

Maja Bošković-Stulli, Zagreb:

Mündliche Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes

Um das Gebiet der mündlichen oder Folklore-Literatur näher bestimmen zu können, erscheint es nützlich, seine Beziehung zu den Grenzgebieten zu betrachten, zu den Gebieten, die ihm nahe oder analog sind, sich teilweise mit ihm decken oder es durchdringen. Das ist einmal seine Beziehung zu dem breiteren Komplex der Folklore (zu ihren Äußerungen in verschiedenen Medien: der Musik, des Tanzes, des Theaters und der bildenden Künste); weiterhin zu verschiedenen schriftlichen traditionsmäßig verfaßten Texten, die ihren Kommunikationsmerkmalen nach keinen Folklore-Charakter besitzen, mit der Folklore aber eng verbunden sind (Inschriften auf den Krügen, Wandbehängen in den Küchen, Lebkuchenherzen, in den Stammbüchern, manchmal auch auf den Grabsteinen, Graphiten, usw.); zu der Popular-Literatur; zu den modernen Funktionsäquivalenten oder, genauer gesagt, Surrogaten der Folklore in den Massenmedien; zu der zentralen bzw. professionellen Literatur (von der mittelalterlichen bis zur gegenwärtigen – wobei die Grade der Annäherung und Entfernung in bezug auf die mündliche Dichtung bedeutend variieren); zu den mündlichen Werken innerhalb ihres ursprünglichen Kontextes, wie auch zu diesen selben Werken, wenn sie als gedruckte Gedichte, Erzählungen, Sprüche, usw. in Erscheinung treten.

All diese Beziehungen wurden in der Fachliteratur schon mehrfach untersucht, einige auch von mir selbst. Eine vollständigere Betrachtung könnte zur Beantwortung folgender Frage beitragen: Ist die Auffassung der Folklore – oder genauer die Auffassung der mündlichen Folklore-Literatur im Rahmen der vorliegenden Untersuchung – auf die natürliche künstlerische Kontaktkommunikation (nach Čistov) bzw. auf die künstlerische Kommunikation in kleinen Gruppen (nach Ben-Amos)¹ zurückzuführen oder

¹ Čistov, K.V.: Specifika fol'klora v svete teorii informacii. In: Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru, edd. E.M. Meletinskij – S.J. Nekljudov. Moskva 1975, 26–43. (Die Studie wurde erstmals 1972 veröffentlicht.); Ben-Amos, D.: Towards a Definition of Folklore in Context. In: Journal of American Folklore 84 (1971) 3–15.*

bringt eine derartige Auffassung, indem sie manche frühere Bedenken beseitigt, gleichzeitig aber eine Reihe neuer mit sich, unter anderen auch die Frage von der Beziehung zu den genannten Randerscheinungen.

Die Auffassungen von Ben-Amos und Čistov, die im Grunde genommen verwandt sind (hinzuzufügen wäre, daß bei Čistov im Unterschied zu Ben-Amos die Bedeutung der Folklore-Tradition nicht vernachlässigt wird), kommen bisher, meiner Ansicht nach, am ehesten einer richtigen Deutung der Besonderheiten der Folklore nahe.

Die Folklore wird wesentlich von der direkten künstlerischen Mitteilung gekennzeichnet. Sie gestaltet sich mündlich (wenn es sich um verbale Formen handelt) oder unter indirekter bzw. partieller Einbeziehung der Mündlichkeit (in anderen Formen) im realen Kontext einer kleinen Gruppe. Dabei denkt man an eine Mitteilung, aus der eine kürzere oder längere Tradition, nach Čistov eine Kommunikationskette, entsteht. Von diesem Standpunkt aus würden die am Anfang erwähnten Randerscheinungen keinen Bestandteil der Folklore bilden, sie sind für sie jedoch so wichtig und kommen ihr manchmal so nahe, daß in vielen Fällen, was wiederum vom Aspekt einzelner Untersuchungen abhängt, keine klaren Grenzen gezogen werden können.

Es erscheint nicht angebracht, auf der allgemeinen Anwendbarkeit des Begriffes "mündliche Literatur" zu beharren, weil die terminologischen Konventionen vielfach von der, in der jeweiligen Sprache bestehenden, Tradition abhängen; das Kriterium der Mündlichkeit bleibt jedoch distinktives Merkmal für dieses Gebiet.²

Vergleichen wir die mündliche Dichtung mit der schriftlich fixierten Literatur jener Perioden, als die beiden engstens miteinander verbunden und einander am ähnlichsten waren – selbstverständlich handelt es sich um die mittelalterliche Literatur –, so betrifft unser erster Gedanke zweifellos und zu Recht den gewaltigen Anteil der Traditionalität und den von der Tradition stark geprägten Stil beider Phänomene. Aber gerade wegen seiner Mündlichkeit, wegen der Übertragung von Mund zu Mund, durch seine formelhaften Modelle im Gedächtnis und im Unterbewußtsein, die anstelle von schriftlich fixierten Texten treten, unterscheidet sich der traditionelle Stil der mündlichen Literatur von der Traditionalität schriftlich fixierter mittelalterlicher Texte. Dieser Unterschied ist durch die mündliche Existenzweise bedingt – was natürlich das gegenseitige Einwirken von aufgeschriebenen und mündlichen Texten nicht ausschließt; das wäre aber eine andere Frage.

Die gegenseitige Verbundenheit der schriftlich fixierten und mündlichen Literatur ergibt sich ebenfalls aus der Tatsache, daß mittelalterliche literarische Gattungen teilweise mündlich vorgeführt wurden. Dieser Gedanke erscheint richtig, und man sollte, soweit es möglich ist, manche mittelalterliche literarische Formen in ihrem Wandlungsweg von der Mündlichkeit in die schriftliche Fixiertheit, bzw. umgekehrt, verfolgen; es besteht aber kein Grund, weshalb mündliche Vorführungen mittelalterlicher Epik oder Lyrik, falls die Übertragung ihres invariablen Gerüsts mündlich erfolgte, nicht als Bestandteile der damaligen mündlichen Dichtung angesehen werden sollten, ohne Rücksicht darauf, von welchen Gesellschaftsschichten sie gepflegt wurden.

In unserer Zeit, wenn bisher repräsentative Gattungen der mündlichen Dichtung, beispielsweise Märchen oder epische Gedichte, allmählich aus der mündlichen Überliefe-

² Cf. Bošković-Stulli, M.: O pojmovima usmena i pučka književnost i njihovim nazivima. In: Umjetnost riječi 17 (1973) num. 3 und 4, 149–184 und 237–260.

rung verschwinden, versuchen die Folkloristen immer öfter, auch manche Erscheinungen, die bisher außerhalb ihres unmittelbaren Interesses lagen, nun doch in ihr Forschungsgebiet aufzunehmen. Einige von ihnen richten ihre Aufmerksamkeit auf die Formen, die an sich zwar keine mündlichen, diesen jedoch teilweise funktionsmäßig analog sind, während sich andere jenen weniger angesehenen Formen gegenwärtigen alltäglichen Erzählens oder Singens zuwenden. Beide Gruppen sind für die Folkloristik gleichermaßen bedeutend, und ihre Bedeutung mag mit der Zeit noch zunehmen, meiner Meinung nach kann man jedoch nur die Erscheinungen aus der zweiten Gruppe ohne Zurückhaltung als zur Folklore oder Folklore-Dichtung gehörend betrachten.

