

# Prosopopoiia und Patriarchat : eine ideologiekritische Lektüre der Ballade De två systarna

Autor(en): **Seiler, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **40 (2012)**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858149>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Prosopopoiia und Patriarchat.

### Eine ideologiekritische Lektüre der Ballade *De två systrarna*

THOMAS SEILER, ZÜRICH

Es besteht in der neueren skandinavischen Balladen-Forschung weitgehend Einigkeit darüber, dass Balladen in erster Linie als 'folkesang' zu untersuchen sind. Programmatisch forderte dies der Däne Iørn Piø bereits 1985 in seinem Buch *Nye veje til Folkevisen*. Auch die Untersuchungen Holzapfels und Jonssons gehen von dieser Prämisse aus. Balladen wurden gesungen und allenfalls von einer Minderheit, die dazu fähig war, gelesen. Damit rückt das Phänomen der Oralität in den Vordergrund, das im Anschluss an Überlegungen Ursula Schaefers besser als Vokalität zu bezeichnen ist. Dieser Begriff trägt dem Umstand Rechnung, dass die Kommunikation bei Balladen vor allem über die menschliche Stimme erfolgt und dass diese Vermittlung vor dem Hintergrund eines starren Gegensatzes von Mündlichkeit vs. Schriftlichkeit nicht angemessen verstanden werden kann. Das Aufzeichnen von 'folkeviser' setzte schon relativ früh ein, ohne dass das mündliche Tradieren deswegen ein Ende gefunden hätte. Schaefer unterscheidet deshalb zwischen den Begriffen 'Text' und 'Äußerung' (énonciation). Während der Text als schriftlich Fixiertes abgeschlossen ist und ohne situative Einbindung, ohne den Kontext, verstanden werden kann, gilt das für die vokal vermittelte Äußerung gerade nicht. Ihre Bedeutung hängt wesentlich vom außersprachlichen Kontext, „von der situationellen Eingebundenheit des Diskurses“<sup>1</sup> ab. Nach Schaefer funktionieren Texte semiotisch gesehen anders als Äußerungen, und sie werden auch anders rezipiert. Im Vergleich mit mündlichen Diskursen verhalten sich Texte der Welt gegenüber autonomer. Mündliche Diskurse (Äußerungen) sind zur Vervollständigung der Sinnbildung auf die außersprachliche Umwelt angewiesen. Für die Forschung ergibt sich daraus die Konsequenz, vermehrt auch die rezeptionsästhetische Seite zu berücksichtigen.<sup>2</sup> Bei der Textlektüre hängt das Verständnis des Rezipienten in viel stärkerem Maße von der Syntagmatik der Zeichen ab als in der Vokalität. Hier ist die Semantik in das Außersprachliche verlagert.<sup>3</sup> Ich bin der Ansicht, dass einige zentrale Erkenntnisse Schaefers für die Balladenforschung fruchtbar gemacht werden können. Auch Balladen lassen sich als Äußerungen verstehen, insofern es sich bei ihnen um vokal vermittelte Texte handelt, die nur vor dem Hintergrund eines allen gemeinsamen kulturellen Wissens verständlich sind. Sie brauchen die außersprachliche Umwelt zur

---

<sup>1</sup> Schaefer, Ursula: *Vokalität – Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. ScriptOralia 39. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1992, S. 50.

<sup>2</sup> Vgl. Schaefer, *Vokalität*, S. 54-58.

<sup>3</sup> Vgl. Schaefer, *Vokalität*, S. 57-58.

Vervollständigung ihrer Bedeutung. Der hörende Rezipient wird Bedeutung mit Hilfe seines kulturellen Wissens herstellen oder – wie Ursula Schaefer es formuliert – die Bedeutung liegt für ihn in der Welt und nicht im Text.<sup>4</sup> Das heißt, dass beim Balladenstudium die kommunikative Situation ebensowenig vernachlässigt werden darf wie der Kontext. So ist der singende Vortrag mit ein Grund für die zum Teil hohe Anzahl Varianten ein und derselben Ballade wie auch für die sogenannten Wanderstrophen, Strophen, die in verschiedenen Balladen vorkommen. Auch das Formelhafte darf als Indiz von Mündlichkeit angesehen werden, das nicht nur der leichteren Memorierung dient, sondern auch Gemeinschaft stiftet, indem Formeln Deborah Tannen zufolge als „convenient way to signal knowledge that is already shared“<sup>5</sup> angesehen werden können.

