

Nachwort

Der märkische Adlige Achim von Arnim (1781–1831) und der Frankfurter Kaufmannssohn Clemens Brentano (1778 bis 1842) hatten sich anlässlich einer Huldigung der Göttinger Studenten für Goethe am 6. Juni 1801 kennengelernt. Aus der Bekanntschaft wurde alsbald eine vor allem von Brentano forcierte innige Freundschaft, die sich auch in zahlreichen literarischen Plänen manifestierte. Ein Jahr nach dem Beginn dieser Freundschaft trafen sie sich in Frankfurt, dem Ausgangspunkt ihrer genialisch-romantischen Rheinreise, die in den Begegnungen mit singenden Schiffsleuten und Winzern den noch undeutlich fixierten Plan eines volkstümlichen Liederbuchs entstehen ließ und zugleich den Beginn der (literarischen) Rhein-Romantik schlechthin bedeutet. Ähnliche Themen sind gewiß bereits während des gemeinsamen Göttinger Studiums diskutiert worden, denn schon in den frühesten Werken der beiden Dichter begegnen Spuren ihrer tatkräftigen Volksliedbegeisterung: Die Lieder Wh I 19, KL 75b und Wh I 301 finden sich in Brentanos *Godwi* (1800–01) und in Arnims *Ariels Offenbarungen* (1804). Es war wohl der mit beiden befreundete schriftstellernde Student August Stephan Winkelmann (1780–1806), der sie dazu anregte – so lassen es zumindest einige kryptische Hinweise im späteren Briefwechsel zwischen Arnim und Brentano vermuten. Winkelmann war es auch, der ausgerechnet in einem Aufsatz über Goethe 1803 formulierte: »Das einfache Volkslied ist Anfang der Poesie und Vollendung der Kunst.« Es wundert daher nicht, daß schon vor der Rheinreise in einem Brief Arnims die Rede von eingesandten Versen ist, die er in Zusammenarbeit mit Brentano nach und nach veröffentlichen wolle.

In diesem ersten Wetterleuchten des nachmals neben Grimms Märchen bedeutendsten und bekanntesten romantischen Sammelunternehmens läßt sich noch wenig Klarheit ausma-

chen. Die beiden Freunde hatten weder eine dezidierte Vorstellung von Volksliteratur, das heißt in weiterem Sinn von den überhaupt zu sammelnden und vielleicht publikationswürdigen poetischen Sujets, noch von der Art ihrer Überarbeitung und Präsentation. Die Suche nach entsprechenden schriftlichen und mündlichen Traditionen gestaltete sich demnach zunächst etwas wahllos und dem Zufall folgend. Die verlegerischen Möglichkeiten, ein Zeitplan für gezieltes Sammeln, Sichten und Redigieren waren ebenso wenig geklärt wie die entscheidende Frage, ob die erwogene Folge von Veröffentlichungen volksläufiger Texte (prosaische Volksliteratur, vornehmlich Märchen, Sagen, und gattungstheoretische Abhandlungen erschienen 1808 in Arnims *Zeitung für Einsiedler*) eher einem wissenschaftlichen oder einem belletristischen Zweck dienen sollte.

Trotz Herders Vorgang ziemlich genau fünfundzwanzig Jahre zuvor (*Volkslieder*, 1778–79) stand man im Grunde den gleichen Problemen und Antinomien gegenüber wie seinerzeit dieser große Anreger und Wegbereiter einer literarischen Volkskunde im weitesten Sinn. Die kritischen Stimmen der Spätaufklärer, der Mehrzahl der Kunstrichter wie auch der Pädagogen waren durch die neuen Themen und Tendenzen des Sturm und Drang und eben auch der Herder-Schule noch längst nicht zum Schweigen gebracht worden. Die Volkslieder wurden nach wie vor als Pöbellieder denunziert, ihre simple Ethik als unzeitgemäß, die Spuren von Aberglauben als antiaufklärerisch und somit schlechthin verderblich diskreditiert; vor allem aber die schlichte sprachliche Form galt als Zumutung fürs gebildete Lesepublikum. Hinzu traten Streitigkeiten um konfessionelle Prägungen oder Vereinnahmungen des alten Liedguts, Abgrenzungsprobleme zeitlicher und räumlicher Art: Ab welcher alten Epoche und bis zu welcher Grenze zur Modernität waren solche Textsammlungen sinnvoll? Welche Dialekte oder welche deutschsprachigen Regionen sollten berücksichtigt werden?

Angesichts solcher gravierenden Unsicherheiten ist ohne

weiteres einsichtig, was schon an dieser Stelle zu betonen ist: Die romantischen »Herzbrüder« waren und wurden sich durchaus nicht in allen Punkten einig. Während sich Brentano zum Beispiel zunächst auf den oberdeutschen Sprachraum begrenzen und älteren Texten den Vorzug geben wollte, plädierte Arnim vehement und erfolgreich für eine Berücksichtigung aller deutschen Sprachgebiete (vgl. Bd. 1, S. 384 f.) und für Aufnahme selbst neuester Dichtungen im *Volkston*. Zu derartigen Unstimmigkeiten, die sich natürlich größtenteils erst während der praktischen Arbeit entfalten sollten, kommen andere unterschiedliche Vorlieben und Vorstellungen. So propagierte Brentano die Aufnahme von Dichtungen der katholischen Lyriker Friedrich von Spee und Propcius von Templin, wogegen der Protestant Arnim seine Begeisterung für Luthers Lieder setzte; Brentano wollte nur vorsichtig restaurierte Um- und Neudichtungen im Stil der jeweils angesprochenen Epoche gestattet wissen, während Arnim gerade in der Vermischung der Stile einen Vorzug der Überarbeitungen sah. Arnims Resümee in einem Brief vom 29. September 1808 an Goethe, »über manches haben wir ärger gestritten als die Babylonischen Bauleute«, ist eher als Euphemismus zu werten. Und noch in Nachhutgefechten gegen die zeitgenössische *Wunderborn*-Kritik trennten sich beider Wege eklatant: Jeder formulierte und veröffentlichte auf eigene Hand Antikritiken, in denen Brentano sogar eine quellenkritische Untersuchung ankündigte, alldieweil Arnim bis zuletzt auf dem Eigenrecht der für ihn nichts als poetischen Sammlung bestand.

