BLZ 20602
Abonnement-Abbestellungen für das folgende Jahr sind spätestens bis 31. Oktober
dem Verlag schriftlich bekanntzugeben.
Nachdrucke und Auszüge sind nur mit Quellenangabe gestattet.
Es wird gebeten, Besprechungsexemplare von Büchern und Zeitschriften an die
obige Anschrift der Verwaltung zu senden.
Die in der „Montfort“ erscheinenden Aufsätze werden in „Historical Abstracts“,
American Bibliographical Center, Santa Barbara, Kalifornien, USA, angezeigt.

ISBN 978-3-85430-351-0

Musik und Eros – eine Verbindung im Visier moralischer Instanzen

VON ANNEMARIE BÖSCH-NIEDERER¹

„Wenn alle Brunnlein fließen“ – ein weithin bekanntes, Generationen von Schulkindern vermitteltes Lied. Wem käme der Gedanke, dass sich hinter dem aus moderner Sicht unverfänglichen Text weit mehr als beschauliche Naturstimmung verstecken könnte?

Musik erweckt in uns Gefühle wie Glück, Hoffnung, Sehnsucht, Trauer, Besinnlichkeit, sie kann auch erotisch sein. Der Tanz wird schlechthin als der „dramaturgische Hintergrund für Erotisches“ gesehen – gekennzeichnet durch körperliche Nähe und Berührung.² Trifft beides auf strenge gesellschaftliche Normen, sind Konflikte nicht umgebar. Ein sehr weit gefasstes spannendes Thema, das in der Kürze eines Vortrags nur angerissen werden kann – und bislang auch in Vorarlberg zu den Tabus gehörte.

Drei Themenbereiche sollen behandelt werden:

- Musikalische Unterhaltung im Visier der Obrigkeiten;
- die soziale Ausgrenzung der Musikanten sowie
- Erotik im Volkslied und der Umgang mit ihr.

Erotik finden wir in der Musik aller Kulturen, so schon bei den Bacchanalien der Römer, wilden Festen mit Tanz und Trinkgelagen zu Ehren des Gottes Bacchus. Sie waren Bestandteil des Götterkults, der sich über das gesamte Kaiserreich ausbreitete. Inwiefern in der Provinzstadt Brigantium exstatische Darbietungen die Bevölkerung erfreuten, bleibt uns verborgen. Indirekte Zeugen des römischen Kulturlebens finden sich auf Terra-Sigillata-Scherben im Vorarlberger Landesmuseum. Dargestellt wird hier ein äußerst spärlich bekleideter Tibiabläser. Der scharfe, durchdringende Klang des Instruments war besonders bei Umzügen, Opferfeiern und exstatischen Kulte, aber auch als Marschmusik gefragt. Tibia und Scabellum, Klappern an den Füßen der Musiker, waren zudem tragende Elemente des römischen Lustspiels. So genannte Atellanenspiele, volkstümliche Possen, waren besonders beliebt. In späterer Zeit wurden die oft sehr freizügigen Darbietungen jedoch als sittenwidrig empfunden und verboten.



Spärlich bekleideter tanzender Tibiabläser auf Terra-Sigillata-Scherben, Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz.

Mit der Einführung des Christentums wird in der europäischen Kultur die Betrachtungsweise differenzierter. Der Kirchenlehrer Aurelius Augustinus (354 bis 430) erkannte die erotische Wirkung von Musik und sah vor allem in der weltlichen Musik eine Gefahr für die Seele. Nur jene Musik lässt er gelten, die zur Belebung und Vertiefung des christlichen Glaubens beiträgt: „Nicht das Singen an sich gehört der Kinderstufe an, sondern das Singen mit Begleitung seelenloser Instrumente und Tanzen und Stampfen“.³ Gesänge heidnischer Kulte und des Bühnenspiels werden dem erwachsenen Christen verwehrt. Augustinus' Schriften werden über Jahrhunderte hinweg die offizielle Sichtweise der katholischen Kirche prägen, die weltliche Musik und Tanz nicht nur argwöhnisch beobachtet, sondern mitunter gar zu verbieten versuchte. Es gibt unzählige Beispiele dafür, auch aus unserer Region.

Musikalische Unterhaltungen im Visier der Obrigkeiten

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

Schon in der Feldkircher Spielleuteordnung wurde um 1500 vom ehrsamem Rat gefordert, *züchtiglich* zu tanzen und auch sonst keine Unzucht zu treiben.⁴ Mahnend spricht der Kapuzinerpater Laurentius von Schnifis im 17. Jahrhundert in seiner poetischen Schrift „Mirantische Wald-Schallmey“⁵:

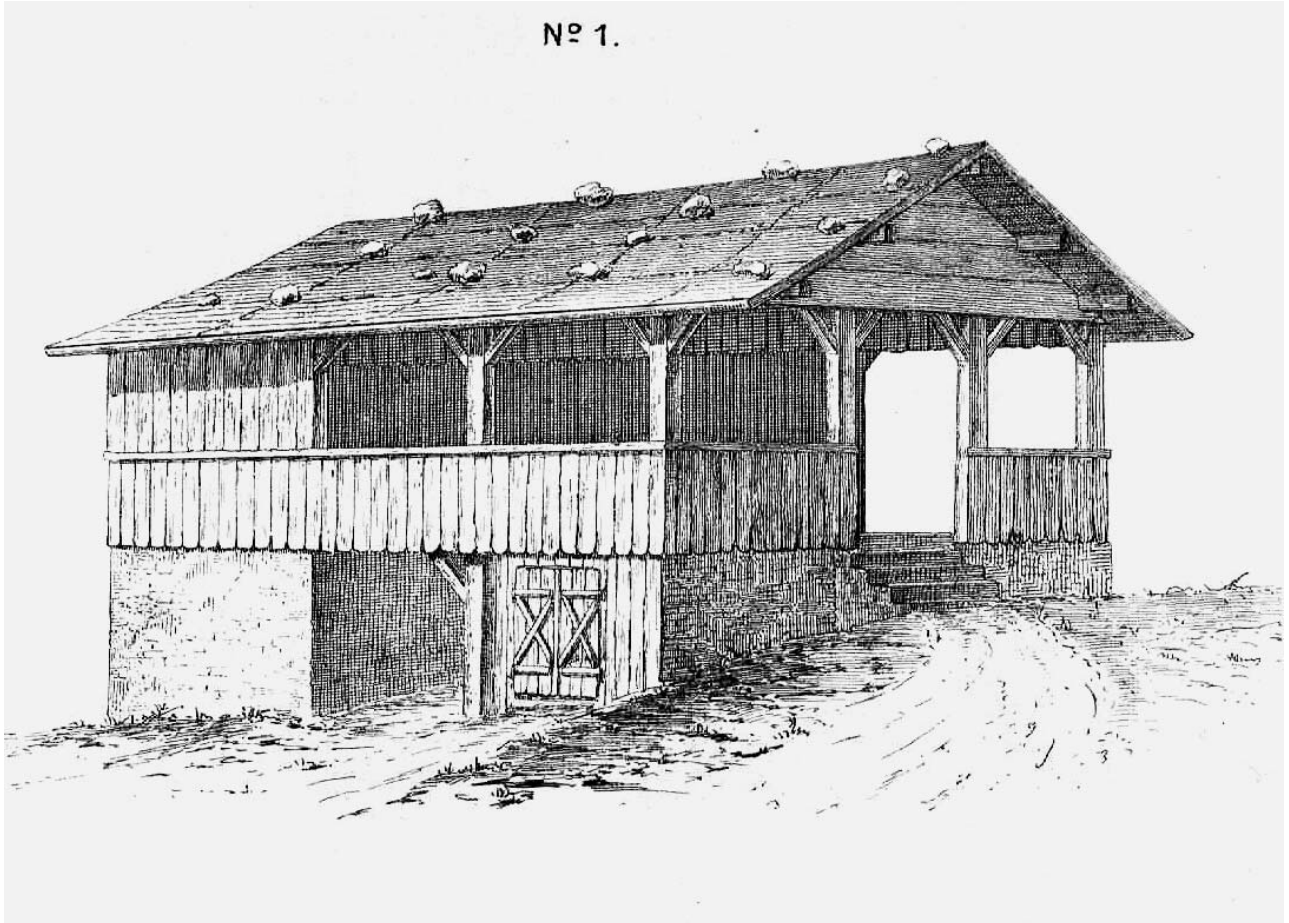
*Man tantzt und springt
Biß an den Morgen
Man schertzet/lacht und singt
Ohn alle Todes-Sorgen:
Man schwimmt nach der Areta-Lehr
Biß an den Hals im Nectar.Meer/
Drauf fahren die Gesellen/
Ach laider! Scharen-dick/
Hinab zur Höllen
Im Augenblick.*

Nicht nur in der Kirche fanden die Prediger über das zur Sünde führende Tanzen harte Worte. Unterstützung erhielten die Geistlichen von der weltlichen Obrigkeit. Da das Bedürfnis zu Tanzen nicht auszurotten war, erstellte man seit dem Mittelalter am Land eigene Tanzhäuser, um so zumindest die Kontrolle über das Geschehen zu bewahren. Diese Tanzhäuser waren in der Regel von allen Seiten einsehbar. Beispiele gibt es heute noch in Satteins, Schwarzenberg und Gaschurn.

Die Behörden gaben Verordnungen heraus, die das Tanzgeschehen regelten, Tanzanlässe und Termine wurden festgelegt, etwa zur Fasnacht, an Zunft- und Kirchweih Tagen sowie bei Hochzeiten. Musikanten hatten Patente zu erwerben. Strikte Tanzverbote⁶ verhängte man in Katastrophen- und Kriegszeiten, so 1683 wegen drohender Feindesgefahr sogar bei Hochzeiten, angeordnet wurden hingegen *haylsames Gebett / und Gott gefällige Andachten*. Auch bei Ausbruch von Epidemien – *dieweil die Pest im Lande übel hauset* – und bei Naturkatastrophen wie Erdbeben wurden jegliche gesellschaftlichen Vergnügen untersagt. Nicht immer sind die angegebenen Gründe für ein Verbot plausibel, gelegentlich erscheinen sie an den Haaren herbeigezogen, wie im Falle der Ankündigung des Erscheinens eines großen Kometen im Jahre 1681.⁷