Ausgehend von der Unterscheidung ‘Text’ vs. ‘Äußerung’ möchte ich in diesem Beitrag anhand der Ballade *De två systrarna* der Frage nachgehen, was das für ein kulturelles Wissen ist, „that is already shared“. Auf welche Bilder des kulturellen Gedächtnisses stützt sich die Ballade? Bei meiner Analyse greife ich auf Erkenntnisse der feministischen Literaturwissenschaft zurück und versuche, diese mit kulturtheoretischen Fragestellungen zu verbinden. Ich gehe demnach davon aus, dass ein Balladentext etwas bedeutet und dass zu dieser Bedeutung auch etwas gesagt werden kann.

Meine These: Die Ballade *De två systrarna*, im Mammutwerk *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) als *Den talende Strengelæg* bekannt, sagt als Äußerung etwas anderes denn als Text. Als Äußerung betrachtet verfolgt sie im Grunde eine erzieherische Absicht, indem sie vor den Gefahren einer frevelhaften Tat warnt. Sie zeigt, dass die Wahrheit letztlich doch in ihr Recht versetzt wird, sich demnach Unrecht nicht lohnt. Als Text betrachtet und damit von der manifesten Äußerung verdeckt, exponiert sie einen patriarchalen Schöpfermythos, der auf die Überwindung des Weiblichen in der männlichen Kunstproduktion abzielt.

Nicht ein naturmythisches Weltbild wird in der Ballade gestaltet, dies die traditionelle Charakterisierung dieses Balladentyps, sondern kulturell konstruierte Bilder, denen eine patriarchale Ideologie zugrunde liegt. Diese Ideologie wird jedoch erst bei einer sorgfältigen Analyse der Tiefenstruktur des Textes sichtbar. Die Oberflächenstruktur bietet ein naturalisiertes Bild und stellt überdies einen recht einfachen Konflikt zwischen Gut und Böse ins Zentrum. Während die Oberfläche an die Enonciation gebunden ist, gehört die Tiefenstruktur zur Textebene.

Diese Analyse basiert auf den schriftlich fixierten Balladenvarianten aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Inwieweit diese mit den oral vermittelten Strophen früherer Jahrhunderte übereinstimmen, können wir in diesem Fall nicht wissen, weil

<sup>4</sup> Schaefer, *Vokalität*, S. 55-56: „Vielmehr soll deutlich werden, daß in der Vokalität und durch sie der semiotische Bezug zur unmittelbaren außersprachlichen Welt – ob man dies intendiert oder nicht – immer gegeben ist. Mehr noch: diese vokalen poetischen Diskurse haben für den hörenden Rezipienten Bedeutung, weil – als *énonciations* sich gebend – ihre Bedeutung *in der Welt* und *nicht im Text* liegt.“

<sup>5</sup> Zit. nach Schaefer, *Vokalität*, S. 74.

es keine früheren Textfassungen gibt. Der Zuhörer wird nur wenig von dem mitbekommen, was ich aus dem Text herauslesen will. Denn nur die Ebene der Enoncia-tion ist dem Verständnis unmittelbar zugänglich. Die Textebene jedoch, die sich aufgrund ihrer Komplexität der hörenden Rezeption verschließt, kann sich nur bei sorgfältiger Analyse erschließen. Erst die schriftliche Fixierung vokal vermittelter Strophen erlaubt es dem Rezipienten, mittels Analyse ein bestimmtes Weltbild als kulturell konstruiertes lesbar zu machen und es nicht als natürliches aufzufassen. Das ist die ideologiekritische Seite meiner Lektüre, der folgende Fassung zugrundeliegt:

Där bodde en bonde vid sjöstrand.  
– Det blåser kallt kallt väder ifrån sjön.

Å tvenne döttrar hade han.  
– Det blåser kallt kallt väder ifrån sjön.

Den ena var vit som den klaraste sol  
Den andra var svart som den svartaste jord.

Den äldsta hon talte till syster sin så  
Kom skola vi neder till sjöstranden gå

Å tvättar du dig både nätter å dar  
Slätt aldrig du bliver så viter som jag

När de stodo på sjöstrand  
Så stötte den äldsta sin syster å strand

Käraste syster ack hjälp mig i land  
Å dig vill jag giva mitt röda gullband

Ditt röda gullband det får jag nog ändå  
Men aldrig ska du på Guds gröna jord mer gå

Käraste syster ack hjälp mig i land  
Å dig vill jag giva min gullkrona grann

Din gullkrona grann den får jag nog ändå  
Men aldrig ska du på Guds gröna jord mer gå

O käraste syster ack hjälp mig i land  
Å dig vill jag giva min fästeman

Din fästeman den får jag nog ändå  
Men aldrig ska du på Guds gröna jord mer gå

Där bodde en speleman invid en strand  
Han såg utåt viken var liket det sam

Så tog han den jungfruns snövita bröst  
Den harpan ska klinga med ljuvelig röst

Så tog han den jungfruns guldgula hår  
Han gjorde på harpan små stränger därå

Så första sång som från harpan ljöd  
Den bruden hon satt uti brudstol å log

Å andra slag som från harpan rann  
Så klädde de av den bruden så grann

Å tredje slag som från harpan ljöd  
Den jungfrun hon satt uti brudstolen död<sup>6</sup>

[Es wohnte ein Bauer am Meeresstrand  
– Ein kalter, kalter Wind weht vom Meer.