Eine dritte Gruppe bilden Texte der repräsentativen bisher mündlich vorgeführten Dichtung, die heute als Bücher gelesen werden können. Solche Veröffentlichungen sind mannigfaltig und verfolgen verschiedene Zwecke: Sie erscheinen als mit Bildern versehene Kinderausgaben, als Schullektüre, als sentimentale Heimatliteratur in lokalen Ausgaben, die oft auch den Auswanderern zugedacht sind, als Sommerlektüre für ausländische Touristen, als aufwändige Gedenkausgaben, die die nationale Kultur darstellen sollen, als raffiniert ausgewählte literarische Texte, als wissenschaftliche Sammlungen usw. Solche Veröffentlichungen können im Laufe der Zeit zu anderen als ursprünglich vorgesehenen Zwecken verwendet werden, wofür wir unlängst ein hübsches Beispiel sehen konnten: In einer Folge der Fernsehserie *Heißer Wind* aus dem Studio Beograd (Anfang der Serie 1980, Drehbuch Siniša Pavić) sehen wir die Großmutter mit Interesse eine Volksmärchensammlung lesen, die von ihrem Enkelkind abgelehnt wurde.

Ob die gedruckten Texte auch weiterhin als Folklore-, d.h. mündliche Dichtung anzusehen sind, darüber gehen die Meinungen auseinander. Zur Zeit, als Stoff und Text für die Folkloristen noch im Mittelpunkt ihres Interesses standen, brauchte diese Frage nicht gestellt zu werden. Nachdem sich aber die Aufmerksamkeit der Forscher immer mehr auf den Kontext und die Performanz zu richten begann, wurden die Bemühungen, die aufgeschriebenen Texte aus dem Folklore-Begriff auszuklammern, immer bemerkbarer.

Es ist zweifellos richtig, daß mündliche Werke als improvisierte Vorführungen im natürlichen Situationskontext gebildet werden, als Interpretationen schöpferischer Persönlichkeiten, verbunden mit der Interaktion des Publikums, und daß sie mit den extratextuellen Elementen, mit der Stimme des Vorführenden, seiner Mimik, seinen Gebärden, der Melodie des Liedes u. ä. immer eng zusammenhängen. Und ebenso sicher verliert der aufgeschriebene, aber auch aufgenommene Text an manch bedeutendem Wert des derartig zustande gekommenen Komplexes, des synkretischen und materiell unauffangbaren künstlerischen Werkes.

Doch bleibt der durch Worte gestaltete Text Träger der Grundsicht des mündlichen Werkes. Nach der Niederschrift ist der Text zwar nicht mehr identisch mit seiner mündlichen Vorführung, doch setzt er sein Leben auf einer neuen Ebene fort – nachdem er manche Qualitäten und Werte verloren und andere wiederum neu gewonnen hat, und indem er auch weiterhin seine Beziehung zur Folklore, zu seiner mündlichen Grundlage (falls die Niederschrift getreu ist) bewahrt. Wie authentische Sätze des mündlichen Erzählers erfolgreich in die schriftliche Form übertragen werden können, und wie auch die schriftlich fixierten Texte Nachklänge des ehemaligen Kontextes der mündlichen Vorführung suggestiv wiedergeben können, darüber habe ich wiederholt geschrieben und

möchte es hier nicht weiter erörtern.³ Daß sich die mündliche Sprache durch ihre Reduktionen und elliptischen Aussagen von der schriftlichen wesentlich unterscheidet, ist eine bekannte Tatsache. Man muß aber hinzufügen, daß in der Sprache der mündlichen Dichtung und im Theater, also "von der Improvisation des Sängers in der Folklore bis zur Bühnensprache", wie es Jurij Lotman bemerkt, "die mündliche künstlerische Sprache auf der vollständigen, normalisierten Variante basiert und nicht auf der verkürzten".⁴ Dadurch wird neben anderem der Übergang von der mündlichen in die schriftliche Form bedeutend leichter.

Die Grundfragen, die uns bei dieser Besprechung der mündlichen Dichtung außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes beschäftigen sollen, betreffen die Beziehung zwischen der ästhetischen und den praktischen Funktionen vor und nach dem Übergang in die schriftliche Form und deren Einfluß auf die Betrachtung der mündlichen Dichtung als Kunst.

Es ist bekannt – insbesondere nach den strukturalistischen Studien von Jakobson, Muĉařovský und anderen –, daß in der Kunst und namentlich in der Poesie die ästhetische bzw. dichterische Funktion bestimmend und vorherrschend aber nicht die einzige ist, während andererseits alle übrigen Bereiche des menschlichen Wirkens, und wohl auch die Sprache, Träger der ästhetischen Funktion sein können, die aber dann von untergeordneter und zweitrangiger Bedeutung ist.⁵

Wenn man sogar in der sog. "reinen" Poesie nicht ausschließlich von der ästhetischen, dichterischen Funktion sprechen kann, dann ist es leicht verständlich, daß sich die mündliche oder Folklore-Literatur, die vollständig in realen Lebenssituationen eingebettet ist, in ihrer dichterischen Funktion durchaus nicht völlig erschöpft. Das Bestehen von außerliterarischen Funktionen bildet also keinesfalls einen grundsätzlichen, unüberbrückbaren Unterschied zwischen der Folklore und der übrigen Poesie; ein bedeutender Teil dieser praktischen Funktionen und die Art und Weise, wie sie sich in der Folklore-Dichtung mit der ästhetischen Funktion verbinden, sind jedenfalls spezifisch, insbesondere wenn man sie mit der Auffassung der Literatur seit der Romantik vergleicht.

Jan Muĉařovský weist darauf hin, daß es weder eine klare Grenze noch ein eindeutiges Kriterium gibt, die die Kunst von den ästhetischen Erscheinungen außerhalb der Kunst trennen würden, betont jedoch gleichzeitig "die Polarität zwischen der Über- und Unterlegenheit der ästhetischen Funktion in der Funktionshierarchie". Als besondere

³ Bořković-Stulli, M.: O reĉnici usmenog pripovjedaĉa. In: ead.: Usmena knjiŹevnost kao umjetnost rijeĉi. Zagreb 1975, 153–174. (Die Studie erschien erstmals 1969.); ead.: Usmena knjiŹevnost (Povijest hrvatske knjiŹevnosti 1). Zagreb 1978, 7–323 und 641–651, bes. 19–21; ead.: Vom Erzählen bis zur veröffentlichten Erzählung. In: Artes Populares 4–5 (1978–1979) 103–120.

⁴ Lotman, Ju.M.: Die Struktur literarischer Texte, übersetzt von R.-D. Keil. München 1972, 149.

⁵ Dazu cf. besonders Jakobson, R.: Linguistics and Poetics. In: Style in Language, ed. Th.A. Sebeok. Cambridge, Mass. 1964, 350–377; id.: Oĉledi iz poetike. Izbor tekstova M. Komnecić i L. Kojen. Beograd 1978. (Studien: Šta je poezija?; Dominanta.) Die angeführten Studien erschienen ursprünglich unter den Titeln: Co je poezija?, in: Volné smery 30 (1933–34); The Dominant, in: Readings in Russian Poetics, edd. L. Matejka – K. Pomorska. Cambridge/London 1971; Muĉařovský, J.: Estetske razprave. Uvod in prevajalske opombe Frane Jerman. Ljubljana 1978. (Studien: Estetska funkcija, norma in vrednote kot socialna dejstva; Mesto estetske funkcije med drugimi.) Die erste von den zwei genannten Studien erschien erstmals in ihrer vollständigen Fassung als Einzelband 1936 in Prag, und die zweite im Band Studie z estetiki, ebenfalls in Prag, 1966.