Gewiß sind die hier angedeuteten Spannungen so wenig ein Sonderfall wie die Tatsache des intentional nicht unterscheidbaren Zusammenwirkens zweier romantischer Dichter. Ähnliches läßt sich bei fast allen literarischen Gemeinschaftsunternehmungen dieser Epoche beobachten, ob man etwa nur an die Anfänge der Tieck und Wackenroder, der Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, an die Märchen-sammlung der Brüder Grimm oder an die Kinder-Märchen

von Contessa, Fouqué und Hoffmann denken will. Indes sind die geniale Planlosigkeit und die Profilierung der höchst-eigenen Vorstellungen nirgends so groß wie bei Vorbereitung, Durchführung und Rechtfertigung des *Wunderhorns*. Daß dennoch mit dieser Sammlung ein großartiges, richtungweisendes und zeitüberdauerndes Kunstwerk einmaligen und eigenartigen Ranges entstand, dessen innere Brüche und Verwerfungen in einer Art spannungsvoller Harmonie aufgehoben zu sein scheinen, das macht das Arnim/Brentanosche Unternehmen in jeder Hinsicht ähnlich denkwürdig wie die Herderschen Anfänge eine Generation zuvor. Herder jedenfalls hatte ein Fundament gelegt, das sich weithin als tragfähig erweisen sollte. Seine theoretischen Abhandlungen zur Volksliteratur – vorab zum Volkslied – sowie mehr noch das Vorliegen seiner imponierenden und mit unvergleichlichem Gespür für Wert und Wirkung erstellten Liedersammlung gestatteten viele Anknüpfungspunkte. Sie reichen von einer – wenn auch modifizierten – Übernahme der Herderschen Gattungsvorstellung über die Realisierung einiger seiner Hinweise auf ältere Liedersammlungen, über die Bearbeitungs- und Modernisierungstendenzen bis hin zur Form der meist nur lakonischen Quellenverzeichnung. Einige Voraussetzungen waren indes bei den *Wunderhorn*-Arbeiten von Anfang an anders: Man verfügte inzwischen über eine Fülle deutschsprachiger Texte (vgl. z. B. u. S. 561) und konnte deshalb in dieser Hinsicht auf die – teils aus Überzeugung gesuchte, teils aber auch wegen des Mangels an geeigneten deutschen Texten gebotene – Internationalität der Herderschen Anthologie verzichten. Hinzu kam ein, wenn auch zunächst nur in den dezidiert romantischen Kreisen, verändertes geistiges Klima, das sich gerade zur Zeit der Napoleonischen Kriege für eine Besinnung auf und eine gewisse Begeisterung für die einheimische Volksliteratur als günstig erwies. Das heißt, Arnim und Brentano gewannen leicht eine große Zahl volksliedbegeisterter Mitarbeiter (wobei den Brüdern Jacob und Wilhelm Grimm seit der Konzeption der

Fortsetzungsbände eine entscheidende Rolle zufiel), während Herder mit seiner entsprechenden Werbung meist auf Mißtrauen, Unverständnis oder Ablehnung (etwa durch Lessing) gestoßen war.

Es gilt also für die früheste Phase der *Wunderhorn*-Vorbereitungen festzuhalten, daß Arnim und Brentano keine terra incognita betreten mußten, sondern das Terrain durch Herders Pioniertat wie durch Ideen der Jenaer Romantik vorbereitet fanden; daß ihnen nicht nur in der Sammlung Herders, sondern auch in dem als Gegenwurf gedachten *Almanach* von Nicolai (1777–78), besonders aber in dem wertvollen Liederbüchlein *Anselm Elwerts* (1784) und in den mannigfachen Publikationen zum Volkslied in Gräters *Zeitschrift Bragur* (1792–1802) wichtige Materialien von Beginn an zur Verfügung standen, denen sie – oft den Anregungen Herders wie auch Gräters, Kochs oder Docens in deren germanistischen Arbeiten folgend – relativ leicht zahlreiche ältere Sammlungen wie etwa die von Forster (1539–56), Orlando di Lasso (1576), Demantius (1601) oder Viethen (1733) an die Seite stellen konnten. Andererseits waren – wie bereits erwähnt – die Vorstellungen von Planung, Art und Ziel der *Wunderhorn*-Sammlung alles andere als einheitlich oder auch nur einigermaßen klar definiert. Das hat seine Ursache auch in der Tatsache, daß sich die Idee zu diesem Buch aus recht verschiedenen Quellen speist.

Zunächst hatten Arnim und Brentano den Plan gefaßt, eigene, volkstümlich gemeinte lyrische Produktionen unter dem Titel *Liederbrüder* sukzessive zu veröffentlichen, um damit dem Volksgeschmack im romantischen Sinn aufzuhelfen, so den Herderschen Begriff »Volkslied« gleichsam als »Lieder fürs Volk« interpretierend. Das beachtliche Maß selbstherrlicher Eingriffe in überlieferte Texte sowie das Einschleiben ganzer Strophen als Ipsosfacten bei der Ausführung des *Wunderhorn* haben hier ihren Ursprung und in den Augen Arnims und Brentanos ihre Berechtigung. Wenig später trug sich Brentano, angeregt durch Ludwig Tiecks *Minne-*

Lieder aus dem schwäbischen Zeitalter (1803), mit dem Gedanken, in enger Verbindung mit dem arrivierten älteren Dichter modernisierte Fassungen altdeutscher Lyrik zu erstellen und zu edieren. Darauf verweisen der Untertitel des *Wunderhorn* – »Alte deutsche Lieder« – und die zahlreichen Spuren, die diese Brentanosche Vorliebe in Form vieler Texte aus der Zeit vor 1600 im *Wunderhorn* hinterlassen haben (es sei hier nur auf Übernahmen aus der *Limburger Chronik* von 1400 und aus einer Pseudo-Neidhardt-Handschrift des 15. Jahrhunderts – vgl. Wh I 32a und 103 – hingewiesen). Zum direkten Anlaß wurde schließlich die Auseinandersetzung mit dem *Mildheimischen Liederbuch*, das der so betriebsame wie erfolgreiche Volksaufklärer Rudolph Zacharias Becker 1799 herausgebracht hatte. Die Wendung gegen diese unromantische, auf Belehrung und etwas philiströse Moral zielende Sammlung durchzieht die Selbstzeugnisse Arnims und Brentanos zum *Wunderhorn* vom Beginn der konkreten Planung bis zum Nachwort des ersten Bandes (S. 390, 33–36) und bedeutete zugleich die dezidierte Hinwendung zum romantisch aufgefaßten Volkslied. Das Einbringen der zahllosen anonymen fliegenden Blätter mit ihren oft alles andere als aufklärerisch-pädagogischen Texten sowie die kategorische Ausgrenzung der Dichtungen der Aufklärung bei der Auswahl älterer und neuerer Kunstlyrik sind auf diesem Hintergrund zu sehen.

Am 15. Februar 1805 schrieb Brentano an Arnim eine Art Programm der geplanten Arbeit, in dem man die angedeuteten Tendenzen unschwer ausmachen kann:

Ich habe Dir und Reichardt einen Vorschlag zu machen, bei dem Ihr mich nur nicht ausschließen müßt, nämlich ein wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen, welches das platte oft unendlich gemeine Mildheimische Liederbuch unnötig mache, wenn wir zum Anfang nur hundert Lieder, die den gewöhnlichen Bedingungen des jetzigen Volksliedes entsprechen, beisammen haben, mehrere sehr vernünftige Prediger der Pfalz haben mich schon darum gebeten,

man könnte es abteilen in einen Band für Süddeutschland und einen für Norddeutschland, weil beide sich in ihren Gesängen notwendig trennen, es muß sehr zwischen den romantischen und alltäglichen schwaben, es muß Geistliche, Handwerks-, Tagewerks-, Tageszeits-, Jahrzeits- und Scherzlieder ohne Zote enthalten, die Klage über das Mildheimische ist allgemein. Es muß so eingerichtet sein, daß kein Alter davon ausgeschlossen ist, es könnten die bessern Volkslieder drinne befestigt und neue hinzuge-dichtet werden.