Zwei Töchter er sein eigen nannt'.  
– Ein kalter, kalter Wind weht vom Meer.

Die eine glänzte wie Sonnenschein,  
die andere war schwarz wie der Erde Gestein.

Die Älteste sprach zu der andern:  
„Komm, lass hinab zum Strand uns wandern.“

„Du kannst dich waschen tagaus und tagein,  
doch niemals wirst du so weiß wie ich sein.“

Und als sie am Meeresstrand ruhten,  
stieß sie ihre Schwester in die Fluten.

„Liebste Schwester, ach, hilf mir an Land,  
ich geb' dir mein rotes Goldband.“

„Auch so wird dein rotes Goldband mein,  
doch auf Gottes Erden sollst nie mehr du sein.“

---

<sup>6</sup> Vgl. *Sveriges Medeltida Ballader 1. Naturmytiska visor*. Utg. av svensk visarkiv. Stockholm: Almqvist and Wiksell International 1983, Nr. 13, TSB A 38, S. 117-118.

„Ach Schwester, hilf aus den Fluten mir,  
meine rote Goldkrone gebe ich dir.“

„Auch so wir deine Goldkrone mein,  
doch auf Gottes Erden sollst nie mehr du sein.“

„Ach liebste Schwester, hilf mir an Land,  
ich gebe dir auch meines Bräutigams Hand.“

„Und ich helfe dir nicht wieder an Land,  
bekomme auch so des Bräutigams Hand.“

Es wohnte ein Spielmann am Küstenbogen,  
er sah die Leiche in den Wogen.

Der Jungfrau schneeweiße Brust er nahm,  
der Harfe gab er so lieblichen Klang.

Und aus der Jungfrau goldenem Haar,  
machte er Saiten wunderbar.

Beim ersten Lied, das die Harfe machte,  
die Braut im Brautstuhl saß und lachte.

Der zweite Schlag von der Harfe ertönte,  
da entkleidete man die Braut, die schöne.

Und als zum dritten Mal die Harfe geworben,  
die Jungfrau war im Brautstuhl gestorben.]<sup>7</sup>

*De två systrarna* gehört nach der Klassifizierung Jonssons dem Typus ‘Ballads of the supernatural’ an.<sup>8</sup> Sie ist in unzähligen Varianten im ganzen Norden bekannt. Die Musik spielt in dieser Ballade eine große Rolle, ihr wird eine magische Wirkung zugestanden. Mein Interesse gilt dem Komplex „Harfe, Tod, Wahrheit, Frau, Mann“. Was bedeutet es, so könnte man sich fragen, wenn Harfenklänge Tote wieder lebendig machen, was bedeutet diese Kraft der Harfe? Wie soll man das Bild lesen, insbesondere wenn wir wissen, dass die Harfe aus einem Frauenkörper gemacht ist? Weshalb wird die Wahrheit nicht mit der Sprache mitgeteilt, sondern in einem anderen

<sup>7</sup> Dt. Übersetzung aus: *Skandinavische Balladen des Mittelalters*. Ausgewählt, übertragen und erläutert von Ina-Maria Greverus, Rowohlt's Klassiker der Literatur und Wissenschaft. Skandinavische Literatur 2. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963, S. 50-51. (Die Übersetzung wurde an die Textvorlage angepasst.)

<sup>8</sup> Jonsson, Bengt R., Svale Solheim und Eva Danielson (ed.): *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad. A descriptive catalogue*, Oslo etc.: Universitetsforlaget 1978.

Zeichensystem? Wir können unter dem Hinweis auf das 'Übernatürliche' diese Frage abtun. Verstanden ist damit freilich noch nichts.