Da es wenig offizielle Möglichkeiten gab, galten Hochzeiten als beliebter Treffpunkt für die Jugendlichen, nicht selten waren bis zu 300 Personen anwesend. 1839 kam es im Kleinen Walsertal zu einer heftigen Diskussion um das Tanzvergnügen bei Hochzeiten, wovon in der „Baader Chronik“ ausführlich zu lesen ist: Gemeindevorsteher Franz Köberle beanstandete, *dass Wohlstand, Gelegenheit, kräftige Natur, Unterhaltungstrieb, Unbewachtheit und Furchtlosigkeit vor Bestrafung* zu wiederholten Malen zu Lärm und *anstandschändenden Betragens* geführt hätten, *da ledige Personen nach ihrem Belieben geschlossener Unterhaltung ohne Zeügnus, ohne Aufsicht in dunkler später Nacht alleinig bis zu äußerst und innerst des drey Stunden langen Thales häufig nach Hause zurückkehrten*. Daher wurde unter anderem verordnet, dass bei Hochzeiten die ledigen, nicht geladenen Personen auch nicht am Tanz teilnehmen durften. Erlaubt war es dagegen den verheirateten Paaren.

Nº 1.



Tanzhaus in Egg (Jodok BÄR, Das Vorarlberger Haus. III. Theil. Das Tanzhaus. In: Jahresbericht des Vorarlberger Landesmuseums-Vereins, Bregenz 1893, S. 42 bis 48, Nr. 1).

Die tanzfreudige Jugend blieb von den Verboten jedoch weitgehend unbeeindruckt. Mit schärferem Ton legten die Seelsorger daher den Brautleuten nahe, *sie möchten den Hochzeitstag, den Tag, an welchem sie drey heilige Sakramente empfangen haben, wenigstens ohne Tanzmusik abhalten*. Bei Missachtung dieser geistlichen Aufforderung konnte es zur Weigerung der Pfarrerherren kommen, *nach ertheilter Einsegnung feyerlichen Gottesdienst zu halten*.

Gegen dieses Vorgehen der Obrigkeit protestierten die Gastwirte des Tales, die bei Fehlen der Tanzmusik wirtschaftliche Einbußen befürchteten. Sie verweigerten die Bewirtung von Hochzeitsgästen ohne Tanz. Um der Diskussion schlussendlich ein Ende zu bereiten, sah sich die

Gemeindevorsteherung gezwungen, das Tanzen bei Hochzeiten zwar einzuschränken, von einem strikten Tanzverbot aber abzusehen.⁸

Die seltenen Tanzgelegenheiten und strengen Vorschriften bewogen die Jugend, sich zum Tanzen in den privaten Raum zurück zu ziehen, wo weniger Aufsicht herrschte: auf Alpen, Maisäße und in „Stubathäuser“. Aber auch diese Orte wurden Ziel der obrigkeitlichen Verfolgung.

1778 gab der Vogteiverwalter Fidel Simeon Obbuochenberg für Schruns eine die Sonntagsruhe betreffende Verordnung heraus, in der vom Geschworenen Johann Joseph Nayer festgehalten wurde: *Demnach verschiedentlich angezeigt worden, wasmassen in dem Thale Montafon der höchst ärgerliche Missbrauch: an Sonn- und*

Feiertagen hin und wieder zu fahren [...] auch in den Maysessen zusammen zu schlieffen und all-dorten Abendtanz zu halten, somit allen Muthwilen und Laster auszuüben, überhand zu nehmen beginne. Solches aber keineswegs länger zu gestatten gemeint ist!⁹ Es habe also im Montafon überhand genommen, sich an Sonn- und Feiertagen in den Maisäßen zu treffen und dort Abendtänze zu halten.

Auch im Bregenzerwald wurde 1786 festgestellt, dass in einigen Pfarren das *von jeher nicht ohne die wichtigsten Gründe verbothene Tanzen leider fast allgemein worden*. Die Tänzer und Tänzerinnen, aber auch die Veranstalter von nicht genehmigten Unterhaltungen sollten daher zu elf Tagen unentgeltlicher Arbeit an öffentlichen Werken, Straßen und dergleichen verurteilt werden. Den Denunzianten, die anscheinend genügend vorhanden waren, wurde die Geheimhaltung ihrer Person zugesichert.¹⁰

Soziale Ausgrenzung der Musikanten

Den Musikanten haftete ein schlechter Leumund an, sie wurden mit Kriminalität in Verbindung gebracht und konnten sogar als ehrlos gelten – insbesondere wenn sie von auswärts kamen. Sollte daher eine Tanzveranstaltung überhaupt gestattet sein, so durften *nur ehrliche und im Lande wohnende Spielleute* von den Wirten gedungen werden, wie es der Probst von St. Gerold Johannes Chrysostomus Stadler in einer „Ordnung wegen Tanzens in der Pfarre Plonß“ im Großen Walsertal festlegte.