Fälle, wo solch eine Hierarchie nicht besteht, wo die funktionellen Gebiete nicht eindeutig unterschieden werden, und die ästhetische Funktion nicht vorherrschend ist, sondern gleichzeitig zwei miteinander kontaminierte, dominierende Funktionen existieren, erwähnt er die mittelalterliche Gesellschaft und den Folklorebereich und die ihnen zugehörige Kunst: die kirchliche und die Folklore-Kunst. Von den beiden dominierenden Funktionen in der kirchlichen Kunst "macht die erste, und das ist die religiöse, von der zweiten, d.h. von der ästhetischen Funktion ein Mittel ihrer Realisierung". Im Folklorebereich können die verschiedenen Funktionen, und darunter auch die ästhetische, nicht voneinander gelöst werden, und deshalb kann auch "die Kunst selbst als Tätigkeit mit vorherrschender ästhetischer Funktion von den übrigen Tätigkeiten weder gelöst noch abgegrenzt werden". Von den Gesellschaften, die wie die mittelalterliche oder wie der Folklorebereich keine klare Unterscheidung von Funktionen kennen, stellt Mukařovský fest, daß sie kein Bewußtsein von der dominierenden Stellung der ästhetischen Funktion innerhalb der Kunst besitzen und "daher auch den Kunstbegriff in jenem Sinne, wie ihn unsere Zeit entwickelt hat, entbehren".⁶

Dies besagt natürlich nicht, daß die mittelalterliche oder Folklore-Kunst weniger ausgeprägt oder wertvoll als die heutige wären. Die ästhetische Funktion ist an und für sich keine reale Eigenschaft eines Gegenstandes. Sie offenbart sich im gesellschaftlichen Kontext und besitzt die Fähigkeit, den Gegenstand selbst zu isolieren und die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, Wohlgefallen hervorzurufen und sich mit der Form der Sache zu verknüpfen.⁷

In der mündlich vorgeführten Folklore-Dichtung ist die ästhetische (dichterische) Funktion also nicht vorherrschend in dem Sinne, daß sie die Erzählung selbst, das Lied oder Sprichwort auf eine prägnante und bewußt erkannte Weise herausheben und das Hauptaugenmerk auf ihre Form und den von ihnen während der Performanz hervorgerufenen Genuß lenken würde. Neben der latenten dichterischen Funktion bekundet das Lied auch eine manifeste Funktion, durch die der Verlauf eines Heirats-, St. Georgen- oder ähnlichen Brauches realisiert wird; das Klagelied hat in der Vollziehung des Brauches eine ausgeprägte emotionelle Funktion; Beschwörungsworte haben einen magischen Zweck; ein Sprichwort wird im Gesprächskontext durch seine verallgemeinerte Form und seinen übertragenen Sinn eine konkrete Lebenssituation charakterisieren; eine historische Sage wird, suggestiv vorgetragen, über die Vergangenheit belehren; manches Lied oder eine Ballade, ein Märchen oder ein Rätsel dient der Unterhaltung und dem Zeitvertreib, was dem Hervortreten der ästhetischen Funktion schon relativ näher kommt. In keinem der erwähnten Fälle spielt die ästhetische Funktion wie bei den außerkünstlerischen Erscheinungen eine untergeordnete und nebensächliche Rolle, sie bleibt jedoch größtenteils verborgen. Die praktische Wirkung ist untrennbar mit ihr verbunden und wird gerade mit ihrer Hilfe aktiviert.

Was diese Manifestationen tatsächlich ausstrahlen, ist Poesie. Sie besitzt, es sei wiederholt, keine bewußt dominierende Funktion, ist aber unter dem Bewußtseinsniveau schöpferisch wirksam; sie realisiert sich sowohl in der künstlerischen Weltgestaltung als auch in der dichterischen Sprachstruktur. Eben aus diesem Grunde und ohne Rücksicht auf die bedeutenden Unterschiede in der Verteilung von ästhetischen und außerästhetischen Funktionen ist die mündliche Dichtung namentlich in jenen Fällen, wenn ihre Texte von künstlerisch begabten Erzählern und Sängern gestaltet werden, ebenso sehr

⁶ Mukařovský (wie not. 5) 64, 71, 234 und 129.

⁷ Mukařovský (wie not. 5) 60, 72 und 75.

Wortkunst wie die sog. "hohe" Dichtung. Letzten Endes ist es kein Zufall, daß Roman Jakobson seine Gedanken zu den unbewußten Sprachstrukturen in der Poesie (im gleichnamigen Artikel) größtenteils durch Beispiele aus der mündlichen Dichtung veranschaulicht hat.⁸

Die Mehrfunktionalität der Folklore hinsichtlich der Verflechtung von ästhetischer und praktischen Funktionen wird in den Studien von K.V. Čistov untersucht. Čistov unterscheidet Gattungen mit der vorherrschenden ästhetischen Funktion von solchen, in denen die ästhetische Funktion eine untergeordnete Rolle spielt und aus der praktischen abgeleitet wird; eine zweite Unterscheidung betrifft die Gattungen mit der absichtlichen, bewußten ästhetischen Funktion während der Performanz (manche Brauchturns- und Klagelieder u.a.) und solche, in denen die ästhetische Funktion nicht erkannt wird (Beschwörungsworte, Sagen, Legenden, Memorare).⁹

Zurecht wurde die gewissermaßen stufenartige Unterscheidung im Anteil der ästhetischen und praktischen Funktionen unter den einzelnen Gattungen der Folklore-Dichtung beobachtet, was durch die Unterscheidung dieses Anteils in der konkreten kommunikativen Situation ergänzt wird. Gerade aber wegen der Untrennbarkeit der ästhetischen von den praktischen Funktionen erreicht deren Spannweite jedoch keine ausgesprochene Über- oder Unterlegenheit der ästhetischen Funktion noch ihre bewußte Absichtlichkeit.

Zu Beginn dieser Studie wurde auf zwei einander nahestehende, meiner Ansicht nach annehmbare Definitionen hingewiesen, auf die von Čistov und Ben-Amos. Demnach wird die Folklore als direkte mündliche künstlerische Kommunikation, die in kleinen Gruppen zustande kommt, aufgefaßt. Dabei wurde das Kriterium der Mündlichkeit hervorgehoben. Und nun haben wir teilweise auch das Kriterium des Künstlerischen untersucht. Es zeigte sich, daß dichterische Strukturen und dichterische bzw. ästhetische Funktionen wirksam aber verborgen sind; daß im Unterschied zur modernen Literatur die dichterische Funktion in der mündlichen Poesie zwar nicht dominant aber ebensowenig der praktischen Funktion untergeordnet, sondern eng mit ihr verbunden ist. Man darf also wohlbegründet von der künstlerischen Kommunikation sprechen. In manchen Fällen ist sie durch Signale und Merkmale gekennzeichnet, die sie besonders hervortreten lassen (doch nicht im Sinne der modernen Kunstauffassung). Es handelt sich um spezifische auf die Vorführung abgestimmte Situationen, um das Ritual der einleitenden und abschließenden Formeln, der Struktur der Handlung, die besondere Art und Weise der Interpretation durch die Stimme (z.B. Rezitativ, veränderte Intonation, Gesang) u. dgl. m.¹⁰

*

* *

Was geschieht schließlich mit dem mündlichen Werk, nachdem es einmal aufgeschrieben und aus seinem ursprünglichen Kontext herausgegriffen worden ist? Einiges wurde

⁸ Jakobson, Ogleđi (wie not. 5) Studie: Nesvesne jezičke strukture u poeziji. Diese Studie erschien ursprünglich unter dem Titel Subliminal Verbal Patterning in Poetry, in: Studies in General and Oriental Linguistics Presented to Shirō Hattori. Tokyo 1970.