Die geplante Einbeziehung des Komponisten und Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, die dann doch nicht zustande kam, weist darauf hin, daß man sich ursprünglich auch um die Melodien der zu sammelnden Lieder kümmern wollte. Dieser Aspekt blieb dann jedoch genauso unbeachtet wie in Herders Sammlung, was nicht zuletzt zum verlegerischen Mißerfolg und zur schwachen Rezeption in den sogenannten singenden Volksschichten führte.

Auch Brentanos Vorstellungen von einem »wohlfeilen« Buch ließen sich nicht verwirklichen: Der Preis des *Wunderhorns* war schließlich so hoch (insgesamt 11 Gulden und 30 Kreuzer), daß selbst interessierte Landpfarrer sich die Anschaffung nicht zu leisten vermochten. Auch in dieser Hinsicht konnte die Liedersammlung eine ihrer Intentionen – nämlich ein »Volksbuch« zu werden – nicht einlösen.

Schließlich setzte sich Arnims Idee eines Beitrags zur nationalen Einigung, den nach seiner Ansicht ein alle Sprach- und Regionalgrenzen ignorierendes Liederbuch zu leisten imstande wäre, gegen Brentanos von der Sache her berechtigten Vorschlag einer Zweiteilung der Sammlung durch. In eins damit waren auch Brentanos Pläne, dem *Wunderhorn* nach dem Vorgang der Herderschen Edition wenigstens einen Tropfen kosmopolitischen Salböls zu geben, an Arnims betont nationaler Akzentuierung (der auch fast alle Fremdwörter in den Liedvorlagen zum Opfer fielen!) gescheitert. Immerhin aber plädierte Brentano erfolgreich für die Auf-

nahme des letztlich aus dem Französischen stammenden Eingangsgedichts (Wh 113) und der lateinischen Schlußverse (KL 103) sowie einiger Schweizerlieder, während seine Übersetzung einer holländischen Sammlung von Arnim abgelehnt wurde und Brentanos Bemühungen um Wilhelm Grimms Übersetzung dänischer wie Jacob Grimms Bearbeitung serbischer Volkslieder dem *Wunderhorn* nicht mehr zugute kamen.

Was das *Mildheimische Liederbuch* betrifft, so konnte das *Wunderhorn* diesem nicht die erhoffte Konkurrenz machen: Die Beckersche Sammlung erschien bis 1837 noch in neun weiteren Auflagen!

Drei Monate nach Brentanos Vorschlag war Arnim für einige Zeit zu seinem Freund nach Heidelberg übersiedelt. Dank beider Vorarbeiten konnte dort die eigentliche Redaktion des ersten *Wunderhorn*-Bandes in der unglaublich kurzen Zeit von nur sechs Wochen abgeschlossen werden. Die Atmosphäre der Neckarstadt wie der Jahreszeit und die inspirierende Begeisterung gemeinsamen Schaffens haben die Arbeiten spürbar beflügelt und auch geprägt. Auswahl, Zusammenstellung und Bearbeitung gerade der Lieder des ersten Bandes geben von dieser unverwüstlich gutgelaunten Stimmung allenthalben Zeugnis, und beide Dichter haben die Zeit der ersten *Wunderhorn*-Arbeit wie die ihrer Rheinreise drei Jahre zuvor, während der sich die früheste Idee zu diesem Gemeinschaftswerk entzündet hatte, stets als die glücklichste ihres Lebens bezeichnet. So heißt es einmal bei Brentano: »Ich habe seit unserer Rheinreise keine frohe Empfindung mehr gehabt«, während Arnim sich noch 1818 beseligt an sein »damaliges mit alten Bildern beschlagenes Stehpult auf Brentanos Zimmer in Heidelberg« erinnert, von wo der trunkne Blick »auf einen reichen Schatz gesammelter alter Bücher und Handschriften und in die Ferne auf die abgestuften Weinberge jenseits des Neckars« fiel.

Als der erste Band im September 1805 (mit der Jahreszahl 1806) erschienen war, drängte Brentano sofort zur Fortset-

zung und erinnerte Arnim schon im Dezember, »wie herrlich schnell es mit unsern Liedern ging«. Im Oktober 1807 heißt es in Brentanos Brief aus Kassel:

Es ist äußerst notwendig, daß Du mit mir zusammen, und zwar hierher kömst, um den ewig aufgeschobenen zweiten Teil des Wunderhorns zu rangieren; ich hoffe, daß Du Deinen Liederkasten bei Dir hast, ich habe einen ganzen Karren voll. Wir können es hier außerordentlich gut und besser noch als damals in Heidelberg. Denn ich habe hier zwei sehr liebe, liebe alteutsche vertraute Freunde, Grimm genannt, welche ich früher für die alte Poesie interessiert hatte, und die ich nun [. . .] so reich an Notizen, Erfahrungen und den vielseitigsten Ansichten der ganzen romantischen Poesie wiedergefunden habe, daß ich [. . .] über den Schatz den sie besitzen, erschrocken bin. [. . .] Sie selbst werden uns alles, was sie besitzen, noch mitteilen, und das ist viel!

Einen Monat später konnte Arnim aus Kassel dem Verleger Zimmer in Heidelberg berichten:

hab ich doch das Volksliederwesen fortdauernd lieb behalten [. . .] habe ruhig fortgesammelt, so auch Clemens; er hat Ihnen geschrieben, wie wir schon im zweiten Teile chaotisch sitzen, und er wird reich, ohne die Ausstattung eigener Arbeit so viel wie der vorige zu bedürfen [. . .]. In der Arbeit, wo sich eine außerordentliche Zahl schöner Kinderlieder fanden, entwickelten wir den Plan, sie zusammen als Anhang zum *Wunderhorn* abdrucken zu lassen, so daß die ernsthaften Leser nichts damit zu tun hätten und Sie den Vorteil des einzelnen Verkaufs. [. . .] Vorreden und Nachreden möchte ich nicht gerne.

Dieser Verzicht ging zweifellos auch auf Brentanos Kritik an der Nachrede zum ersten Band zurück; gleichzeitig akzeptierte Arnim dessen Vorschlag, eine Sammlung von Kinderliedern beizugeben, die Brentano denn auch ganz allein redigierte. Die Einschränkung der »Ausstattung« durch eigene Arbeiten spiegelt ebenfalls eher Brentanos Ideale wider, über

die sich Arnim später – 1811 an die Brüder Grimm – kritisch, jedenfalls deutlich geäußert hat:

daß die beiden letzten Bände ungeachtet der Menge trefflicher Beiträge, im Allgemeinen [. . .] die Freude nicht erwecken könnte, was der erste hervorbrachte [. . .] ich hatte gegen meine Überzeugung Altertümlichkeiten und bloße literarische Merkwürdigkeiten einschleichen lassen, weil Clemens als Mitherausgeber eben das Recht wie ich in der Auswahl hatte.