Seit dem 18. Jahrhundert ist es bekannt, dass Musikanten, wollten sie öffentlich auftreten, Musikpatente und Wirte Spiellizenzen zu erwerben hatten. Im *kurpfalz-bayerischen Gesetzlexikon* von 1800¹¹ liest man unter dem Stichwort „Musikanten“: *auswärtige sollen gleich an der Land Gränze zurückgewiesen und nicht passiert werden [...] Inländische dürfen ohne Musikpatent bei denen Kirchweihen, Hochzeiten, oder anderen Gelegenheiten nicht mehr öffentlich aufspielen, [...] Die Obrigkeiten [...] sollen aber bey der Ertheilung derselben jederzeit auf guten Leumuth des Impetrantes acht haben und in das Spielpatent nicht nur den Namen des Supplicanten, sondern auch den Ort seines Ansitzes und die*

Gattung seines Instruments einsetzen [...]. Während der bayerischen Herrschaft von 1805 bis 1814 galten diese Normen auch in Vorarlberg.

Die Patente galten für ein Jahr, kosteten einen Gulden in den Städten bzw. 45 Kreuzer am Lande nebst 3 Kreuzern Siegeltaxe. Da die Erteilung der Patente und Spiellizenzen schriftlich zu erfolgen hatte, sind die Behördenakten im Vorarlberger Landesarchiv dazu unschätzbare Quellen. Sie informieren über die Name der Musikanten, ihre Herkunft, den Leumund und zuweilen auch über ihr Instrumentarium. Leider sind sie bislang noch kaum ausgewertet.

Erotik im Lied und der Umgang mit ihr

Zur Tanz- und Liedforschung

Dem Tanz wurde nicht nur von Seiten der Obrigkeit mit Argwohn begegnet. Auch die Forschung war noch in den 1960er Jahren äußerst vorsichtig. So schreibt der erste Archivar des Vorarlberger Volksliedarchivs Josef Bitsche 1961: „Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Tanz war noch vor wenigen Jahrzehnten fast ein Ding der Unmöglichkeit [...] Tanz, das war bei uns immer etwas, dem der Makel des – sagen wir es einmal ganz offen – des Sündhaften anhing. Und wer sich bei uns wissenschaftlich mit dem Tanz beschäftigt hätte, wäre kaum ernst genommen worden von den meinungsbildenden Schichten.“¹² Dem entsprechend hatte sich der gewissenhafte Lehrer fast ausschließlich mit dem Liedgut beschäftigt. Doch selbst dabei lauerten Gefahren: Die Sorge um das sittliche Verhalten der Bevölkerung und die Tabuisierung des Sexuellen führte nicht nur zu strengem Einschreiten gegen Tanzende und Musikanten, mit Argusaugen und offenen Ohren wurde auch das volksmusikalische Liedgut beobachtet.

Leider wissen wir heute nur rudimentär, was in der Vergangenheit gesungen wurde und dies trotz der Tatsache, dass in Vorarlberg seit beinahe 200 Jahren Volksliedforschung betrieben wird. Sie lag von Beginn an bis zur Mitte der 1970er Jahre in den Händen der Lehrer und Studenten. Eine Beschäftigung mit „unanständigen Liedern“ wurde abgelehnt, sie passten nicht in den Rahmen der Forschung. „Die Welt, meinethwegen die gebildete Welt ist ja unglaublich prüde [...]. Wie viel dichte-

risch und musikalisch Wertvolles blieb unveröffentlicht, aus bloßer Furcht, es könnte Anstoß erregen“, klagte der Volksliedpfleger Karl Liebleitner 1921.¹³

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

Die Wissenschaft grenzt heute diese Lieder deutlich von den Liebesliedern ab. Im Handbuch des Volksliedes ist bei Rolf Wilhelm Brednich zu lesen: „Es geht um die Erotik im Lied, um die Formen sexuellen Verhaltens zwischen den Geschlechtern, und dabei nicht um die sublimierte (= erhöhte) Form des Liebeserlebnisses, das sich im Liebeslied seinen Ausdruck verschafft, sondern um die leibliche Liebe als Ausdruck der Geschlechtlichkeit des Menschen.“¹⁴