Die Auseinandersetzung der beiden Schwestern, der Mord und die Harfenklänge, die Schwarz zu Fall bringen und so Gerechtigkeit herstellen, sind Elemente, die in allen Varianten vorkommen. Das gilt auch für den Tod von Weiß, der ein neues Zeichensystem ins Spiel bringt, die Musik, deren magische Wirkung ein Topos abendländischen Denkens ist, zu denken ist hierbei etwa an den Orpheus-Mythos. Der Zuhörer einer solchen Ballade wird sich aufgrund seines kulturellen Wissens etwa Folgendes zusammenreimen: Er wird merken, dass der Refrain „det blåser kallt kallt väder ifrån sjön“ („Ein kalter, kalter Wind weht vom Meer“) Unheil verkündet, und er wird die Farbe „schwarz“ mit moralischer Verderbtheit konnotieren, „weiß“ hingegen mit Unschuld und Reinheit. Der Text spricht das aus, wenn davon die Rede ist, dass die eine „vit som den klaraste sol“ (eigentlich „weiß wie der hellste Sonnenschein“), die andere hingegen „svart som den svartaste jord“ (eigentlich „schwarz wie die schwärzeste Erde“) sei. Diese Schilderung der beiden Schwestern kann auch in der Vokalität aufgrund ihrer Formelhaftigkeit problemlos nachvollzogen werden. Der hörende Rezipient merkt, dass ein Konflikt geschildert wird zwischen guten und bösen Kräften, wobei das Gute schließlich kraft der Magie in sein Recht versetzt wird. Es mag sich dahinter eine pädagogische Absicht verbergen, schließlich sollen Balladen sowohl „gavne“ (nützen) als auch „fornøje“ (vergnügen), wie Anders Sørensen Vedel im Vorwort seiner 1591 herausgegebenen Liedersammlung vermerkte.<sup>9</sup> Nützen kann diese Ballade dann, wenn es gelingt, mit einem prägnanten Bild, das zur Stützung des Gedächtnisses dient, den Zuhörer zu überzeugen, dass sich moralisch verwerfliches Handeln nicht auszahlt. So betrachtet hätte das Übernatürliche eine klare erzieherische Funktion.

Will man nun auf der Textebene die verborgenen kulturellen Bilder lesbar machen, stellt sich der Sachverhalt komplizierter dar, weil man nach der Bedeutung der einzelnen Textelemente fragen muss. Man wird dann beispielsweise die „sprechende Harfe“ nicht einfach als übernatürliches Phänomen ansehen können, sondern nach deren textuellen Funktion fragen. Daran anschließen werden sich Fragen, wie sie auf der vorhergehenden Seite formuliert wurden. Als rhetorische Figur verstanden handelt es sich bei der 'sprechenden Harfe' um eine Variante der Prosopopoiia, eine Figur, durch die Toten oder Abwesenden in deren fiktiver Rede eine Stimme und ein Gesicht gegeben wird. Das Charakteristische dieser Figur ist, dass sie eine gleichzeitige Ab- und Anwesenheit inszeniert. Weiß ist nicht eigentlich tot, sondern spricht durch die Harfenklänge. In unserer Ballade handelt es sich zunächst nur um Harfenklänge, jedoch werden diese aufs engste mit der Stimme der Toten verknüpft, ja diese spricht durch die Harfe. Dieser Gedanke drängt sich aufgrund einiger Varianten geradezu auf, wenn wir an die minutiöse Schilderung des Harfenbaus aus den verschiedenen Körperteilen der Leiche denken: Das Brustbein dient als Korpus, die

<sup>9</sup> Zitiert nach Solberg, Olav: „Disse gamle Poetiske Dict“ – Den nordiske balladen i litteraturhistoria og som emne for tekstforskning. In: *Edda* 3 (1993), S. 196.

Haare werden zu Saiten, die Fingerknochen dienen als Saitenwirbel. Dreierlei ist hier bemerkenswert: 1. Der Tod von Weiß wird nicht akzeptiert, sondern als rhetorische Figur bleibt Weiß in der Schwebe; sie wird als lebendig-tot imaginiert. Das „Klingen“ deutet auf Leben eher als auf Tod hin. 2. Der Tod bildet die Scharnierstelle, an der ein anderes Medium als die Sprache – nämlich die Musik – wichtig wird; daraus folgt: 3. Die Wahrheit wird nicht mittels der Sprache in ihr Recht versetzt, sondern mittels Tönen.

Es ist verblüffend, wie tief diese Konzeption bereits in einem romantischen Weltbild verankert ist. Denn seit der Mitte des 18. Jahrhunderts lässt sich ein Wandel in der Musikauffassung feststellen, der sich in einer radikalen Subjektivierung ausdrückt.<sup>10</sup> Nicht mehr ist es die Musik, die etwas ausdrücken soll, sondern diese drückt sich selbst aus. „Daß sich ein individuelles Ich in der Musik auszudrücken vermag, ist das neue musikalische Grunderlebnis des Jahrhunderts“, stellt Eggebrecht fest.<sup>11</sup> Musik wird jetzt nicht mehr im Bezugfeld der Sprache definiert, sondern sie gilt als der Sprache überlegen, und zwar insofern, als sie näher beim paradiesischen Ursprung des Menschen ist. Sie ist wahrhaftig und wird zur Sprache des Herzens stilisiert. Die Vorstellung von der Musik als Zauberkraft, deren Wirkung die Menschen sich nicht entziehen können, ist dann eine vollends romantische. Von der Klassik zur Romantik ist ein eigentlicher Paradigmenwechsel in Bezug auf die Prävalenz der Sinne festzustellen. Das Ohr läuft dem Auge den Rang ab. Es gilt als der Eingang zur Seele. Dabei geht es – wie Göttert gezeigt hat – nicht um eine