Der Anteil beider am Zustandekommen des *Wunderhorns* ist also insgesamt und hinsichtlich der einzelnen Bände unterschiedlicher Art, hält sich aber im ganzen gesehen etwa die Waage. Brentano hat für die Grundlegung mehr getan; schon 1807 hatte er rückblickend an den Verleger geschrieben, das meiste sei so gut wie ganz »aus meinem bereits längst gesammelten Vorrat« hervorgegangen. Das ist insofern zutreffend, als Arnim auf den weiten Reisen nach Heidelberg bzw. Kassel natürlich kaum solche Mengen Bücher beibringen konnte, wie sie schließlich bei der Redaktion zur Verfügung standen. Sein Materialbeitrag beschränkt sich auf zuvor genommene Abschriften aus älteren und zeitgenössischen Liedersammlungen sowie einigen fliegenden Blättern, die er auf seiner früheren Bildungsreise gesammelt hatte. Auch die persönlichen Beiträger, die Lieder aus mündlicher Tradition (teils nach eigener Erinnerung, teils nach dem Diktat anderer Gewährspersonen) oder aus schriftlichen Quellen beibrachten – sei es als eigenhändige Niederschriften, sei es ausnahmsweise in Form mündlichen Vortrags –, kamen fast sämtlich aus Brentanos Bekanntenkreis. Da sich Arnim später immer besonders viel auf die Redaktion des ersten *Wunderhorn*-Bandes zugute hielt und diesen öfter gegenüber den folgenden Bänden herausstellte, dürfte ihm die Hauptarbeit bei der endgültigen Redigierung zumindest des ersten Teils zuzuschreiben sein; vor allem die Drucklegung, die im Juli 1805 in Frankfurt bzw. im Februar 1808 in Heidelberg begann, hat jeweils Arnim an Ort und Stelle allein überwacht, nicht ohne

noch in diesen letzten Stadien der Arbeit eine Menge Eigenmächtigkeiten einzubringen (bei der 1819 erschienenen Neuauflage des ersten Bandes verzichtete er schließlich ganz auf Brentanos Mitarbeit). Die Unterteilung der Fortsetzung in die Bände zwei und drei führte Arnim z. B. ebenso ohne Vorwissen Brentanos durch wie die Erstellung einiger unzulänglicher Register. Zuvor schon hatte sich Brentano wenig angenehm überrascht gezeigt, im ersten *Wunderhorn*-Band den einigermaßen deplazierten dithyrambischen Aufsatz seines Freundes zu finden oder auch die seinerzeit populären zeitgenössischen Lieder, *Overbecks Blühe liebes Veilchen* (Wh I 329) und Pfeffels *Gott grüß' euch Alter* (Wh I 384), gegen die er eine wahre Idiosynkrasie hatte. Indirekt, aber noch deutlicher übte Brentano Kritik an Arnims Bearbeitungstendenzen, indem er jeweils in den folgenden *Wunderhorn*-Bänden die unveränderte Aufnahme zweier Lieder durchsetzte, die ihm in Arnims gar zu freier Redaktion in Wh I gründlich mißfallen hatten; es handelt sich um die Ballade von den Königskindern (Wh I 236 und Wh II 252) sowie um das Falkenlied (Wh I 63 und Wh III 25). Im Februar 1808 sagte er es dann dem Freund brieflich direkt:

Es ist aber in jedem Kunstalter eine überschwängliche Zeit, ein Blütenalter der Empfindung, und in diesem steht mein Geliebter Bruder mitten drinne, ein ganzer Bienenhimmel, und so herrlich gelingt ihm auch alle Herstellung solcher naturberauschter Poesie; will er aber ein steinernes Ritterbild, ein altes Schloß, einen Grabstein aus eiserner armer einfältiger Zeit, der zusammengestürzt, wieder aufrichten, so wäre er im Stand, ein Fenster quer auf mit einem Tulpenbeete zuzumauern oder dem Ritter einen Nachtviolestock hinter's Ohr zu stecken als Schreibfeder, da ich nicht einmal grünes, nein dürres Epheu dazu zu nehmen wage, und wenn er angorische Ziegen über den Kirchhof treibt oder Seidenhäschchen, wäre mir eine Eidechse, höchstens ein Iltis oder Huhn lieber [. . .] kurzum, Du dichtetst, und wenn Du in Zug kömmt, kannst Du nicht glauben, wie angst

und bang mir wurde, denn in einem poetischen Fieber [...] nahmst Du hintereinander alle Saecula vor und gabst ihnen oft wider Willen und ohne Not von Deiner Hippokrene.

Selten nur haben sich die Freunde gemeinsam an der Bearbeitung eines einzelnen Liedes versucht – jedenfalls sind im handschriftlichen *Wunderhorn*-Nachlaß nur ein halbes Dutzend solcher Mischhandschriften erhalten, und es dürften schwerlich je wesentlich mehr existiert haben. Das heißt, beide arbeiteten zwar zeitweise in demselben Zimmer, aber dennoch meist getrennt, was auch sehr verständlich ist, wenn man den gänzlich unterschiedlichen Charakter der Kunstlyrik Arnims und Brentanos in Anschlag bringt. Ein Beispiel sei angeführt. Unter dem Titel *Der Bettelvogt* (Wh I 100) hatte Brentano einen nicht gerade zimperlichen Volksliedtext in Form einer Reinschrift nach seiner Version festgehalten: Der arme Lump schimpft auf den Bettelvogt, der ihn in Arrest legt; als der Bettelvogt gestorben ist, sendet er ihm noch einen deftigen Fluch nach. Dieser Text war Arnim zu derb, zu sprunghaft, zu unmotiviert. Er korrigierte daher Veränderungen in die Handschrift seines Freundes und dichtete eine Schlußstrophe hinzu. Im einzelnen wurde aus »Ich dreh mich gleich herum, weis ihm den bloßen Arsch / Ei, du verfluchter Bettelvogt, leck du mich brav im Arsch« bei Arnim »Ich dreh mich gleich herum und seh nach seiner Frau / Ei, du verfluchter Bettelvogt, was hast für schöne Frau« und aus »Man sollte ihn begraben ins Scheißhaus hinein / Wo alle verfluchte Bettelvögt begraben sollen sein«: »Lebendig ihn begraben bei Wasser und bei Brot / Wie mich der alte Bettelvogt begraben ohne Not«. Aus Brentanos drastischem »hat man ihn begraben ins Scheißhaus hinein« machte Arnim zunächst zögernd »hat man ihn gehangen ins Klosette hinein« und dann erst »Da haben sie 'n gehangen in Galgen fest hinein«. Dann fügte er noch eine Schlußstrophe an, in der die ganze Katastrophe auf Eifersucht des Bettelvogts zurückgeführt ist, dessen Frau der arme Lump heiratet. Während

Brentano in diesem und in manchem andern Fall also die Derbheiten des Volkslieds ungeniert bewahren und womöglich noch steigern möchte und sich, der von Herder definierten Struktur der Volksballade entsprechend, nicht um durchgängige Motivierung kümmert, sondern die Sprünge und Würfe des Gedichts hinnimmt, bemüht sich Arnim zum einen um Milderung im Ausdruck, zum andern um Motivierung (hier: Eifersucht) und hängt endlich noch ein fröhliches Happy-End an, um das Lied inhaltlich zu runden und abzuschließen.