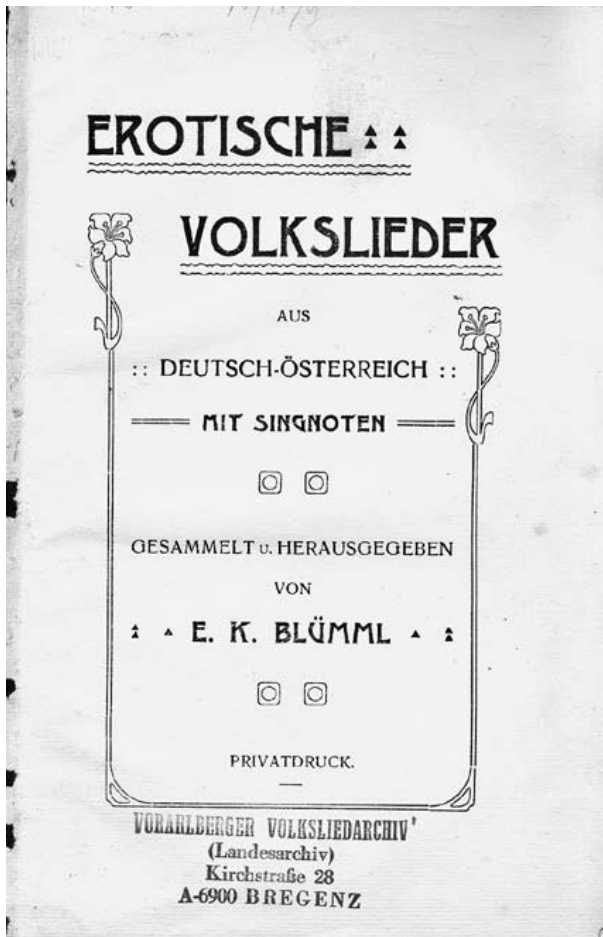
Die Existenz erotischer Lieder wurde in der Vergangenheit nicht geleugnet, 1896 schreibt der prominenteste österreichische Volksliedforscher Josef Pommer: „Ein Hauptthema des älplerischen Volksgesanges ist die sinnliche Liebe, und es werden in gar manchem Liede geschlechtliche Verhältnisse mit einer Offenheit besprochen, die dem modernen Kulturmenschen, der sich das erste Mal in ländliche Kreise wagt, höchst anstößig vorkommen“.¹⁵ Dem Forscher stand durch seine Sammlung ein großer Fundus an Liedern, Schnaderlhüpfeln, Gasslreimen und anderen humorvollen musikalischen Liedbeiträgen der ländlichen Bevölkerung zur Verfügung. Er sah dieses Liedgut, auch bei Berührung des Geschlechtlichen, nicht als unkeusch an, denn „es behandelt diesen Gegenstand wie irgend einen anderen als etwas natürliches, und Lüsterheit ist ihm fremd.“¹⁶ Die Präsentation dieser Lieder vor einem größeren Publikum war aber auch dem Forscher nicht immer willkommen. So beschreibt er eine Begegnung mit einer älteren Sennerin bei einem öffentlich zugängigen Preissingen in der Steiermark: „Sie setzte sich mir gegenüber auf einen Stuhl, legte die alten knochigen Hände wie zum Gebet gefaltet in den Schoß, senkte die Augen, ihre Finger betrachtend. So sang sie in sich versunken unbekümmert um die fremden Männlein und Weiblein, die den großen Gasthaussaal füllten. Was sie sang war echt, die Art ihres Vortrags unverfälscht almerisch“. Doch was folgte war dem For-

scher nun doch zu viel. Er vermerkt weiter: „was die Alte sang, was nicht für alle Ohren [...] nun fing sie das Lied ... vom Laurenzenberg zu singen an. Ich kannte das Lied und wusste, dass an dritter und vierter Stelle recht aufrichtige Gesätze kommen – ich ließ die Sängerin aber gewähren, es hörte uns doch niemand mehr zu [...] die Sängerin sang weiter und nun kam die gefährlichste, allzu aufrichtige Strophe [...] Genug, genug, flüsterte ich ihr zu, aber es war vergeblich, die Singende sah und hörte nicht, was um sie vorging“. Als die Sennerin zu weiteren Strophen ansetzte, sah der Forscher die Zeit gekommen, einzuschreiten. Er unterbrach und schüttelte sie, worauf sie erschrak und glaubte Unrechtes getan zu haben. Er antwortete darauf: „Nein, nein, herzunschuldiges Naturkind, nichts Unrechtes. Du hast nur nicht gelernt, wann und weshalb man erröten muß“.¹⁷

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

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

Publikationen von Liedern mit eindeutig erotischem Inhalt sind rar. Zu den wenigen Autoren, die sich an das heikle Thema heranwagten, gehörte der Wiener Lokal- und Kunsthistoriker Karl Emil Blümml (1881 bis 1925), der sein Leben der Heimat- und Volkskunde verschrieb und dabei sein besonderes Augenmerk auf die Volkslieder legte. Doch forschte er nicht nur zur Archivierung, es lag auch in seinem Interesse, das Material zu publizieren. 1907 ging er mit einer Publikation „Erotische Volkslieder aus Deutsch-Österreich“ an die Öffentlichkeit. Der anerkannte Forscher bemüht sich möglichst viele Seiten des erotischen Liedes darzustellen und publiziert Texte aus dem städtischen wie auch bäuerlichen Bereich, deren Offenheit überrascht. Das Buch enthält unter anderem auch Dirnenlieder.



Karl Blümml, Erotische Volkslieder, Wien 1907.

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

Aus Vorarlberg konnte in Blümmls Publikation kein Beitrag gefunden werden. Dass aber auch hier erotisches Liedgut bekannt war und gesungen

wurde, kann unter anderem durch Vorworte in Liederbüchern indirekt belegt werden.