Umkehrung der Hierarchie von Auge und Ohr, sondern um etwas Grundsätzlicheres: Töne und Gebärden sind nicht mehr bloße Repräsentanten eines ‘eigentlich’ Gemeinten (mit der Funktion der Verstärkung), sondern dieses ‘eigentlich’ Gemeinte selbst löst sich auf, um nur noch *als* Ausdruck wirklich existent zu sein.<sup>12</sup>

Das heißt aber auch, dass es um die Aufdeckung eines sonst nicht zugänglichen Innern geht. Die Musik leistet damit etwas, was der Sprache versagt bleibt: Sie drückt das Innere eines Menschen unvermittelt aus, während die Sprache nur immer vermittelt leisten kann. In unserem Beispiel ist es die Funktion der Harfenklänge, das Innere von Weiß auszudrücken.

Zu der romantischen Vorstellung von der Musik als Sprache des Herzens gehört auch der Aspekt der Wahrheit: als Herzenssprache ist sie wahr, im Gegensatz zur Sprache, die als Instrument der Verschleierung, der Verstellung aufgefasst wird. Semantisch präzise kann deshalb nur der Ton und nicht das Wort sein. Mendelssohn-Bartholdy hat über seine Klavierstücke mit dem bezeichnenden Titel *Lieder ohne Worte* folgendes gesagt:

<sup>10</sup> Vgl. hierzu Müller, Ruth: *Erzählte Töne – Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 30. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989, insbes. S. 11-21.

<sup>11</sup> Zit. nach Müller, *Erzählte Töne*, S. 11.

<sup>12</sup> Göttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 383.



Das was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte. [...] Und habe ich bei dem einen oder andern [Lied ohne Worte] ein bestimmtes Wort, oder bestimmte Worte im Sinne gehabt, so mag ich die doch keinem Menschen aussprechen, weil das Wort dem einen nicht heißt, was es dem andern heißt, weil nur das Lied dem einen dasselbe sagen, dasselbe Gefühl in ihm erwecken kann, wie im andern, – ein Gefühl das sich aber nicht durch dieselben Worte spricht.<sup>13</sup>

Wenn nun im Balladentext die Wahrheit einem anderen Medium als der Sprache anvertraut wird, so ist das eminent romantisch gedacht. Musik, die Töne, der Klang stehen jenseits des trügerischen Zeichencharakters der Sprache. Sie ist überdies weiblich konnotiert und befindet sich – als unverdorbene Volksmusik – im Einklang mit der Natur. Wir stoßen auf eine nahe Verwandtschaft zwischen Weiß und der Harfe, nicht nur deshalb, weil die Harfe aus dem weiblichen Körper gemacht ist, sondern vor allem deshalb, weil ja auch Weiß rein, unschuldig, paradiesisch ist. Weiß und Harfe stehen damit in einem Gegensatz zur symbolischen (patriarchalisch geprägten) Ordnung. Sie repräsentieren etwas anderes. Weiß ist in keiner Weise 'lifelike'. Sie hat zentrale Erfahrungen wie Sexualität und Mutterschaft noch nicht gemacht, befindet sich insofern noch außerhalb der männlich geprägten symbolischen Ordnung. Die Frau, die von der Macht und der Sprache ausgeschlossen ist, kann nach Kristeva<sup>14</sup> auf zwei verschiedene Arten reagieren. Entweder stellt sie eine Art von Negativität oder Irritationsmoment im Verhältnis zur Macht dar, oder sie identifiziert sich mit ihr. Das macht die ältere Schwester. Sie identifiziert sich mit der männlichen Ordnung, die auf dem Konkurrenzprinzip aufgebaut ist. Simone de Beauvoir hat festgestellt, dass die männliche Transzendenz der Natur symbolisiert sei durch die Fähigkeit des Jagens und Tötens, gleich wie die Identifizierung des Weiblichen mit der Natur, ihre Rolle als Symbol der Immanenz ausgedrückt sei im Geburtsprozess, der den Fortbestand der Gattung garantiere. Dergestalt sei Autorität und Superiorität nicht verknüpft mit dem lebensspendenden Element, sondern mit demjenigen, das tötet. Die Verstrickung in patriarchale Verhaltensmuster zeigt Schwarz durch ihren Mord. Sie stößt Weiß ins Wasser und damit in das Element, das traditionellerweise dem Weiblichen zugeordnet wird. Das Fließende bildet den Gegenpol zum starren Land, das mit dem Maskulinen konnotiert ist.