⁹ Čistov, K.: Zur Frage der theoretischen Unterschiede zwischen Folklore und Literatur. In: Folk Narrative Research (Studia Fennica 20). Helsinki 1976, 148-158 (besonders 153-154); id.: Prozaičeskie žanry v sisteme folklora. In: Prozaičeskie žanry folklora narodov SSSR. Tezisy dokladow, otv. redaktor V.K. Bondarčik. Minsk 1974, 6-32 (besonders 10-11).

¹⁰ Lotman (wie not. 4) 229-230; Ben-Amos (wie not. 1) 10-11.

dazu schon angedeutet. Zuletzt stellt sich noch die Frage von seinem dichterischen Wirken im neuen Medium.

Verschiedene Arten, in denen Texte aus dem Bereich der mündlichen Dichtung veröffentlicht und Zwecke, die damit verfolgt werden, wurden in dieser Studie schon aufgezählt. In allen derartigen Ausgaben ist auch die ästhetische Funktion im kleineren oder größeren Ausmaß gegenwärtig. Vorherrschend ist sie jedoch nur in solchen, die wir als raffiniert ausgewählte literarische Texte bezeichnet haben. Solche Ausgaben sind im Bereich der mündlichen Dichtung verhältnismäßig selten zu finden; die ästhetische Funktion mündlicher Dichtung wird vorzugsweise im Dienst anderer schon angeführter Funktionen verwendet, ebenfalls oft im Zeichen des Folklorismus. Doch wollen wir uns mit dem Folklorismus und den übrigen damit mehr oder weniger verbundenen Verwendungsmöglichkeiten an dieser Stelle nicht weiter beschäftigen.

In den Ausgaben, in denen Volkslieder und Märchen zusammen mit der sog. "hohen" Poesie erscheinen, liegt der Schwerpunkt auf der dichterischen Funktion. Ein berühmtes Beispiel ist Seghers' Anthologie französischer Poesie. Die Anthologie kroatischer Poesie von Miličević und Šoljan wurde nach ähnlichen Kriterien zusammengestellt. In seiner Auswahl von Märchen aus der ganzen Welt brachte Šoljan Volksmärchen verschiedener Völker der Erde zusammen mit literarischen Märchen großer Schriftsteller heraus. Die Anthologien kroatischer Volksdichtung von Olinko Delorko unterscheiden sich von den erwähnten Ausgaben insoweit, als sie lediglich mündliche Lieder enthalten, die jedoch nach den Kriterien der modernen dichterischen Sensibilität ausgewählt wurden.¹¹

Die Herausgeber solcher Sammlungen, meistens keine Volkskundler, sind gewöhnlich geneigt, mündliche Lieder oder Erzählungen angesichts ihrer dichterischen Qualitäten der übrigen Literatur völlig gleichzustellen. Sie wählen Texte aus, in denen dichterische Qualitäten bedeutend stärker hervortreten, als es im natürlichen Verlauf der Vorführungen von verschiedenen, oft ziemlich unscheinbar gestalteten, Folklore-Texten manchmal der Fall ist. Der Charakter einer solchen Auswahl wird selbstverständlich durch die Zuneigungen und den Geschmack ihres Autors bestimmt.

Solche Auffassungen, die die mündliche Dichtung der schriftlichen restlos gleichsetzen wollen, werden uns verständlich, wenn wir folgende Momente in Betracht ziehen: daß mit dem Übergang des Textes in die gedruckte Form die Kommunikation nun technisch und indirekt also gleich jener in der übrigen Literatur geworden ist, daß die Texte somit von ihrem ursprünglichen Kontext und ihren außertextuellen Elementen der mündlichen Interpretation losgelöst sind, und daß schließlich auch die früheren praktischen Funktionen entfallen, wobei sich das jetzige Hauptaugenmerk auf die Erzählung selbst, auf das Lied und seine Form richtet, daß also die ästhetische Funktion vorherrschende Stellung bezogen hat.

Der zeitgenössische Leser wird im schriftlich fixierten Folklore-Text auch neue bisher unbeachtete Bedeutungen entdecken. Ähnlich wie bei der Lektüre literarischer Werke aus vergangenen Perioden: "Immer wieder neue Kodes des Leserbewußtseins bringen im Text auch neue semantische Schichten zum Vorschein".¹²

¹¹ Als Beispiele seien erwähnt: *Le Livre d'Or de la Poésie française des Origines à 1940*, Réuni, présenté et commenté par Pierre Seghers, Collection Marabout, Verviers s.a.; Miličević, N. – Šoljan, A. (edd.): *Antologija hrvatske poezije od XIV stoljeća do naših dana*. Zagreb 1966; *100 najboljih svjetskih bajki*, ed. A. Šoljan. Zagreb 1969; *Narodne lirске pjesme*, ed. O. Delorko (*Pet stoljeća hrvatske književnosti* 23). Zagreb 1963.

¹² Lotman (wie not. 4) 108.

Es wurde jedoch angedeutet, daß zwischen dem mündlich vorgeführten Werk und dem geschriebenen Text auch weiterhin eine ununterbrochene Beziehung besteht. Nach seiner Niederschrift und Veröffentlichung wurde das mündliche Werk seinen Kommunikationsmerkmalen und seiner Funktion nach der übrigen Literatur angeglichen; seine Rezeption bei dem distanzierten Leser wird in vielerlei Hinsicht von derjenigen im Kreis der ursprünglichen "kleinen Gruppe" abweichen, seine Suggestivität wird es jedoch weiterhin aus den erhaltenen Merkmalen des mündlichen Werkes schöpfen.

In der Folklore-Kunst wird (ähnlich wie in der mittelalterlichen Kunst, der *Commedia dell'arte*, dem Klassizismus) der Wert eines Werkes – nach Lotman – an der Befolgung im voraus festgelegter Regeln gemessen: in der Wortauswahl, Bildung von Metaphern, im Ritual der Erzähltechnik, in bekannten Möglichkeiten der Sujet-Kombinationen, im Gebrauch von *loci communes*. Dabei werden dargestellte Lebenserscheinungen mit den Modell-Klischees identifiziert, die den Hörern bekannt und in das System feststehender Regeln eingeschlossen sind. Die Regeln des Autors und die Regeln der Hörer erweisen sich als zwei Erscheinungen, die sich im Zustand gegenseitiger Identität befinden, so daß ein derartiges künstlerisches System Ästhetik der Identität genannt werden kann. Die Einförmigkeit auf der einen Seite wird jedoch durch die ungebundene Mannigfaltigkeit auf der anderen aufgewogen: erstarrte Figurenschemata, Sujet-Abläufe usw. werden von der lebhaften und beweglichen Form des künstlerischen Schaffens begleitet – der Improvisation. Die Fesseln strenger Regeln und die Befreiung von ihnen in der Improvisation bedingen sich gegenseitig.¹³

Moderne Leser von Werken, die im Rahmen der Ästhetik der Identität entstanden sind, können, nach Lotman, ebenfalls diese Ästhetik akzeptieren: Kanons, Normen und Klischees werden die Lektüre eines Märchens oder epischen Gedichtes nicht beeinträchtigen. Der Leser wird nämlich seine Rezeption des Werkes mit dem Gefühl von dessen Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse der Ästhetik – in diesem Falle der Ästhetik der Identität – in Einklang bringen.¹⁴

Bei der Lektüre von Liedern, Erzählungen und anderen Formen der mündlichen Dichtung distanzieren wir uns also von ihren praktischen Funktionen und ihrem direkten Kontext; wir entdecken in den Texten manche bis dahin unerkannt gebliebene Bedeutungen, während uns die früheren Bedeutungen teilweise verborgen bleiben. Die ästhetische Funktion ist scharf in den Vordergrund getreten, obwohl sie auch weiterhin den Regeln der Ästhetik der Identität folgt; der moderne Leser hat zwar keinen Anteil an dieser Ästhetik, vermag sich aber lebhaft in sie einzufühlen und für sich selbst ganz eigenartige Reize darin zu entdecken.