Als im 19. Jahrhundert gedruckte Volksliedsammlungen erschienen, war man bestrebt das Lied des Volkes als etwas Reines, Ursprüngliches, Ungekünsteltes darzustellen. Pädagogen bemühten sich daher um gezielte Bereinigung des volkstümlichen Liedgutes. In „das schöne wahrer Kunst“ sollten insbesondere Schüler eingeführt werden. Von ausschließlich „wertvollem“ Liedgut ist dabei nicht zuletzt aus pädagogischen Gründen die Rede.¹⁸

Darauf weist auch eine Ankündigung im Vorarlberger Volksblatt vom 19. November 1907 hin: „Im Druck befindet sich ein sehr schönes und sehr billiges „Vorarlberger Vereins- und Jugendliederbuch. Es enthält 82 Lieder, darunter 10 Vorarlberger Lieder [...] und haben daher die Herren Präsides sowie auch die Herren Lehrer ein Mittel in der Hand, durch eine einwandfreie Sammlung allmählich erotische und nichtssagende Singweisen im Volke zu verdrängen.“ Diese Zeilen sind nicht nur ein Eingeständnis, dass eine überaus reiche Liedvielfalt bestanden hat, sie zeigen auch den Versuch, durch ein ausgewähltes Liedrepertoire einen Moral- und Sittenkodex zu vermitteln.

Bemerkenswerterweise ist aber in diesen pädagogisch motivierten Liederbüchern so manches Lied zu finden, das wie ein Liebeslied anmutet, aber durchaus als erotisch gelten kann. Die Erotik ist allerdings nicht auf den ersten Blick sichtbar.

Versteckte Erotik in Liedtexten

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

Das Lied entspricht ganz der Forderung von Pädagogen, wirkt unschuldig, duftig und zart. Und doch verbergen sich dahinter erotische Anspielungen. Es ist in einer Sprache abgefasst, deren Deutung seit dem 19. Jahrhundert mit Ausnahme weniger Eingeweihter der breiteren Masse weitgehend verschlossen blieb. Diese Lieder werden daher auch häufig schlicht vorgetragen und wirken auf den Zuhörer alles andere als derb. In der

Literatur findet man dazu eine treffende Definition: „Es geht nicht um gewöhnlichen Folklorekitsch mit sexistischen Platt- oder Grobheiten, sondern nach wie vor um eine Kunstgattung, d. h. um die Verdichtung der Lebenswirklichkeit mit den Mitteln von Musik und Poesie.“¹⁹ Die musikalische Volkskunde spricht in diesem Zusammenhang auch von „versteckter Erotik“. Um Unaussprechliches ausdrücken zu können, bediente man sich seit dem Mittelalter in Liedtexten der Symbole, der Metapher, rhetorischer Figuren, wobei Worte in einer übertragenen Bedeutung gebraucht werden. Zwischen der wörtlich bezeichneten und der gemeinten Sache besteht darüber hinaus eine Beziehung.²⁰

In Liebesliedern steht die Natur für das Liebeserleben. Das Wasser als Element des Lebens gehört in seinen vielfältigen Erscheinungsformen dazu – von klarem, kaltem, über sprudelndes bis hin zu trübem Wasser. „Kaltes Wasser“ bedeutet die erkaltete Liebe, auch die getrennten Liebenden, „trübes Wasser“ wird mit Untreue gleichgesetzt. In zahlreichen älteren Liedern zu finden ist das Bild des „fließenden Brunnleins“ – es ist eine Metapher für eine lebhaft erotische Beziehung: „Wenn alle Brunnlein fließen, so muss man trinken“.

„Ja winken mit den Äugelein und treten auf den Fuß“, heißt es in der zweiten Strophe dieses Liedes. Das Treten auf den Fuß ist ein alter Rechtsbrauch, galt als Zeichen der Besitzergreifung und Unterwerfung der Frau, ein Brauch, der sich lange erhalten hat. Die Liedsammler Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme begegneten ihm noch 1925: „Noch ist’s an der Grenze von Oberbayern und Österreich eine allgemeine Unsitte, dass die am Altar stehenden Brautleute, so wie der Priester den ehelichen Bund einsegnet, einander auf den Fuß oder Kleidungsstück treten. Sie verbinden damit die abergläubische Meinung, dass der zuerst getretene Theil zeitlebens unter dem Pantoffel stehen werde“.²¹

Konkret angesprochen wird im Lied „Wenn alle Brunnlein fließen“ die Schönheit des Mädchens: „Sie hat zwei rote Wängelein, sind röter als der Wein“ – auch Farben besitzen Symbolkraft, rot die Farbe der Liebe. Der rote Wein – ein Symbol für die Jungfräulichkeit – ihr Verlust wird mit dem Verschütten des Weines in Verbindung gebracht. Auch Grün ist eine Farbe der Liebe, des sprossen-

den Frühlings. Sie finden wir in vielen älteren Liedern. Ebenfalls von Silcher bearbeit: „Mädele ruck an meine grüne Seite“ – die Seite, auf der sich das Herz befindet, der Sitz der Liebe. Weiß ist die Farbe der Unschuld: „Es war ein Mädel, weiß wie Schnee, Die einst spazieren ging am Bodensee [...]“ In diesem nicht nur im süddeutschen Sprachraum verbreiteten Lied, das sich auf Flugblattschriften bis ins 18. Jahrhundert zurückverfolgen lässt und in vielen Varianten bekannt ist, werden nicht nur Farbsymbole angesprochen.

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

...

In vielen Liebesliedern, so auch hier, wird die Liebeswerbung mit dem Bild der Jagd gleichgesetzt²². Der Jäger – im übertragenen Sinne der Liebhaber – setzt sich ins grüne Gras. „Ins Gras setzen“, oder „grasen“ – in ähnlicher Bedeutung ist zuweilen von „ins Heu gehen“, vom „Korn schneiden“ die Rede – wird als Umschreibung für eine voreheliche und deshalb heimliche Geschlechtsverbindung gedeutet.

