

Zur Entstehung des rätoromanischen St.Margaretha-Liedes

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch**

Band (Jahr): **8 (1993)**

PDF erstellt am: **19.09.2024**

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.

Zur Entstehung des rätoromanischen St.Margaretha-Liedes

(in: Schw. Arch. Volksk. 58, 1962, 138-150).

Der Beitrag nimmt das Thema von MÜLLER, I.: *Die christlichen Elemente des rätoromanischen Margaretha-Liedes* im gleichen Bande auf und vertieft die Analyse in sprachlicher und literaturkundlicher Hinsicht.

19. Zur Entstehung des rätoromanischen St.Margaretha-Liedes

I Einleitung

Vom St.Margaretha-Lied geht, jedesmal wenn man es hört, eine eigenartige, starke Wirkung aus. Die «einfältige» und zugleich hintergründige Aussage klingt an unser Ohr wie die zeitlose Botschaft aus einer fremden, oder aus einer uns fremd gewordenen Welt. Schon der Text allein, losgelöst vom getragenen Rezitativ, steht vor uns strahlend wie ein Bergkristall. Schlicht und doch vollendet in seiner Art, vereinigt er in sich die Wesenszüge eines literarischen Kunstwerkes, in dem epische, dramatische und lyrische Elemente in seltener Ausgewogenheit wetteifern¹.

Im rätoromanischen Volksliederschatz wird man nicht leicht etwas finden, das sich als Ganzes mit unserem Liede messen kann. Da das Lied zudem als das wohl älteste Sprachdenkmal der Oralliteratur gilt, so ist man vorerst erstaunt, dass im Kreise der Erforscher des Liedes die Stimme des Philologen bisher nicht zu hören war. Bei näherer Prüfung stellen sich jedoch bald Gründe für dieses Abseitsstehen ein. Der Volkskundler vermochte den sagenhaften, mythischen Kern des Liedes herauszuschälen, der Musiker fand in der Melodie Anklänge an mittelalterliche, kirchliche Weisen; der Historiker besitzt in der Lokalisierung, und was die Verchristlichung des Liedes betrifft, in verschiedenen Angaben (Titel, Glocken von St. Georg und St. Gallus) mehr oder weniger konkrete Anhaltspunkte. Demgegenüber hält es aus sprachlicher Sicht schwer, dem Texte einige für die Entstehung und Datierung des Liedes wirklich ins Gewicht fallende Ergebnisse abzugewinnen.

¹ C. Decurtins veröffentlichte in: *DEC* 2, 238 erstmals den Text, in 3, 20f. fünf Liedanfänge. Er zählt das Lied zu den ältesten Denkmälern der rätoromanischen Literatur, spricht jedoch nirgends von seiner literarischen Einmaligkeit. Dagegen hat uns die faszinierende Arbeit von CAMINADA, CHR.: *Das rätoromanische St.Margaretha-Lied*. In: *Schw. Arch.Volksk.* 36 (1937/38), 197-236, auch für die sprachlichen Schönheiten des Textes hellhörig und hellichtig gemacht.

II Mutmassliche Datierung

Im vorausgehenden Aufsatz hat I. Müller mit guten Argumenten den blassen christlichen Firnis des Liedes, also den christlichen Rahmen, um einige Jahrhunderte später angesetzt als bis dahin angenommen. Er hält dafür, dass die «schriftliche Fixierung» des Liedes, das schon vorher in einer romanisch-lateinischen Form fortlebte, im 14. Jahrhundert erfolgt sei².