Der Leser fühlt sich indirekt in den mündlichen Kontext ein, teilweise manchmal in jenen direkten, worüber ich schon, wie erwähnt, bei einer anderen Gelegenheit geschrieben habe, und teilweise in den breiteren mündlichen Kontext, der durch poetische Ausdrucksmittel angedeutet wird: Refrains suggerieren, daß das Lied früher gesungen wurde, einleitende und abschließende Formeln deuten auf Zuhörer hin, denen die Erzählung vorgetragen wurde. Gleichzeitig können beide Elemente als poetische Gestaltungsmittel eine starke Wirkung ausüben.

Diese Distanziertheit und die veränderte Art und Weise, auf die der Leser das gedruckte mündliche Werk rezipiert, sind selbstverständlich durch die Veränderung in

¹³ Lotman (wie not. 4) 409–411.

¹⁴ Lotman (wie not. 4) 416.

der Kommunikationsart bedingt, jedoch nicht nur dadurch. Die Rezeption des Volkskundlers oder einer anderen interessierten Person, die der "kleinen Gruppe" nicht angehört und der Performanz eines Folklore-Werkes beiwohnt, unterscheidet sich ebenfalls von der Rezeption der Angehörigen der "kleinen Gruppe". Die Rezeption dieser Person hängt von ihren früheren Lebens- und Literaturerfahrungen, von der Art ihres Interesses und von ihrer Sensibilität ab. Sie wird aber das Werk mit seinen sämtlichen außertextuellen Elementen, in seinem ursprünglichen Kontext kennenlernen, was dem Leser nicht gegeben ist.

In der vorliegenden Auslegung finden sich wiederholt und auch absichtlich Gedanken darüber, daß bei der Lektüre eines schriftlich fixierten mündlichen Werkes bestimmte Qualitäten verloren gehen, einige wiederum gewonnen, während andere in die neue Existenzweise übertragen werden.

Auf den ersten Blick wäre man geneigt festzustellen, daß die Improvisation, die größte Kostbarkeit des mündlichen Schaffens, bei der Niederschrift notwendigerweise verschwindet. Tatsächlich ist der aufgeschriebene Text nur ein Teil der Improvisation und außerdem wird er dadurch ein für allemal in seiner nun bleibenden, in Zukunft nicht mehr variierbaren Form festgelegt. Und doch zeugt er auch in dieser Form von der Improvisation, ja sogar noch mehr, er überträgt sie in den gedruckten Text in zweifacher Hinsicht.

In einer getreuen Textniederschrift, in der das Modell eines Liedes oder einer Erzählung in einer subjektiven Variierung erscheint, wo möglicherweise Abweichungen vom anerkannten Kanon und funktionsmäßig berechnete sprachliche Unregelmäßigkeiten auftreten, bleibt die Improvisation in ihrer verbalen Manifestierung erhalten. Sie hat sogar indirekt an Intensität gewonnen: Wir können sie durch die Lektüre vollständiger aufnehmen, weil uns die Möglichkeit des wiederholten Zurückgreifens gegeben ist.

Die eben erwähnte Möglichkeit, daß das Modell einer Erzählung oder eines Liedes in fast jeder Vorführung variiert werden kann, wobei die Variierungen von winzigen Veränderungen bis zu bedeutenden schöpferischen Eingriffen reichen, ergibt sich aus der Improvisation. Im Verlauf der direkten Mitteilung im ursprünglichen Kontext bleiben die Varianten – die im Grunde genommen ein Ergebnis der Improvisation sind – fast unbemerkt oder sie führen manchmal zu einem Streit unter den an der Performanz Teilnehmenden um die Frage, ob das variierte Moment falsch sei oder nicht. Im Gegensatz dazu, wenn im gedruckten Text eine größere Anzahl von zusammengetragenen Varianten nebeneinander erscheint, liefert sie plötzlich ein eindrucksvolles Zeugnis von der schöpferischen Kraft ihrer Autoren, von ihrem Einfallsreichtum und von der Fülle scheinbar winziger, ja sogar unwillkürlicher Eingriffe der Erzähler – mit einem Wort, von den verborgenen Möglichkeiten und der virtuellen Schönheit der Improvisation. Als ich vor vielen Jahren der Erzählung *König Midas hat Eselsohren* eine Monographie widmete, forschte ich nach ihren Quellen. Was mich aber tief beeindruckte, und was ich auch darzustellen versuchte, war die Fülle und Mannigfaltigkeit von Varianten, die alle durch die schöpferische Improvisation der Erzähler im Laufe vieler Jahrhunderte weltweit entstanden waren, die Grenzen eines kleinen und komprimierten Sujets nicht überschreitend.¹⁵

Abschließend wollen wir an einigen ausgewählten Beispielen zeigen, wie mündliche

¹⁵ Bošković-Stulli, M.: *Narodna predaja o vladarevoj tajni*. Zagreb 1967. (Deutsche Zusammenfassung: *König Midas hat Eselsohren*. 301–341.)

Texte, wenn sie aufgeschrieben sind, Literatur mit vorherrschender ästhetischer Funktion werden können und mit Bedeutungen, die in der mündlichen Vorführung verborgen waren. Das Bestehen solcher Texte als Literatur und ihre Wirkung auf die Leser beruht jedoch gerade auf den Merkmalen ihrer Mündlichkeit, die in den gedruckten Formen auch weiterhin erhalten bleiben.

In der Sammlung *Südslawischer Volkslieder (Južnoslovenske narodne popevke)* von Kuhač erschien unter den "Liebesliedern aus neuerer Zeit" auch das folgende kajkawische Volkslied aus Kroatien:

Julijanka tancuvala
međ gorami, međ vodami, s susedami.

Došel j' po nju nejin oček:
"Odmó dimo, Julijanka, pospavat."

"Nejdem z vami, pojte sami,
ja bum ovde tancuvala
međ gorami, međ vodami, s susedami."

Došla po nju nejna majka:
"Hodmo dimo, Julijanka, pospavat."

"Nejdem z vami, pojte sami,
ja bum ovde tancuvala
međ gorami, međ vodami, s susedami."

Došel j' po nju nejni dragi,
došel j' po nju nejni dragi:
"Hodmo dimo, Julijanka, pospavat!"

"Idem z vami, nejte sami,
ne bom ovde tancuvala
međ gorami, međ vodami, s susedami."¹⁶

Julchen tanzte
zwischen Bergen, zwischen Wassern, mit den Nachbarn.

Kam ihr Vater sie zu holen:
"Laß uns heimgehen, Julchen, schlafen."

"Geh mit euch nicht, geht alleine,
ich will tanzen
zwischen Bergen, zwischen Wassern, mit den Nachbarn."

Kam die Mutter sie zu holen:
"Laß uns heimgehen, Julchen, schlafen."

"Geh mit euch nicht, geht alleine,
ich will tanzen
zwischen Bergen, zwischen Wassern, mit den Nachbarn."