Brentano verfuhr bei der Einbringung seiner Änderungen oder Ipsefacten ungleich subtiler, so daß Arnim in der Regel nichts davon bemerkte. So hatte Brentano dem Freund ein eigenhändiges Manuskript der Ballade von der wiedergefundenen Königstochter Anfang 1808 nach Heidelberg nachgeschickt, und zwar mit der traulich anmutenden Herkunftsangabe »In der Spinnstube eines hessischen Dorfs aufgeschrieben« (Wh II 277). Arnim teilte ihm daraufhin mit: »Das Badewännchen hast Du anders als Seckendorf und besser im Ganzen aber verstümmelt im Anfange, ich werde sie beide abdrucken lassen, es sind sehr merkwürdige Varianten« (vgl. Wh II 274). Als Brentano später den Brüdern Grimm etwas hämisch den wahren Sachverhalt mitteilte, nämlich daß es sich bei der Fassung Wh II 277 um seine eigene Dichtung nach volksläufigen Motiven handle, der Arnim gutgläubig aufgesessen sei, war dieser verärgert und suchte sich – nicht eben geschickt – den Brüdern Grimm gegenüber zu rechtfertigen: »daß es wieder eine von Clemens' vielen Unwahrheiten ist, wenn er Euch eingebilddet hat, ich hätte den Staar und das Badewännlein für ganz alt gehalten [...] daß er das Ganze [...] selbst gemacht, konnte ich ihm doch wirklich ohne Beleidigung nicht auf den Kopf zu sagen.«

Ähnliches gilt für einige Lieder, in denen Brentano Zweideutigkeiten, wie sie das Volkslied bekanntlich liebt, etwas kaschierte, so daß weder Arnim noch die Mehrheit der *Wunderhorn*-Leser hier einen Verstoß gegen das eigene Prin-

zip, nur Lieder »ohne Zoten« zu bieten, entdecken konnten. Die Vorlage zu KL 23a (ein Manuskript unbekannter Hand) lautet wie folgt:

Ich ging einmal nach Amsterdam
Auf der Löfelstraße
Man fragte mich ob ich Löfeln kann
Ich sagte nein, und meint doch ja,
Ich setzt mich nieder und Löfel da
Um 1500 Gulden bares Geld
Dafür kuf ich mir ein Pferd [. . .].

Das ist zweifellos Relikt eines Cantus, wie man sie den Tipfelmaiden im 16. Jahrhundert in den Mund legte, denn »löfeln« bedeutet »huren«. Was Brentano also wohlwissend an Anspielungen für Kenner in diesem Lied beließ und verdeutlichte (wie das von ihm hinzugedichtete Motiv vom gerittenen und zerspringenden Pferdebauch beweist), wenn er scheinbar kindlich anstelle des Geldverdienens durch »Löfeln« aufs Faulenzen anspielt, ist klar.

Aus dem eindeutigen Schnaderhüpfel »Zu Bett, zu Bett, wer ein Liebchen hätt« machte er das harmlose Kinderlied »Zu Bett, zu Bett, die ein Kindle hätt«, verrät sich dann allerdings bewußt durch den Anschluß »Die keinen [!] hätt, muß auch zu Bett« (KL 68a). Auch die Vorlage zum Rollenlied des »Wackern Maidleins« war in diesem Sinn eindeutig gemeint. Hier hat Brentano nur den beziehungsreichen Gedankenstrich am Ende durch ein Rufzeichen verharmlost und mittels der neuen Überschrift *Hast du auch was gelernt?* (KL 79a) die Lesererwartung irritiert:

Wack'r Meken ben yck
Roade Strumpe dreg yck
Kan strycken, kan näyhen
Kan'n Haspel goet dreyhen
Kan nock wol wat meer –

Die durchaus obszön gemeinte und gestaltete Vorlage zum Lied *Die Schlittenfabri* (Wh III 52) hat Brentano durch Weglassen und Umformulierungen einiger Verse »wunderhorn-

fähig gemacht – hier lag ihm wohl ebenfalls mehr an der geistvollen Anspielungs- und Verschleierungstechnik als an dem weder volksliedhaften noch sonst irgendwie poetisch wertvollen Text.

Auch hinsichtlich anderer Themen zeigen sich unter der Oberfläche charakteristische Divergenzen. Brentano, dem alles Militärische zuwider war, änderte in Wh I 43 den pathetischen Soldatenvers »Wenns Blut uns in die Augen läuft, / Da gehn wir in den Tod« zu »Wenns Blut uns in die Augen läuft, / Sind wir sternhagelvoll«, was Arnim bezeichnenderweise in einem späteren Einzelnachdruck zu »Da werden wir mal toll« milderte.

Diese Ausführungen zu den unterschiedlichen Auswahl- und Bearbeitungstendenzen Arnims und Brentanos mögen hier genügen. Dabei darf natürlich andererseits nicht das hohe Maß an menschlicher und künstlerischer Harmonie vergessen werden, was solche Spannungen aushalten ließ, eine trotz allem einmalige Zusammenarbeit überhaupt ermöglichte und die Realisierung eines schließlich doch weithin einheitlichen romantischen Volksliedtons bewirkte.

Dieser spezifische »Wunderhorn-Ton« Arnims und Brentanos – schwer zu definieren, aber fast in jedem Lied spürbar – war das eigentlich Neue und Wirkmächtige der Sammlung, die hinsichtlich Originalität von Herder, hinsichtlich Texttreue von den Volksliedanthologien Büsching / von der Hagens (1807) oder gar Ludwig Uhlands (1844–45), von keiner aber an eigenwilliger Schönheit übertroffen wird. In diesem Sinn ist es sehr bezeichnend, daß etwa der bedeutende Volksliedsammler Anselm Elwert ausgerechnet das von Arnim so gründlich umgedichtete Lied Wh I 236 als Höhepunkt der Sammlung rühmte, daß Goethe Brentanos Lied im Volkston Wh I 418 die Krone gab, Heine gerade die von Brentano behutsam, aber sehr charakteristisch umgestalteten Passagen des *Straßburg-Liedes* (Wh I 145) als unnachahmlichen Naturlaut des deutschen Volksliedes pries, Gottfried Keller den von beiden Herausgebern umgestalteten *Bettel-*

vogt (Wh I 100) zu seinem Lieblingslied schlechthin erklärte und Thomas Mann sich für die wiederum im wesentlichen von Brentano formulierte Ballade von der *Schlangenköchin* (Wh I 19) begeisterte.