„Bald Gras ich am Neckar, bald gras ich am Rhein, bald lieb’ ich ein Schätzlein, bald bin ich allein“ – auch in diesem Lied ist es offensichtlich, was den jungen Mann bewegt. Er möchte sich nicht binden und zieht von einer Liebschaft zur anderen. In unserer Region verbreitet und als Scherzlied gedeutet: „Uf’m Wasa grasad Hasa, unterm Wasser gumpad Fisch.“ Die wörtliche Übersetzung ergibt eigentlich keinen rechten Sinn, eindeutig ist aber die Symbolsprache.

Im bereits angesprochenen Lied vom „Mädel weiß wie Schnee“ – ist der Strophenschluss auffallend, besonders jener der dritten Strophe:

3. Die Mutter sprach: Was ist den das
du wirst so bleich und wirst so blass?
Das kommt doch nicht von ungefähr,
das kommt von ganz was andrem her.
Das kommt vom vielen, vielen ging gang
gingele ging am Bodensee.

Der Dichter lüftet hier den letzten Schleier nicht und überlässt den Ausgang der Phantasie des Zuhörers. Zur Bildersprache kommt die Lautmalerei, eine Umschreibung mit Silben hinzu,

„ging gang ginge“, zuweilen heißt es in Liedern auch „tandaradei“. Sie informiert auch ohne konkrete Erklärung über das Geschehen. Diese Methode Unaussprechliches darzustellen ist häufig im alpenländischen Lied anzutreffen. Man bringt Erwachsene damit zum Schmunzeln, „ohne die die am Tisch sitzenden Jugendlichen zu verderben“. ²³ Mehrere der erwähnten Symbole enthält auch dieses bekannte Lied:

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

Hier ist vom Wasser die Rede, das kalte Wasser als Metapher für die getrennte Liebe, auch vom Brunnlein – die Liebeserfüllung als Jungbrunnen:

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

Das Rezept des Jungseins – der Sänger zieht von Mädchen zu Mädchen ohne Wiederkehr: „Ade mein Schatz ich scheide, ade mein Schätzelein“. Auf die Frage: „Wann kommst du aber wieder?“ wird umschreibend geantwortet: „Wenn’s schneiet rote Rosen und regnet kühlen Wein“ – das heißt, er hat nicht vor zurückzukehren. Es sind dies Floskeln, die immer wieder in Liedern vorkommen.

Sehr häufig bedient man sich – wie auch hier – der Blumen als Symbol: Rosmarin die Pflanze der Liebe, des aufkeimenden Lebens und auch des Todes, die Nelke (umgangssprachlich „Nägele“) als Symbol der Leidenschaft und schlussendlich die Rose das Symbol der Liebe, Zuneigung und der Reinheit. Das Brechen einer Rose, wird mit der Verletzung der Unschuld gleichgesetzt.

Auch Dichter wie Goethe bedienten sich dieser Symbolik, so im als Volkslied verbreiteten „Heidenröslein“. Analysiert man den Text bezüglich seiner Symbolik, so stellt man fest, dass es sich eigentlich um ein Opfer sexueller Gewalt handelt – das Röslein als Symbol für das unschuldige Mädchen, das er gewaltsam nimmt: „Und der wilde Knabe brach s’ Röslein auf der Heiden“.

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

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

...

3. Armerl so kugelrund,
Lippen so frisch und g’sund,
Füßerl so hurtig g’schwind,
tanzt wie der Wind.

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

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

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

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

1. Bei der schönsten Sommerszeit, guggu,
ging ich in den nahen Wald, guggu.
Nahm das kleine Flintelein mit;
schieße ich nit, so habe ich nix. Guggu.

2. Steige auf einen hohen Berg, guggu
Höre was rauschen im Haberfeld, guggu
Ich kann nit wisso, was ist das
Ist’s ein Fux oder ist’s ein Has’. Guggu.

3. Da ich's aber recht betracht, guggu,
 so ist es das Mädle im grünen Gras, guggu.
 Ei Mädle, lass das graso sein,
 ich bin es der Jäger, und du g'hörst mein.
 Guggu.²⁴

Es ist hier das Mädchen, das untreu ist und in flagranti erwischt wird. Doch wird der Zuhörer schon zu Beginn des Liedes indirekt darauf verwiesen: „Bei der schönsten Sommerszeit, guggu“. Der Kuckuck, bekannt als Vogel, der seine Eier in fremde Nester legt, gilt als eine Metapher für einen betrogenen Ehemann.

Die Symbolsprache verwendet auch alltägliche Gegenstände, wie den Krug. Das Zerbrechen eines Kruges, der Verlust des Pantoffels ist ebenfalls gleichzusetzen mit dem Verlust der Jungfräulichkeit. Die Bitte aus dem Krug trinken zu dürfen, bedeutet Liebeswerben – das Treten auf das Gewand, heißt die Unschuld mit Füßen treten. Eine Feder auf dem Hut sagt uns, dass der junge Mann frei und ungebunden ist. Das Motiv des Jungfernkranzes, der nur einer „reinen“ Jungfer bei der Hochzeit zukommt, tritt uns in vielen Liedern entgegen.