¹⁶ Kuhač, Fr. Š.: *Južno-slovenske narodne popevke (Chansons nationales des Slaves du Sud 2)*. Zagreb 1879, num. 770.

Kam ihr Liebster sie zu holen,
 Kam ihr Liebster sie zu holen:
 "Laß uns heimgehen, Julchen, schlafen!"
 "Geh mit euch, geht nicht alleine,
 ich will nicht hier weiter tanzen
 zwischen Bergen, zwischen Wassern, mit den Nachbarn."

Ein dem Thema und dem Aufbau nach ähnliches Lied finden wir in der Sammlung von Vuk Karadžić. Es wurde in Kroatien, in der Umgebung von Dubrovnik aufgeschrieben und erschien ebenfalls unter den Liebesliedern: Es handelt sich um "Die verlobte Mara", die nacheinander Blumen in den Schoß legt, zuerst ihrem Vater, dann der Mutter, dem Bruder, der Schwester und zuletzt dem Geliebten. Und alle lehnen ihre Blumen ab, alle bis auf den Geliebten.¹⁷

Dem Leser werden also beide Lieder als Liebesgedichte mitgeteilt, und er kann sie wohlbegründet als solche rezipieren.

Im Julchen-Lied finden wir ein anschauliches Beispiel für die Behauptung, "die Folklore bietet uns überzeugendste Beispiele von der äußerst komprimierten und wirksamen sprachlichen Struktur, die sich der Kontrolle der abstrakten Beurteilung entzieht" und als Poesie eigentlich unter dem Bewußtseinsniveau tätig ist.¹⁸ Der Parallelismus im Aufbau von Episoden dieses Liedes entsteht durch die Wiederholung analog variiertes Verse, mit Hilfe des wunderbaren Refrains "zwischen Bergen, zwischen Wassern, mit den Nachbarn" ("med gorami, med vodami, s susedami"); hinzu kommen noch phonologische und grammatikalische Parallelismen im Rahmen einzelner Verse (was in der Übersetzung leider nicht zum Ausdruck kommt), die ebenfalls der Äußerung eines verspielten und verwegenen Inhalts dienen. All dies zusammen macht dieses Lied streng ausgewählter poetischer Anthologien würdig.

Sein ursprünglicher Kontext scheint jedoch nicht so verwegend gewesen zu sein, und der reine Liebesgedanke stand nicht vom Anfang im Vordergrund.

Das Gedicht von der verlobten Mara, die ihrem Vater, ihrer Mutter und zuletzt dem Geliebten Blumen in den Schoß legt, hat in einer Beschreibung von Heiratsbräuchen in Pitomača (im Draugebiet, in Nordkroatien) eine völlig adäquate kajkawische Variante. Es wurde in der Nacht vor der Hochzeit, begleitet von entsprechenden rituellen Handlungen, beim Reigentanz gesungen.¹⁹ Dieses Beispiel deutet darauf hin, daß "Die verlobte Mara" in der Aufzeichnung von Karadžić und dementsprechend offensichtlich auch das Julchen-Lied von Kulhač zu den ursprünglichen Hochzeitsliedern gezählt werden können. Ob sie zur Zeit der Niederschrift ihre Verbindung mit dem Brauchtum schon verloren haben, oder diese Verbindung den Sammlern unbekannt war, kann jetzt nicht mehr entschieden werden.

Für den zeitgenössischen Leser von poetischen Werken braucht das jedoch von keiner größeren Bedeutung zu sein. Er wird das Julchen-Lied als Liebesgedicht mit ungebundener Erotik und unabhängig von seiner Funktion im Heiratsbrauch rezipieren.

¹⁷ Karadžić Stef., V.: Srpske narodne pjesme I. Beograd 1953, num. 291.

¹⁸ Jakobson, Ogleđi (wie not. 5) 188.

¹⁹ Čajko, V.: Pitomača u hrvatskoj Podravini: Ženiđbeni obiĉaji (Zbornik za narodni život i obiĉaje juđnih Slavena 1). Zagreb 1896, 180-181.

Darin wird er Lotmans schon erwähnte "neue semantische Schichten" entdecken, wie sie in den literarischen Werken der Vergangenheit gefunden werden können. Es ist also für die heutige literarische Rezeption dieses mündlichen Liedes nicht unbedingt notwendig, seinen ursprünglichen Kontext zu kennen; unentbehrlich ist aber die Einfühlung in die Art und Weise, wie sich das mündliche Lied gestaltet – in seine Motive, Metaphern, Parallelismen, seinen Vers, seine Refrains. Der Leser muß einen Sinn für seine spezifische mündliche Poetik entwickeln.

Im folgenden Lied, von dem wir nur den Anfang anführen, erkennt man aus dem Text selbst, daß es ein Wiegenlied ist. Der Kontext ist also in seinen Grundzügen klar:

Paji, buji u zlaćenj beši,
tvoja beša na moru kovana,
kovala je tri dobra kovača,
tri kovača tri godine dana.
Jedan kuje, drugi pozlaćuje,
treći radi od zlata jabuku.
Ode beša od grada do grada ...²⁰

Schlummre, schlafe in der goldnen Wiege,
deine Wiege an der See geschmiedet,
schmiedeten das Werk drei gute Schmiede,
schmiedeten die drei drei volle Jahre.
Einer schmiedet, legt der zweite Gold drauf,
einen Apfel schafft von Gold der dritte.
Und von Stadt zu Stadt fährt hin die Wiege.

Der moderne Leser vermag sich auf dieses Wiegenlied wie auf ein Gedicht zu konzentrieren – unabhängig von seiner Funktion beim Einwiegen des Kindes. Der bizarre Kontrast zwischen dem schlichten volkstümlichen Zehnsilbler und dem Glanz seiner bildlichen Ausdrücke wird einen tiefen Eindruck auf ihn machen. Wenn er sich aber trotzdem in den Kontext versetzt, der im Lied angedeutet wird und von ihm nachempfunden werden kann, wenn er sich das weit zurückliegende Alltagsleben des Dalmatinischen Hinterlandes vergegenwärtigt, wo in den armseligen verqualmten Stuben mit kalten steinigen Wänden die Mütter ihre halbhungrigen Kinder zum Einschlafen brachten, indem sie als Gegengewicht zu ihrem dürftigen Leben und als dessen einzigen Reichtum, Wiegenlieder singend, die Pracht wunderbarer Bilder beschworen, – wenn also der Leser auch diesen Kontext in seine Lektüre einbezieht, dann wird er heute das Lied vollständiger perzipieren können als diejenigen, die es geschaffen haben. Der poetische Sinn des Julchen-Liedes erschließt sich dem heutigen Leser befreit von dem früheren Kontext und den vorausgesetzten Funktionen im Heiratsbrauch, während der Sinn dieses Wiegenliedes gerade durch das Einfühlen in den früheren Kontext an Reichtum gewinnt.

Die goldene Wiege hat in unserem Wiegenlied eine reale Bedeutung, dieses Syntagma enthält aber gleichzeitig das ständige Epitheton *golden*. Als er seiner Zeit in einem Volkslied auf den Vers stieß, worin eine arme alleinstehende Mutter ihr Kind in einer goldenen

²⁰ Delorko, O.: Narodne pjesme Sinjske krajine. In: Narodna umjetnost 5–6 (1968) 132, num. 10.

Wiege schaukelt, betrachtete es Vuk Karadžić als eine sinnlose Zusammenfügung.²¹ Für mündliche Dichter muß jedoch die Logik im Gebrauch von ständigen Epitheta nicht der Logik der konkreten Situation im Gedicht entsprechen. Hinterher gelangten Forscher aber auch zeitgenössische Leser ebenfalls zu dieser Erkenntnis.