Der Versuch, einem sehr heterogenen Material volksläufiger Lieder vieler Epochen, Schichten und Tendenzen einen spezifischen Volksliedton abzugewinnen – teils in der ehrlichen Absicht, durch Kontamination und Restauration verderbter Texte einem hypothetischen Ideal näherzukommen, teils aber auch, um bisher weithin verachtete Schätze des poetischen Volksvermögens durch romantische Überfärbung überhaupt erst wieder rezipierbar zu machen –, ist die epochale Leistung Arnims und Brentanos, die damit zugleich den Sammlungen der Brüder Grimm und vieler anderer den Weg wiesen. Es läßt sich in der künstlerischen wie der allgemeinen Rezeption ganz eindeutig nachweisen, daß immer solche Wunderhorn-Lieder populär wurden, die mehr oder weniger überarbeitet sind – ein Effekt, den die anspruchslosen zugrunde liegenden Texte in ihrer ›reinen‹ Gestalt nie erreicht hätten. Kein Geringerer als Goethe hat dieses seinerzeit im Umgang mit sogenannter Volksliteratur allenthalben praktizierte Verfahren ausdrücklich gebilligt und gelobt:

X } das hier und da seltsam restaurierte, aus fremdartigen Teilen Verbundene, ja das Untergeschobene, ist mit Dank anzunehmen. Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet, mit anderen zusammenstellt, nicht auch ein gewisses Recht daran haben?

Goethes Rezension des ersten *Wunderhorn*-Bandes, die unmittelbar nach dessen Erscheinen verfaßt wurde, war die höchste Genugtuung für Arnim und Brentano, die darum auf die »Zueignung« des ersten Teils einen markant plazierten Dank am Ende der Sammlung folgen ließen. Der Goethe stellvertretend für alle Förderer (im Manuskript waren noch 32 Namen aufgezählt) nennt. Tatsächlich hat Goethe, der sich

bei seiner treffenden Besprechung der eigenen Volksliedbegeisterung während seiner Straßburger Zeit um 1771 erinnerte, die eigentliche Leistung der Herausgeber wie auch die in gattungsspezifischer und in epochaler Hinsicht vorgegebene Situation sehr richtig beurteilt – ganz im Gegensatz zu einer Reihe von Fehl- und Vorurteilen, mit denen das *Wunderhorn* in der Folge fast durchweg bedacht wurde. Johann Heinrich Voß mißfielen christliche wie voraufklärerische Tendenzen der Sammlung; seine scharf polemische Rezension schadete dem Ansehen und dem Absatz des Werks am meisten. Die einflußreichen älteren Romantiker (Tieck und die Brüder Schlegel) zeigten sich aus verschiedenen Gründen mißgünstig (die jüngeren, wie zum Beispiel Uhland, Kerner, Eichendorff, waren hingegen begeistert, aber ihre Stimmen hatten noch wenig Gewicht). Vor allem fehlten sodann der Germanistik wie auch der Volkskunde noch lange zukünftliche Maßstäbe für die Eigenart und die besondere Leistung des *Wunderhorns*: Es wurde entweder als zu unpoetisch abqualifiziert oder pauschal der Fälschung der ›reinen‹ Volksüberlieferung und des Betrugs am Lesepublikum geziehen. Diese Urteile sind nicht nur durch gewisse einseitige Blickrichtungen, sondern auch in der Tatsache begründet, daß die Lieder des *Wunderhorns* im ganzen tatsächlich wenig gelesen und erst recht deren Grundlagen kaum zureichend zur Kenntnis genommen worden sind. Vielmehr wurden einzelne Texte – und meist immer wieder dieselben – herausgegriffen, um das *Wunderhorn* entweder als frühe Volksliedersammlung oder als romantischen Almanach zu charakterisieren und zu kritisieren. Dabei kam so gut wie nie der eigentliche Charakter des Werks in den Blick, unter dessen 723 Liedern sich kaum ein von den Herausgebern gänzlich unverändert belassener Text findet, indes ebensowenig einer, der völlig auf freier Erfindung Arnims oder Brentanos basierte.

Es handelt sich um den umfassenden Versuch, als ursprünglich und volkstümlich crachtetes Liedgut fast aller Epochen wieder rezeptionsfähig zu machen. Dabei ist etwa auf den,

wenn auch bescheidenen, Anteil mittelalterlicher Lieder, auf die bedeutsame Präsentation von Texten des Hans Sachs oder Fischarts wie vor allem auf die in diesem Rahmen zwar überraschende, aber desto wirksamere Einbringung barocker Lyrik hinzuweisen: Spee, Moscherosch, Dach, Kuen, Procopius von Templin, Schupp, Abele, Greflinger, Grimmelshausen, Praetorius, Knorr von Rosenroth, Morhof, Abraham a Sancta Clara, um nur einige aus der Fülle zu nennen – wer kannte sie in der Zeit der Klassik und Romantik, wer las ihre Gedichte oder wagte gar sie nachzudrucken? Hier geben allein schon die Zahlen ein eindeutiges Bild von der singulären Leistung des *Wunderhorns*: Aus Büchern, die zwischen 1500 und 1750 erschienen waren, wurden mehr als zweihundert Lieder aufgenommen. Stellt man dazu noch die ungefähr einhundertfünfzig Übernahmen aus jüngeren Veröffentlichungen (vorwiegend Liedersammlungen) einerseits sowie in etwa vierzig Fällen die Heranziehung älterer handschriftlicher Codices (meist aus dem 17. Jahrhundert) andererseits, so wird deutlich, daß der Anteil dieser Art literarischer Quellen weit mehr als die Hälfte aller *Wunderhorn*-Vorlagen ausmacht! Es ist falsch, angesichts dieser Zahlen die Sammlung »alter deutscher Lieder« (so ist sie ja ausdrücklich durch den Untertitel definiert) pauschal als Volksliedanthologie aufzufassen und gegebenenfalls abzuurteilen – schließlich begegnet der Begriff »Volkslied« an keiner Stelle der Titel. Das *Wunderhorn* ist alles andere als nur ein poetischer Spiegel dessen, was um 1800 im deutschen Volksgesang lebendig gewesen sein mag. Schon gar nicht kann man Arnim und Brentano als Liedersammler mit dezidiert volkskundlichem Interesse kennzeichnen. Nachweislich hat Arnim nicht ein Lied nach mündlicher Tradition aufgezeichnet, zumal ihn nach eigenem Bekenntnis allein schon die verschiedenen Dialekte konfus machten, und von Brentano finden sich im *Wunderhorn*-Material kaum mehr als ein Dutzend skizzenhafter Niederschriften solcher Art. Was diese Quellenprovenienz betrifft, so hielten sich die Herausgeber lieber an Schriftli-