Eine besondere Bedeutung spielen im Zusammenhang mit versteckter Erotik das Handwerk und die Arbeit. Nicht zufällig geht der Handwerker dort der Arbeit nach, wo er Frauen findet. Es ist von Werkzeugen die Rede, die auf Grund ihrer Form und Funktion mit Körperteilen in Verbindung gebracht werden, der Wetzstein, das Gewehr, der Hammer. Auch in Vorarlberg bekannt sind die Lieder vom Schneider, vom Nagelschmied, vom Wetzstoa-Hans, vom Pfannenflicker, die ihre Dienste anbieten.

Schluss

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

¹ Vortrag im Vorarlberger Landesarchiv am 11. Juni 2010 im Rahmen der Reihe „Verbotene Liebe“.

² Stefan ZEYEN, *Daz tet der liebe dorn*. Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12. bis 14. Jahrhunderts. In: *Item mediävistische Studien* 5. Essen 1996, S. 211.

³ Zitiert nach Kurt BLAUKOPF, *Musik im Wandel der Gesellschaft*. Grundzüge der Musiksoziologie. München 1982, S. 206.

⁴ Stadtarchiv Feldkirch, Cod. 1a, *Ordnung der Spillüt*.

⁵ LAURENTIUS VON SCHNIFIS, *Mirantische Wald=Schallmey Oder: Schul wahrer Weisheit [...]*. Konstanz 1688. Lied IX, 10. Strophe.

⁶ Vgl. dazu Erich SCHNEIDER, *Musik- und Tanzverbote in Vorarlberg*. In: *Jahrbuch des Vorarlberger Landesmuseumsvereins* 1980, S. 81-89.

⁷ Vorarlberger Landesarchiv (fortan: VLA), *Miscellen* 345/25 5-11, *Regierungsverordnungen*

⁸ *Vornehmste Merkwürdigkeiten des Walser-Thaals*. Die Baader Chronik. Bd.1, Faksimile. Immenstadt 1997, S. 257 f.

⁹ Josef ZURKIRCHEN, *Heimatbuch Gaschurn-Partenen*. Gaschurn 1985, S. 44.

¹⁰ VLA, *Nachlass Josef Lipburger*, Sch 4/15/16, *Schreiben des Landschreibers vom 13. Februar 1786*.

¹¹ *Kurpfalz-bayerisch gelehrt-decisives universal Gesetzlexikon von 1800*. II. Teil. Pappenheim 1800.

¹² Josef BITSCHKE, *Buchbesprechung: Hans Walter, Volkslied und Volkstanz 1961*, Ms. aus dem Jahre 1963 im Vorarlberger Landesarchiv – *Musiksammlung*, S. 4.

¹³ Karl LIEBLEITNER, *Das Erotische im alpenländischen Volkslied*. In: *Das deutsche Volkslied*. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege 23 (1921) S. 46-48, hier S. 46 f.

¹⁴ Rolf Wilhelm BREDNICH, *Erotisches Lied*. In: *Handbuch des Volksliedes*, hg. von Rolf Wilhelm BREDNICH/Lutz RÖHRICH/Wolfgang SUPPAN. Bd. 1. München 1973, S. 575-615, hier S. 576.

¹⁵ Josef POMMER, *Über das älplerische Volkslied und wie man es findet*. In: *Zeitschrift des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins* (1896), S.89-131, hier S. 110.

¹⁶ Ebenda, S. 111

¹⁷ Zitiert nach Hubert GRINNINGER, *Die erotischen Facetten des alpenländischen Liebesliedes*. In: *Weiblichkeit und Erotik in der Volksmusik* (Sätze und Gegensätze 5). Graz 1997, S. 44- 68, hier S. 46 f.

¹⁸ Vgl. Elfriede WIEDERIN, *Bildungswerte der Musik*. Hausarbeit aus Pädagogik. Tschagguns 1934, S. 30.

¹⁹ Maximilian SEEFELDER, *Achtung Text*. In: *Sänger & Musikanten Zeitschrift für musikalische Volkskultur* 48 (2005) 5, S. 314- 315, hier S. 315.

²⁰ Vgl. vor allem Lutz RÖHRICH, *Liebesmetaphorik im Volkslied*. In: *Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung* (Volksliedstudien 2). Münster 2002, S. 241 f.

²¹ Ludwig ERK/Franz M. BÖHME, *Deutscher Liederhort*, *Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart*, Bd. 2. Leipzig 1925, S. 248.

²² Vgl. auch Lutz RÖHRICH, Der Wandel des Frauenbildes im Volkslied. In: Gesammelte Schriften zur Volkslied- und Volksballadenforschung (Volksliedstudien 2). Münster 2002, S.266 f.

²³ Ulrike ZÖLLER, Viereckats Wiesel und Tabakspfeifle. Erotische Symbole im Volkslied. In: Sänger & Musikanten. Zeitschrift für musikalische Volkskultur 48 (2005), 5, S. 307.

²⁴ Fassung aus: Helmuth POMMER, Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg. Wien 1924, S. 22 f.