Funktion der Kunst ist es, das Verdrängte, das was umgebracht wurde, aufzunehmen. Gleichzeitig damit entsteht ein Irritationsmoment, das zu ihrem Wesen gehört. Der Harfenklang als das Semiotische verstört die symbolische Ordnung, die auf männlichen Prämissen fußt. Das Semiotische tendiert sogar dazu, die symbolische Ordnung zu zerstören. Dass die ältere Schwester stirbt, findet hierin seinen Grund. Sie stirbt nicht in erster Linie deshalb, weil das Unrecht bestraft werden soll, sondern weil sie ihr eigenes weibliches Element verdrängt hat und weil das Unter-

<sup>13</sup> Zit. nach Feldbæk, Ole (red.): *Dansk identitetshistorie 3*, København: Reitzels Forlag 1992, S. 232.

<sup>14</sup> Vgl. Kristeva, Julia: *Produktivität der Frau, Interview mit Eliane Boucquey*. In: *Alternative* 108/109 (1976), S. 168.

drückte (das Semiotische) siegen soll, wenn schon nicht im Leben, dann wenigstens in der Kunst.

Dergestalt steht der Klang der Harfe in Opposition zur männlichen Ordnung und das ist auch der Grund, warum die Kunst einen weiblichen Charakter bekommt. „Als Gegensatz zur Vernunft fungieren die Kunst und die Weiblichkeit als Substitute des ‘Anderen’“, wie Weigel sich ausdrückt.<sup>15</sup> Das wiederum könnte auch eine Erklärung für die enge Verbindung von Weiblichkeit und Klang sein, dessen Materialität letztendlich ein Frauenkörper ausmacht. Dieser Befund passt in existierende Vorstellungsmuster, bei denen das Musikalische stets in Verbindung mit dem Weiblichen gedacht wird. Das gilt für die dämonische Dimension der Musik, wenn wir an die Sirenen denken wie auch für ihre Bestimmung als Sprache der Gefühle und der Empfindungen, ein wirkmächtiger Topos schon des 18. Jahrhunderts.<sup>16</sup> Der Spielmann stellt die abgestürzte Ordnung wieder her, hebt den durch den Mord verursachten Transmissionsbruch auf und garantiert das Weiterleben von Weiß in der Erinnerung. Auf subtile Weise macht die Ballade auf die Materie als Trägerin des Gedächtnisses aufmerksam. Auf einem tieferliegenden Niveau deutet das auch auf die männliche Empfindung eines Mangels hin, der in der Kunstproduktion aufgehoben werden soll.

Der Tod von Weiß wird – ähnlich übrigens wie bei Andersens Schwefelholzmädchen – nicht ertragen. Doch während bei Andersen der Erfrierungstod, christlich gewendet, Sinn macht, hat er in der Ballade nichts zu bedeuten, sondern nur eine Funktion zu erfüllen. Der Tod bringt den Spielmann und die Musik ins Spiel. Freud hat bekanntlich den Tod und das Weib als die zwei großen Rätsel unserer Kultur betrachtet. Beide sind für das patriarchale Streben, die Natur zu transzendieren, bedrohend. Sie können durch Kunstproduktion überwunden werden, insofern als das der Zeit enthobene Kunstwerk den biologischen Gegebenheiten entzogen wird. Die dichterische Phantasie hat sich ganz offensichtlich am Bild des toten Frauenkörpers entzündet. Vergleichen wir nämlich einige Varianten untereinander, so fällt auf, dass zum Teil genau beschrieben wird, wie die weibliche Leiche zum Musikinstrument umgestaltet wird. So lesen wir in einer dänischen Variante:

Der kom to Spillemænd gaaende frem:  
de skare af hende hendes Fingre fem.  
Ja, de skar af det gullokkede Haar:  
det satte de paa deres Spillebuer.<sup>17</sup>

[Es kamen zwei Spielleute gegangen:  
sie schnitten ihr ihre fünf Finger ab.

<sup>15</sup> Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990, S. 243.

<sup>16</sup> Vgl. Stuby, Anna Maria: *Sirenen und ihre Gesänge. Variationen über das Motiv des Textraubs*. In: *Argument-Sonderband AS 133* (1985), S. 69-87.

<sup>17</sup> DgF 95 E, S. 515.

Ja, sie schnitten ab das goldgelockte Haar:  
sie verwendeten es für ihre Spielbögen.]

In einer anderen Variante heißt es:

Der kom to Spillemænd gangende ved Strand:  
de saae det Lig, var drevet i Land.  
De tog hendes Fingre og gjorde Legeskruer af:  
de tog hendes Haar og gjorde Legestreng af.<sup>18</sup>

[Es kamen zwei Spielleute am Strand gegangen:  
sie sahen die Leiche, die an Land getrieben war.  
Sie nahmen ihre Finger und machten Stimmwirbel daraus  
sie nahmen ihr Haar und machten Saiten davon.]