Nach einer Beobachtung von Boris Uspenskij erscheinen ständige Epitheta unabhängig von der konkreten Situation und zeugen von einem breiter aufgefaßten Verhältnis zu dem dargestellten Gegenstand. So wird Zar Kalin in einer russischen Byline Hund genannt, um gleich im nachfolgenden Vers von sich selbst als vom Hund Zaren Kalin zu sprechen.²²

In dem Volkslied *Der verdammte Duka Šetković (Prokleti Duka Šetković)* von der Insel Šipan stößt die Mutter heftigste Verwünschungen über ihren undankbaren lasterhaften Sohn aus, spricht ihn aber sogar in diesem Augenblick mit zärtlichen Worten an: "Oh mein Duka, du mein liebes Kind" ("O moj Duka, moje dijete drago")²³ *Liebes Kind* ist ein Ausdruck mit dem ständigen Epitheton, worin die mütterliche Liebe als ständiges Verhältnis komprimiert ausgedrückt ist. Deshalb stört der Mangel an Logik in dieser Situation weder die Sängerin noch den Zuhörer. Der Leser jedoch, an die Logik des ständigen Epithetons nicht gewöhnt, kann ein solches Syntagma auch anderweitig verstehen und durch zusätzliche Bedeutung erweitern, die von dem mündlichen Gewährsmann zwar nicht beabsichtigt wurde, in dem mündlichen Text aber als Möglichkeit enthalten ist: Er kann das ständige Epitheton von seinem erstarrten Sinn befreien und den angeführten Vers als Apotheose der mütterlichen Liebe deuten, die sogar die in diesem Augenblick ausgestoßene Verwünschung übersteigt.

Als letztes Beispiel wollen wir ein Märchen betrachten. Ich habe es 1957 in Lika, in Kroatien aufgeschrieben. Erzählt wurde es mir von einer Alten, die aus der Herzegowina stammte. Ich erinnere mich noch nahezu an ihre leise gleichmäßige Stimme, die fast wie ein Rezitativ klang und volle Konzentration zu bewirken vermochte. Diese Stimme kann leider nicht mehr gehört werden. Erhalten blieb der aufgeschriebene Text, veranmt in Hinsicht auf seine außertextuellen Elemente der Performanz, als Text jedoch für damalige Verhältnisse möglichst treu schriftlich fixiert (leider ohne Tonband). Und eben diese rein verbale Textgestaltung ist äußerst eindrucksvoll. Theoretische Auseinandersetzungen um die Frage, ob bei der Niederschrift der mündliche Text an seinem Reichtum lediglich verliert oder aber, indem er einige Qualitäten eingebüßt hat, nun andere, die in dem Wortlaut selbst, im Text und der Textur enthalten sind, bewahren und nicht nur bewahren sondern auch in neuer Weise zum Vorschein bringen kann – derartige Auseinandersetzungen sollten unter Berücksichtigung konkreter Beispiele, zu denen auch das Märchen *Čoso auf dem Hasen (Čoso na zecu)* gehört, geführt werden.²⁴ Die folgende

²¹ Karadžić Stef., V.: Srpske narodne pjesme 4. Beograd 1954, XXXI (Vorwort in vol. 4 in der zweiten Ausgabe von 1833).

²² Uspenski, B.A.: Poetika kompozicije – Semiotika ikonc. Izbor i prevod N. Petković. Beograd 1979, 23. (Originaltitel: Uspenskij, B.A.: Poëtika kompozicii. Moskva 1970.), Dasselbe Beispiel wird auch von Lotman (wie not. 4, p. 379) angeführt.

²³ Hrvatske narodne pjesme 1, edd. I. Broz – S. Bosanac. Zagreb 1896, num. 39.

²⁴ Narodne pripovijetke, ed. M. Bošković-Stulli (Pet stoljeća hrvatske književnosti 26). Zagreb 1963, num. 14. Deutsche Übersetzung in: Bošković-Stulli, M.: Kroatische Volksmärchen. übers. von W. Eschker und V. Milak (Die Märchen der Weltliteratur). Düsseldorf/Köln 1975, num. 5. Die angeführten Zitate sind der deutschen Übersetzung entnommen.

Analyse des Märchens ist einer früheren Studie entnommen, wo ich sie mit einer anderen Absicht als jetzt ausgelegt habe.

Das Märchen erzählt von einem Riesen, der dreien Brüdern ihre Schwester entführt hatte, und sie ziehen nun nacheinander aus, um sie zu suchen. Jeder kommt bis zu der Höhle, in der die Schwester mit dem Riesen wohnt; die ersten zwei werden von dem Riesen erschlagen, nur dem dritten, dem Jüngsten, gelingt es, den Riesen zu töten usf.

Die drei Episoden, worin die Brüder ihrer Schwester und dem Riesen begegnen, werden dem Märchenritual gemäß dreimal fast wörtlich wiederholt, obwohl jedesmal mit kleinen Modifikationen. Diese Episoden lauten folgendermaßen:

(1)

Und er ging los, um sie zu suchen. Er suchte sie überall im Gebirge, bis er sie vor einer Höhle sitzen sieht. Und er geht zu ihr.

„Schwester, was machst du da?“

Sie aber antwortet ihm: „Mein Bruder, geh fort! Wenn jetzt der Riese kommt, wird er dich bei lebendigem Leibe zerreißen.“

Während sie das sagt, entsteht im Gebirge ein großes Dröhnen. Schwester und Bruder erschrecken. Um den Bruder zu verstecken, bedeckt sie ihn mit einer Rinderhaut. Unterdessen kommt der Riese und fragt sie, wer dagewesen ist. Sie sagt, daß niemand dagewesen ist; er aber sagt zu ihr: „Lüge nicht, sondern sag es mir ehrlich. Warum solltest du es deinem Mann nicht sagen?“

„Nun gut, mein Bruder war da.“

„Und wo ist er jetzt?“

„Hier“, sagt sie, „ich habe ihn mit der Rinderhaut bedeckt.“

„Warum wolltest du denn meinen Schwager vor mir verstecken?“

Da nahm sie ihm die Haut ab, und sie begannen sich zu küssen; und bis sie mit dem Küssen fertig waren, flossen ihm drei Liter Blut aus den Wangen, so sehr hatten ihn die Haare des Riesen zerstoichen. Dann setzten sie sich zum Abendbrot nieder. Sie aßen zu Abend und übernachteten hier...

(2)

Und er ging los, um sie zu suchen. Er ging überall im Gebirge herum, bis er die Schwester vor der Höhle erblickte. Er geht zu ihr.

„Schwester“, sagt er, „warum kommst du nicht nach Hause?“

„Oh, mein Bruder, flieh, wohin du nur kannst. Gleich wird der Riese aus dem Gebirge kommen und dich bei lebendigem Leibe zerreißen.“

Noch während sie so sprachen, entsteht im Gebirge ein Getöse, Schwester und Bruder erschrecken, und sie versteckt ihn sogleich und bedeckt ihn mit der Rinderhaut. Unterdessen kommt der Riese.

„Meine Frau, wer ist hier gewesen?“

Sie schwört, daß niemand da war.