ches; von Freunden, Sammlern oder Wissenschaftlern handschriftlich eingesandte Lieder und auf Fliegenden Blättern gedruckte Texte. Auf diesem Gebiet wurde, weit über Herders Ansatz hinaus, wertvollste Pionierarbeit geleistet, und manch bedeutendes Volkslied sowie vor allem viele der überhaupt erstmals in solcher Fülle versammelten Kinderlieder haben ihren absolut frühesten Beleg im *Wunderhorn*. Doch machen diese Quellen nicht einmal die Hälfte des versammelten Liedmaterials aus, und auch hier kam es Arnim und Brentano weniger auf Dokumentation oder gar Philologie an, sondern auf wirksame Präsentation. Sie wollten nach einem Ausspruch Brentanos zeigen, »was die Alten Schönes gesungen«, nicht aber unbedingt genau, wie und schon gar nicht wo und wann sie gesungen. Daß sich Arnim und Brentano gerade in den Texten anonymer oder mündlicher Provenienz die gravierendsten und meist auch effektivsten Eingriffe erlaubten, mildert zwar den Wert des *Wunderhorns* als Volkslieddokumentation, erhöht aber zweifellos seinen besonderen Reiz. Gerade auf diesem Gebiet war ja auch der Quellenkritik einigermaßen sicher der Weg verbaut: Mündliche Versionen sind letztendlich nicht philologisch nachprüfbar; Fliegende Blätter existierten in solcher Fülle von stets weniger oder mehr voneinander divergierenden Fassungen, daß auch hier eine Rückführung auf die jeweilige Quelle fast unmöglich schien (zumal seit dem *Wunderhorn* noch an die fünfzig Jahre vergingen, bis man andernorts den Wert dieser billigen Drucke erkannte und sie zu sammeln begann). So waren die Herkunftangaben »Fliegendes Blatt« oder »Mündlich« auch ein herrliches Alibi für allerhand Mystifikationen und poetische Experimente, so daß man diese Angaben weithin mit »stark überarbeitet« synonym setzen muß. Daß dies die zeitgenössischen Philologen wie Docen, von der Hagen und ein wenig auch die Brüder Grimm, erst recht aber die Volksliedforscher des 20. Jahrhunderts verärgerte, ist leicht zu verstehen. Man benutzte das *Wunderhorn* in falschen Erwartungshaltungen und fühlte sich oft irritiert, ja zuweilen sogar düpiert.

»Altes Lied in meinem Besitz. C. B.« (Wh I 418) meint indes »nach alter Art aus meinem poetischen Vermögen;« »Mündlich am Neckar« (Wh I 382) rechtfertigt sich nur dadurch, daß diese gravierende Umarbeitung einer handschriftlichen Vorlage von 1768 in Heidelberg geschaffen wurde; auch »in der Spinnstube eines hessischen Dorfs aufgeschrieben« (Wh II 277) ist eine Mystifikation und bedeutet: Brentanos Neudichtung entstand in Hessen. Arnim und Brentano nahmen daraus resultierende Fehlurteile in Kauf, wenn sie solche nicht gar provozieren wollten.

Schopenhauer schreibt in *Die Welt als Wille und Vorstellung*: »So kann selbst der im ganzen nicht sehr eminente Mensch [...] ein schönes Lied zu Stande bringen[. . .]. Dies beweisen viele einzelne Lieder übrigens unbekannter Individuen in »Des Knaben Wunderhorn.« Als Beispiel dafür stellt der Philosoph *O Bremen* (Wh I 289) heraus, wo jedoch »Mündlich« wieder nur besagt, daß Arnim diesen Text auf der Basis zweier fliegender Blätter so völlig um- und neugedichtet hat, daß man ihn strenggenommen als romantisches Kunstlied bezeichnen mußte.

Läßt man solche – insgesamt jedoch besonders folgenreiche – Mißverständnisse außer acht, so ist zu konstatieren, daß etwas weniger als dreihundert Einzellieder auf eingesandtem oder direkt überlassenem Material basieren. Namentlich genannt sind im *Wunderhorn* allerdings nur ganz wenige Beiträger (vgl. z. B. die Zuweisung der Lieder Wh II 15 und 218 an Frau von Patberg bzw. an Carl Nehrlich oder die Dankagung an Albert Ludwig Grimm, den Mitarbeiter der ersten Stunde, vor Wh I 83). Mit der sonst gewährten Anonymität der Texte gerade dieser Provenienz tatsächlicher oder vermutterter mündlicher Liedtradition sollte – ähnlich dem wenig später von den Brüdern Grimm bei ihrer Märchenveröffentlichung praktizierten Verfahren – auch ein wenig der Eindruck unterstützt werden, als artikuliere sich hier der seinerzeit vielberufene Volksgeist. Die Forschung hat durch Untersuchung der etwa fünftausend handschriftlichen Liedaufzeich-

nungen im Arnim/Brentanoschen Nachlaß an die 230 *Wunderhorn*-Lieder etwa 70 bestimmten Einsendern und Vermittlern zuordnen können; 60 Lieder gehen auf mindestens 15 weitere, nicht identifizierbare Beiträger zurück. Die verhältnismäßig hohen Zahlen dürfen nicht übersehen lassen, daß der Hauptteil der aus diesem Material ins *Wunderhorn* gelangten Lieder auf nur wenige Persönlichkeiten zurückgeht, und zwar 93 auf Carl Nehrlich, mindestens 28 auf die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm, 24 auf Auguste von Patberg, 21 auf Bettina Brentano und 12 auf Albert Ludwig Grimm – das macht nicht weniger als 80 Prozent aller Aufnahmen namentlich bekannter Mitarbeiter aus!

Herkunft und Eigenart dieser Texte sind ähnlich divergent wie die zuvor angesprochenen Übernahmen aus fast allen Epochen deutscher Lyrik. Die Beiträge der Brüder Grimm zum Beispiel gründen meist auf getreuen Abschriften gedruckter Texte, in einigen Fällen aber auch auf Niederschriften nach mündlichem Vortrag (darunter die besonders kostbaren aus dem Repertoire ihrer Dienstmagd: Wh III 11a und Kl. 27b) oder persönlicher Erinnerung, während die Mehrzahl der von Patbergischen und ein Teil der Nehrlichischen Einsendungen eigene dichterische Überarbeitungen volksläufiger Lieder sein dürften (so sind vor allem die Adaptionen Bürgerscher Balladen durch Auguste von Patberg berühmt und berüchtigt: Wh II 19 und 222); Bettina Brentano und Albert Ludwig Grimm hingegen scheinen sich meist an ihre eigenen Volksliedkenntnisse oder an weitere Gewährsleute gehalten zu haben. Die Frage nach der Herkunft muß also bei jedem Lied eigens gestellt und meist über den Beiträger letzter Hand hinausgeführt werden, wenn sie zu sinnvollen Ergebnissen führen soll. Hier sei nur zum Gesamtbefund so viel angedeutet: Die überwiegende Zahl der Beiträger rekurriert sich aus schriftstellerisch (dichterisch oder wissenschaftlich) tätigen jungen Menschen, und das heißt auch, daß Arnim und Brentano in der Regel nicht die schlichten Niederschriften anspruchsloser Lieder, sondern