Wie stellt sich, so fragt man sich wohl, die Sprachforschung zu dieser Äusserung des Historikers? Ganz allgemein betrachtet sträubt man sich schon rein gefühlsmässig dagegen, die Entstehung des Liedes ins 7.-8. Jahrhundert zu setzen. Dabei denkt man nicht einmal an eine «schriftliche Fixierung», die für jene Zeit ohnehin auszuschliessen ist. Die ältesten rätoromanischen Schriftproben, etwa die Einsiedler Interlinearversion aus dem 11./12. Jahrhundert, die nach dem neuesten Stand der Forschung als im «Pirminischen Kreise» (= Reichenau, Pfäfers, Disentis) entstanden betrachtet wird, zeigt sprachlich eine Kluft zu unserem Liede³. Es wäre natürlich unbillig, wollte man die Einsiedler Interlinearversion direkt mit unserem modernen Texte vergleichen. Aber von Leuten, die noch im 11./12. Jahrhundert mit der Übersetzung einer lateinischen Predigt ihre liebe Mühe hatten, war eine solche Leistung, wie sie das St.Margaretha-Lied darstellt, doch kaum zu erwarten. Man erinnert sich auch, dass andere romanische Sprachen, wie das Französische und Italienische, für diese Zeit nicht einmal die bescheidensten schriftsprachlichen Zeugnisse vorzuweisen haben. Das Französische meldet sich im 9. Jahrhundert mit den Strassburger Eiden und mit der *Séquence de Sainte Eulalie*, das Italienische erst im 10. Jahrhundert mit der *Carta capuana*⁴.

Das St.Margaretha-Lied wirkt als literarischer Text ungemein geschlossen. Sieht man von den für das Volkslied typischen Wiederholungen ab, so ist dem Lied kein Wörtchen zu viel und keines zu wenig eigen. Es ist als ob dieser «erratische Block» seit undenklichen Zeiten seine ursprüngliche Gestalt bewahrt hätte. Hinter dieser ein-

² Nach Caminada (*op. cit.* 236) wäre «das Lied zwischen 645 und 753 entstanden... die Echtheit der beiden Schlussworte vorausgesetzt».

³ Vgl. GARTNER, TH.: *Handbuch der rätoromanischen Sprache und Literatur* 274; *ZRPh* 58, 549; MÜLLER, I. in: *Vox Romanica* 18 (1959), 104f.

⁴ Vgl. MONACI: *Crest.*, 1ff.

heitlichen Form möchte man, ohne moderne literarkritische Massstäbe anlegen zu wollen, irgend eine schöpferische Individualität vermuten, irgend einen «rätischen Homer», der das Lied aus verschiedenen Themen gestaltet und geformt hätte. Natürlich besteht nicht die geringste Hoffnung, dass wir den «Dichter» jemals finden werden. Auch in anderer Hinsicht gibt uns das Lied mehr Rätsel auf, als wir deren zu lösen vermögen. Aber wir können zumindest versuchen, auf uns vertrauteren, wenn auch nicht immer gesicherten und gefahrlosen Pfaden, dem Problem der Entstehung des Liedes näher zu kommen. Seit der Arbeit Caminadas zum Vorschein gekommenes, neues Material sowie weitere Erkenntnisse werden uns die eine oder andere neue Sicht ermöglichen.

III Charakterisierung der beiden Versionen

Das St.Margaretha-Lied liegt in zwei vollständigen Texten vor. Es handelt sich um denjenigen, den C. Decurtins, dem Lautstand nach zu urteilen, irgendwo in der Foppa oder Lumnezia aufgenommen hat⁵ sowie um die Version, die Frau Gartmann, Surin (Lumnezia), anlässlich der 1931 von Hanns in der Gand durchgeführten Liedaufnahme beisteuerte. Ein Vergleich der beiden untereinander ist nur bedingt möglich. Die lugnezische Sängerin musste sich das Lied erst wieder in Erinnerung rufen und stützte sich dabei «teilweise auf den Text der Chrestomathie»⁶. Die beiden Versionen decken sich inhaltlich und stimmen auch sprachlich weitgehend überein. Beide enthalten die gleiche Zahlensymbolik (7-15-3-24), dieselben seltenen Wörter und Wendungen⁷. Diese inhaltliche und sprachliche Übereinstimmung, die auch durch die surselvische Sage *L'jarva de son-tga Margriatha* (Das Isländische Moos)⁸ bestätigt wird, erlaubt die

⁵ DEC 2, 238.

⁶ CAMINADA: *op.cit.* 203.