„Schwöre nicht falsch! Warum solltest du es deinem Mann nicht sagen?“

„Nun gut, mein Bruder war da.“

„Und wo ist dein Bruder jetzt?“

„Ich habe ihn mit der Rinderhaut bedeckt.“

„Warum hast du meinen Schwager versteckt?“

Da nahm sie ihm die Haut ab, und sie begannen sich zu küssen; und bis sie mit dem Küssen fertig waren, tropften dem Schwager drei Liter Blut aus dem Gesicht. Dann setzten sie sich hin, aßen zu Abend und übernachteten.

(3)

Und auch er bricht auf und geht ins Gebirge. Er sucht überall im Gebirge, bis er die Schwester vor der Höhle sah. Er freute sich sehr, daß er seine Schwester gefunden hatte, und ging zu ihr.

“Schwester, warum kommst du nicht nach Hause?”

Da begann seine Schwester zu weinen.

“Ach, mein Bruder, du wirst jetzt umkommen. Auch deine beiden Brüder sind umgekommen. Gleich wenn der Riese aus dem Gebirge kommt, wirst auch du nicht mehr sein.”

Noch während sie so sprachen, entsteht im Gebirge ein Getöse, und sofort bedeckt sie ihren Bruder mit der Haut.

Als der Riese kommt, fragt er: “Meine Frau, wer ist hier gewesen?”

Ach, es hatte keinen Sinn zu lügen.

“Nun gut, dein Schwager, mein Bruder war hier.”

“Warum hast du ihn vor mir versteckt?”

“Ich habe ihn in meiner großen Not versteckt. Ich habe nur noch ihn allein, und du wirst auch ihn umbringen. Meine beiden anderen Brüder hast du schon getötet.”

Er aber schwört ihr, daß er es nicht tun werde. Da nahm sie ihm die Rinderhaut ab, und sie küßten sich und aßen zu Abend.

Die Episoden werden in fast gleicher Weise wiederholt, wie es dem abstrakten Märchenstil und der Isolation seiner Teile entspricht. Jedesmal bedeckt die Schwester ihren Bruder mit einer Rinderhaut, ohne aus den vorangehenden Fällen gelernt zu haben, daß es nutzlos ist. Und jedesmal vertraut sie den Versicherungen ihres Riesengatten, daß er ihrem Bruder keinen Schaden zufügen werde. Die Dialoge werden jedesmal von neuem fast Wort für Wort wiederholt. Dadurch wird das Märchenritual aufgebaut.

Wenn wir die drei angeführten Episoden vergleichen, so werden wir jedoch feststellen, daß sie nicht völlig identisch sind, obwohl sie auf den ersten Blick so wirken mögen. Es handelt sich nicht um die bloße Variierung von Formeln, wie etwa wenn in der ersten Episode im Gebirge ein großes Dröhnen und in der nächsten ein Getöse entsteht, oder wenn das erste Mal drei Liter Blut aus den Wangen flossen und das nächste dem Schwager aus dem Gesicht tropften u. ä. Das sind völlig analoge Formeln, die in erster Linie von dem Vorrat an verwandten Paaren adäquater Formeln zeugen, der der Erzählerin zur Verfügung steht. Es gibt aber auch solche Variierungen, die neue obwohl kaum bemerkbare und sicherlich nicht gezielte Inhaltsnuancen herbeiführen. In der ersten Episode lügt die Schwester lediglich, wenn sie ihrem Gatten beteuert, daß niemand gekommen sei, in der zweiten schwört sie schon falsch und in der dritten weint sie und verzweifelt erzählt sie dem Riesen von ihrer großen Not, ihm dabei die Erschlagung ihrer Brüder vorwerfend (um trotzdem gleich im nächsten Augenblick genau wie in den vorangehenden Episoden ihren Bruder vor dem Riesen zu enthüllen, — denn das Märchen kennt

keine echte realistisch aufgefaßte, von einer Begebenheit zur anderen erworbene, Erfahrung, worauf Max Lüthi in seinen Studien mehrfach hingewiesen hat).

In den zitierten Episoden finden wir Familienverhältnisse sozusagen abgebildet durch das Leben in der Riesenhöhle: den Gatten als absoluten Herrn im Hause, der, den Brüdern seiner Gattin abhold, trotzdem süße Worte im Munde führt ("Warum wolltest du denn meinen Schwager vor mir verstecken"); die untergebene Gattin, die ihre Brüder dennoch heimlich im Hause versteckt; des Gatten heuchlerisch herzlichen Kuß mit dem Schwager, der in der Hyperbel von drei Liter Blut, die dem Schwager aus dem Gesicht tropften, seinen bildhaften Ausdruck findet. Dies ist wohl keine Allegorie für die familiären Verhältnisse auf dem Lande noch deren realistische Darstellung; es ist eine authentische, irrealer, dem Märchen gemäße Riesenhöhle, in die die Erzählerin ihr Erlebnis und ihre Vorstellungen hineinprojiziert hat. Sie hat es ohne bewußten Wunsch und Absicht getan, indem sie die Formeln des Märchens souverän verwendete, verteilte und modifizierte und auch neue schuf, die künstlerischen Möglichkeiten der Sprache benutzend. Bei all dem vermochte sie den gleichmäßigen Rhythmus wiederholter Episoden zu bewahren. Diese Episoden verleihen der Formelhaftigkeit ihr ausdrucksvolles Gepräge und verhindern eine beschreibende Hervorhebung individueller Einzelheiten, was den Märchenstil beeinträchtigen würde.

Die Auslegung dieser Analyse sollte folgendes zeigen: In den Situationen, wenn sich die Erzählerin an ihr normales Publikum wendete, hatten weder sie noch ihre Zuhörer eine bewußte Absicht oder Kenntnis von der Detailnuancierung und Gradation innerhalb scheinbar gleicher Episoden. Dies wurde unbewußt in den Text eingebaut und ebenfalls unbewußt perzipiert. Erst nachdem der Text aufgeschrieben und dem Leser zugänglich gemacht wurde, konnte er in dieser neuen Form und einzig in einer solchen manche bis dahin verborgene Bedeutungsschichten ans Licht bringen.

Die Frage, ob der mündliche Text nach seiner Trennung von dem ursprünglichen Kontext und mit der Übertragung in die gedruckte Form auch weiterhin seinen Folklore-Charakter beibehält und als Bestandteil der mündlichen Dichtung zu betrachten oder aber der schriftlichen Literatur nun völlig gleichgestellt ist, läßt eine zweifache Antwort zu. Sie ergibt sich aus allem bisher gesagten. Seiner Kommunikationsart und den sich daraus ergebenden Folgen nach hat sich der Text der schriftlichen Literatur jetzt angeglichen. Aber nach seinen erhalten gebliebenen Eigenschaften und nach der Notwendigkeit, daß sich der Leser, falls er das Werk rezipieren will, mindestens teilweise in die spezifische Ästhetik der mündlichen Dichtung einfühlen und ihre Poetik annehmen muß, — hört der Text auch nach seiner Niederschrift nicht auf, Bestandteil der mündlichen Dichtung zu sein. Ein bedeutender Unterschied besteht jedoch darin, daß nach der schriftlichen Fixierung die ästhetische Funktion in ihrer vorherrschenden Stellung deutlich hervorgehoben werden kann, während sie im ursprünglichen Kontext ihre "Herrschaft" mit den praktischen Funktionen geteilt hatte. Das wesentliche Moment ist dabei schließlich die Tatsache, daß sowohl die mündliche als auch die schriftliche Literatur, jede auf ihre Weise, zu den Sprachkunstwerken gehören, und gerade aus diesem Grunde ist es möglich, daß das mündliche Werk, die dabei entstehenden Veränderungen mitberücksichtigend, aus der mündlichen in die schriftliche Form übergeht.

Übersetzt von M. Häusler