solche Einsendungen bevorzugten, die in Auswahl und mehr oder weniger deutlicher Überarbeitung durch den Beiträger bereits von sich aus zu Art und Weise der *Wunderhorn*-Lieder stimmten. Der Hauptbeiträger Carl Nehrlich (der einzige übrigens, der nachweislich ein Honorar erhielt) war bereits als Romanschriftsteller und Lyriker bekannt; Albert Ludwig Grimm gab 1806 einen Musenalmanach heraus, in dem er selbst sowie die *Wunderhorn*-Mitarbeiter Danquard und Frau von Pattberg mit eigenen Werken vertreten waren – durch das *Wunderhorn* angeregt, trat er wenig später ähnlich seinen nicht mit ihm verwandten Namensvettern mit Märchen- und Sagensammlungen hervor. Hier wird zugleich etwas vom wechselseitigen Geben und Nehmen innerhalb der *Wunderhorn*-Sphäre deutlich. In diesem Licht gesehen, ist das *Wunderhorn* nicht nur Anreger ganzer Generationen von Volkslieder- und Volksliteratursammlern, sondern hat eben auch einzelnen Dichtern die Bahn gewiesen. Bettina Brentano, Justinus Kerner und Ludwig Uhland konnten hier (anonym) ihre ersten Veröffentlichungen platzieren und dankten der Sammlung Entscheidendes für ihre eigene schriftstellerische Entwicklung. Was ansonsten das *Wunderhorn* für die deutsche Liedkomposition und natürlich besonders für die deutsche Dichtung des 19. Jahrhunderts bedeutet, ist allgemein bekannt, wenn auch im einzelnen noch längst nicht zureichend erforscht. Hier wären fast unendlich viele Namen anzuführen; unter den Komponisten eine Reihe von Mendelssohn, Schumann, Brahms bis hin zu Mahler, Strauss und Pfitzner, unter den Dichtern von Chamisso, Eichendorff, Heine, Wilhelm Müller, Mörike, Rückert bis hin zu Holz und Hofmannsthal (dazustellen müßte man die zahlreichen Erwähnungen und Anspielungen in den Werken Büchners, Kellers, Storms, Fontanes, Raabes, Thomas Manns usw.), in der bildenden Kunst schließlich wären Poggi, Richter, Schwind oder Kokoschka zu nennen – sie alle ließen sich auf vielfache und sehr verschiedene Weise vom

Wunderhorn inspirieren, wurden damit auf mancherlei Weise gleichsam zu seinen Multiplikatoren.

Beim nichtkünstlerischen Publikum kam die Sammlung als Ganzes jedoch nicht an. Die Gründe dafür liegen einerseits zweifellos im Fehlen von Liedmelodien und im zu hohen Preis der drei Bände (noch bis 1900 bot der Verlag die Originalausgabe – schließlich zu Schleuderpreisen – an); andererseits wären aber weitere Ursachen dieses kommerziellen Mißerfolges erst noch zu analysieren, zum Beispiel ob die Fülle der Lieder oder deren bewußt bunt gemischte Anordnung die Leser verschreckten oder ob der die Künstler so sehr inspirierende *Wunderhorn*-Ton bei der übrigen Leserschaft nur in Einzelfällen »zündete«. Letztlich ist natürlich auch zu bedenken, daß es unbillig wäre, den Erfolg von Anthologien nur daran zu messen, ob all ihre Lieder gelesen oder gar bekannt werden. Die Vorliebe wird sich fast immer auf einzelnes richten. Aber auch in dieser Hinsicht ist der Erfolg des *Wunderhorns* seltsame Wege gegangen: In vielen späteren Liederbüchern sind die Arnim/Brentanoschen Liedversionen mit der Angabe »Volkslied« und ohne Hinweis auf das *Wunderhorn* wiedergegeben und sozusagen an den beiden Romantikern vorbei anonym populär geworden; umgekehrt finden sich in manchen Anthologien bei Volksliedtexten Hinweise auf das *Wunderhorn*, ohne daß die jeweilige Version diesem entnommen worden wäre. Solch freischaltender Umgang mit dem Titel der Sammlung zeigt, daß er zum Begriff, fast zu einem Mythos geworden war.

Dieser Titel ist in der Tat auch einer der wenigen innerhalb der deutschen Literatur, die allein für sich wirkmächtig und schnell zum geflügelten Wort wurden (vergleichbar vielleicht den Prägungen *Dichtung und Wahrheit* oder *Menschheitsdämmerung*). *Des Knaben Wunderhorn* wurde und wird dergestalt häufig als synonym für Volksliedhaftes gebraucht sowie, abgelöst von seiner eigentlichen Bedeutung, zum entsprechenden Assoziationen weckenden Begriff, so daß dem *Wunderhorn* in dieser Hinsicht eine ungewöhnliche Reso-

nanz ohne eigentlichen Resonanzboden beschieden war – bis hin zu obligatorischen, aber oft von nur geringen Sachkenntnissen getrübbten Nennungen in Literaturgeschichten. Wie zündend der Titel von Beginn an wirkte, zeigt sich daran, daß Zeitgenossen Arnim ohne weitere Erläuterung den »Wunderhornmann« oder auch verspottend »Octavian Hornwunder« nennen konnten und daß sich eine Flut von Titelimitationen oder -übernahmen entwickelte: *Des Knaben Lustwald* (1822); *Österreichisches Wunderhorn* (1834); *Des Knaben Wunderhorn. Märchen und Lieder* von Lyser (1834); *Des Mädchens Wunderhorn* (1849); *Der Jugend Wunderhorn* (1850); *Neues Wunderhorn für die Jugend* (1853); *Des deutschen Knaben Wunderhorn* (1860); *Des deutschen Knaben Tischgebet* (1871); *Des deutschen Knaben Handwerksbuch* (1874); *Italiens Wunderhorn* (1878); *Der Wunderborn* (1882); *Des sächsischen Knaben Wunderhorn* (1890); *Rheinlands Wunderhorn* (1900); *Deutschlands Wunderhorn* (1910); *Des deutschen Spießers Wunderhorn* von Gustav Meyrink (1913); *Neues Wunderhorn* (1925); *Der Deutschen neues Wunderhorn* (1928); *Das wahre Wunderhorn*, Novelle von Fritz Brügel (1934); 1943 betitelte sich eine kommunistische Untergrundzeitung im Ruhrgebiet *Wunderhorn*; 1959 nannte Franz Gass seine Satiren *Des deutschen Bürgers Plunderhorn*; 1970 erschienen zeitkritische Holzschnitte unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* (zu solchen Titeln wären noch zahllose entsprechende Anspielungen zu stellen wie etwa *Des Prinzen Wunderhorn* in Hesses Roman *Der Steppenwolf* von 1927).

Das geniale gemeinschaftliche Jugendwerk Arnims und Brentanos ist ein ungewöhnlich reich facettierendes Phänomen von weitreichenden und höchst merkwürdigen Wirkungen; ein Stück Literaturgeschichte, das auf ungewöhnliche Art lebendig blieb und dessen fama Anzeichen einer Mythenbildung erkennen läßt. Es ist daher in jedem Belang der Betrachtung wert.

Die unverstellte Freude an der Mannigfaltigkeit der schier

endlosen Kette von *Wunderhorn*-Liedern in ihrem die verschiedensten Themen und Stimmungen ansprechenden Charakter wird dabei erfreulicherweise immer im Vordergrund stehen; daneben aber ist für den, der zu begründeten Urteilen kommen will, Beachtung der Textherkunft und -genese, der Mischung aus Fremd- und Eigenanteilen, aus »Natur« und »Kunst«, wie sie sich fast in jedem Lied dokumentiert, unabdingbar. Und genau diese Aspekte hat Goethe in seinem Lob des *Wunderhorns* schon 1806 bündig herausgestellt: »Der gleichen Gedichte sind so wahre Poesie, als sie irgend nur sein kann; sie haben einen unglaublichen Reiz.« und »hier ist die Kunst mit der Natur im Konflikt, und eben dieses Werden, dieses wechselseitige Wirken, dieses Streben scheint ein Ziel zu suchen, und es hat sein Ziel schon erreicht«.