Auch der Schluss variiert. In einigen Fassungen wird die Harfe auf Befehl der älteren Schwester zerbrochen und aus dem zerbrochenen Instrument entsteht dann die jüngere Schwester. Dies gilt für alle norwegischen Fassungen. Diese Bild-Konstruktion ist gekoppelt an den Aspekt von Kreativität und Wahrheit. Künstlerisch kreativ zu sein ist ein Prozess, der von Natur zu Kultur verläuft. Insofern die Frau immer mit Natur gleichgesetzt gesetzt worden ist, widerspiegelt der Harfenbau diesen Prozess. Der unter den Bedingungen des Lebens stehende Frauenkörper wird in einen Artefakt umgestaltet, der der Endlichkeit des Lebens nicht mehr unterliegt. Was aber hat nun das Harfenspiel mit dem Untergang des Weiblichen zu tun? Es ist ja so, dass der Tod von Weiß die männliche künstlerische Kreativität erst entzündet. Ja, in gewissem Sinne ließe sich sogar argumentieren, dass wir die Existenz der Ballade dem Tod zu verdanken haben. Das heißt es versteckt sich ein Schöpfer-Mythos, wie in Walter Benjamin in einem seiner Denkbilder entworfen hat, lange Zeit vor der inzwischen berühmt gewordenen Formel des „killing women into art“.

Oft hat man sich die Entstehung der großen Werke im Bild der Geburt gedacht. Dieses Bild ist ein dialektisches; es umfaßt den Vorgang nach zwei Seiten. Die eine hat es mit der schöpferischen Empfängnis zu tun und betrifft im Genius das Weibliche. Dieses Weibliche erschöpft sich mit der Vollendung. Es setzt das Werk ins Leben, dann stirbt es ab. Was im Meister mit der vollendeten Schöpfung stirbt, ist dasjenige Teil in ihm, in dem sie empfangen wurde. Nun aber ist diese Vollendung des Werkes – und das führt auf die andere Seite des Vorgangs – nichts Totes. Sie ist nicht von außen erreichbar; Feilen und Bessern erzwingt sie nicht. Sie vollzieht sich im Innern des Werkes selbst. Und auch hier ist von einer Geburt die Rede. Die Schöpfung nämlich gebiert in ihrer Vollendung den Schöpfer neu. Nicht seiner Weiblichkeit nach, in der sie empfangen wurde, sondern an seinem männlichen Element. Beseligt überholt er die Natur: denn dieses Dasein, das er zum ersten Mal aus der dunklen Tiefe des Mutterschosses empfing, wird er nun einem helleren Reiche zu danken haben. Nicht wo er geboren

---

<sup>18</sup> DgF 95 B, S. 513.

wurde, ist seine Heimat, sondern er kommt zur Welt, wo seine Heimat ist. Er ist der männliche Erstgeborene des Werkes, das er einstmalig empfangen hatte.<sup>19</sup>

Folgendes ist an diesem Text bemerkenswert. Benjamin sieht einen Zusammenhang zwischen der künstlerischen *Creatio* und der Verdrängung des Weiblichen. Das Weibliche geht als Stoff, als Quelle der Inspiration auf im Werk, es erschöpft sich mit dessen Vollendung. In ihrer Vollendung gebiert die Schöpfung den Schöpfer neu und macht ihn gleichsam unsterblich. Im Akt des Kunstschaffens wird dergestalt der biologische Tod aufgehoben. Diese Schöpfung ist dann höher prioritiert als die biologische. Die Ballade zeugt in dieser Optik nicht nur von einer Auseinandersetzung zwischen guten und bösen Kräften, sondern sie symbolisiert auch den künstlerischen Schaffensprozess, so wie ihn eine patriarchalisch geprägte Gesellschaft sich denkt. Kunst ist in dieser Konzeption als Triumph über den Tod gedacht. Der Künstler kommt im Kunstreich noch einmal zur Welt. Es liegt eine tiefe Übereinstimmung mit diesem Schöpfer-Mythos vor, wenn in einigen Varianten die Harfe zerstört wird und aus den Trümmern die weiße Jungfrau aufs Neue geboren wird. Wieder ließe sich dies als männlich geprägte Vorstellung von der Kunst interpretieren. Die Vorstellung nämlich, dass die Kunst über den Tod triumphieren kann. Die vom Mann künstlich geschaffenen Zeichen (die Harfenklänge) überdauern den vom Tod gezeichneten Leib oder heben ihn auf. Die natürliche biologische Erzeugung wird verdrängt und ersetzt durch eine männliche Schöpfung, die sich unabhängig von der Natur wähnt, diese aber zur Voraussetzung hat. So ist die Harfe unabhängig von der Natur, aber hat sie zu ihrer Voraussetzung. Benjamin sieht die zwei Pole, die am künstlerischen Prozess beteiligt sind, als dialektisches Verhältnis zwischen Schöpfung und Zerstörung. Wenn Weiß wieder leben darf, Schwarz hingegen stirbt, so ließe sich das als symbolischer Ausdruck dieser Dialektik lesen. Dazu passt auch, dass das Harfenspiel die lebenserfahrene Frau tötet, die reine jüngere Schwester hingegen wieder ins Leben zurückholt. Das Geistige, das gleichsam nicht von dieser Welt ist, darf leben. Auch das ließe sich als Bild des kreativen Prozesses lesen, das Geistige siegt, bzw. das Körperlich-Materielle geht im Geistigen auf.

Nun könnte man bei diesen Gedanken einwenden, die künstlerische *Creatio* würde zu stark betont, da ja das Künstlertum in den Balladen nicht thematisiert werde. Es liegt etwas Wahres in diesem Einwand, spielt doch das Kunstmotiv kaum eine Rolle. In einigen Varianten spielt die Harfe sogar ohne fremdes Zutun, und sie wird von Fischern und nicht von einem Spielmann gefunden. Doch dieser Kniff macht in meinen Augen die Ballade nur noch subtiler, indem sie so tut, als ob die Kategorie 'Geschlecht' keine Rolle spielen würde. Doch schon ein oberflächlicher Blick auf *Die beiden Schwestern* lehrt einen, wie stereotypisiert diese gezeichnet sind. Der formelhaften Charakterisierung liegen patriarchale Denkmuster zugrunde. Die Frau ist entweder das extrem reine unschuldige Heilige (Maria) oder die unreine, schuldige Verführerin (Eva). Dass die Harfe von alleine spielt, ist als Versuch zu

---

<sup>19</sup> Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften, IV, 1*. Hg. von Tillman Rexroth. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1972, S. 438.

sehen, das Männliche als das Normale auszugeben. Aber hinter dem sogenannten Normalen liegt ein Frauenkörper, der das Harfenspiel erst ermöglicht. Dass die Harfe von alleine spielt, kann – und damit komme ich zum letzten Punkt meiner Ausführungen – als Umkehrung des Prozesses von der Natur zu Kultur beschrieben werden. Es findet eine Überführung von Kultur in Natur statt und damit eine Mythisierung im Sinne Roland Barthes.<sup>20</sup> Die von alleine spielende Harfe kann interpretiert werden als der Versuch, die Kategorie 'Geschlecht' zu verschleiern im Zusammenhang mit der Entstehung von Kunst. Kunst soll in den Augen des Patriarchats als geschlechtsloses Produkt angesehen werden bzw. der Kategorie Geschlecht enthoben sein oder diese transzendieren. Indem ein scheinbar allgemein menschlicher Konflikt exponiert wird, wird der patriarchale Schöpfer-Mythos verdeckt, der für mich das zentrale Thema der Textebene unserer Ballade ist.

### Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 [1957].
- Feldbæk, Ole (red.): *Dansk Identitetshistorie 3*. København: Reitzels Forlag 1992.
- Göttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme*. München: Wilhelm Fink Verlag 1998.
- Holzapfel, Otto: *Det balladeske – Fortællemåden i den ældre episke folkevisen*. Odense: Universitetsforlag 1980.
- Jonsson, Bengt R., Svale Solheim und Eva Danielson (ed.): *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad. A descriptive catalogue*. Oslo etc.: Universitetsforlag 1978.
- Kristeva, Julia: *Produktivität der Frau, Interview mit Eliane Boucquey*. In: *Alternative* 108/109 (1976), S. 166-172.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik – Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae 32. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 1995.
- Menke, Bettine: *Prosopopoiia – Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.
- Müller, Ruth E.: *Erzählte Töne – Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 30. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1989.
- Naumann, Barbara (Hg.): *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik – Texte zur musikalischen Poetik um 1800*. Stuttgart und Weimar: Metzler Verlag 1994.
- Piø, Iørn: *Nye veje til Folkevisen*. København: Gyldendal 1985.
- Schaefer, Ursula: *Vokalität – Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*. ScriptOralia 39. Tübingen: Narr Verlag 1992.
- Solberg, Olav: „Disse gamle Poetiske Dict“ – Den nordiske balladen i litteraturhistoria og som emne for tekstforskning. In: *Edda* 3 (1993), S. 195-206.
- Stuby, Anna Maria: *Sirenen und ihre Gesänge. Variationen über das Motiv des Textraubs*. In: *Argument-Sonderband AS 133* (1985), S. 69-87.
- Weigel, Sigrid: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1990.

<sup>20</sup> Vgl. Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981 [1957].