⁷ *Paster petschen ha quei ad aguri cattau* (Der Hirtenbub hat das gesehen); *petschen* für *pign* ist heute in der Surselva ein seltenes Wort mit literarischem Anstrich. Es war früher, wie schon die Flur- und Familiennamen bezeugen, bedeutend vitaler. Vgl. Disentis: *Acletta Petschna*, Vignogn: *Prau Pestschen* sowie RN 2, s.v. **pikk.* - *ad aguri cattau* für *cattau ad agur* ist auffällig wegen des *-i*, das zusammen mit der Inversion aus dem Bedürfnis nach grösserer Sangbarkeit des Textes zu erklären ist. Es erinnert an den Anfang des Volksliedes *O frari, o frari* für *O frar, o frar*. Vgl. DEC 2, 332. - In der Surselva ebenfalls selten und durch das Material des Dicziunari Rumantsch Grischun als für die Foppa und Lumnezia typisch ausgewiesen, ist *fundar* (sinken, einsinken; versiegen vom Wasser); vgl. ALIG, B.: «*Epistolas ad Evangelis*» 1674, 311, *Bibliogr.* Nr. 54.

⁸ DEC 2, 652; dazu auch unten Anm. 16.

Feststellung, dass die Urfassung, trotz möglicher geringfügiger Veränderungen, im wesentlichen durch die Jahrhunderte erhalten geblieben ist. Gegenüber dem Texte der Chrestomathie weist derjenige von Frau Gartmann einige Archaismen auf, die ihn doch als etwas älter erscheinen lassen. Im lugnezischen Texte ist bemerkenswert der Ausdruck *zezna purschala*, welcher in der Chrestomathie durch *ventireivla purschala* ersetzt ist. Dass mit *zezna* die Gehilfin des Sennen, der weibliche Zusenn (*zezen*) bezeichnet werden soll, steht ausser Frage. Es ist aber wohl möglich, dass das Attribut später, da es als ungewohnt und störend empfunden wurde, durch *ventireivla* ersetzt wurde. Vom Liedinhalt aus gesehen ist der Ausdruck *ventireivla* kaum am Platze, da es «glücklich», nicht aber das, was es wohl ausdrücken möchte, nämlich «glückbringend» bedeutet. Oder ist der Ausdruck der Verchristlichungstendenz zuzuschreiben, indem man an Anrufungen der Muttergottes, etwa *beada purschala* dachte? Sprachlich wichtiger sind die sich wiederholenden Wendungen *Quei sto nies signun ir a saver* (das muss unser Senne erfahren) und *sche jeu mon ir naven* (wenn ich fortgehe). Diese erinnern an die im Altlugnezischen des 17. Jahrhunderts häufig belegte syntaktische Konstruktion des Typus *esser* + Infinitiv (z.B. *jeu sun far*, ich bin im Begriffe, zu tun; *ti eis tarlischar*, du leuchtest, glänzest), mit welcher ein durativer und futurischer Aspekt ausgedrückt werden sollte⁹. Die Wendung *jeu mon ir* richtet sich genau nach diesem Bildungsprinzip, und *ir a saver* ist nicht weit davon entfernt¹⁰.

Der ganze übrige Wortschatz des Liedes bietet nichts aussergewöhnliches, ja mutet uns geradezu modern an. Dass das Lied im Gegensatz zu manchem alten rätoromanischen Volkslied den Reim nicht kennt - nur an zwei Stellen treten mehr zufällige Reime auf - könnte für ein hohes Alter sprechen. Allein, es bleibt zu bedenken, dass der Reim im Rezitativ, welches von Fall zu Fall wechselte, nicht von Belang war.

Man wird also aus diesem, sprachlich betrachtet, mageren Ergebnis nicht allzuviel für das Alter des Liedes schliessen können. Im Vergleich zum übrigen uns bekannten Volksliederschatz, weist das St.Margaretha-Lied keine Merkmale auf, die es gestatten würden, es als sprachlich und formal wesentlich älter als jenes zu bezeichnen. Auch sachlich-lexikologisch ist aus dem Texte nicht viel herauszu-

⁹ Vgl. *Vox Romanica* 15/2, 87ff.

¹⁰ Nach Bischof Caminada (schriftliche Mitteilung) soll man im Lugnez noch heute Bildungen hören, wie *quels ein a leger* (sie sind im Begriffe, daran, zu lesen), *jeu sun a far messa* (ich stehe oder bin im Begriffe, Messe zu lesen).

holen. Ausdrücke der Alpwirtschaft wie *signun* (Senne), *caldera* (Käsekessel), *panaglia* (Butterfass), *curter* (Gebse) sind mit dieser zusammen schon uralt. Begriffe wie *curtin* (Obstgarten), *mulin* (Mühle) finden sich bereits in den frühesten rätolateinischen Urkunden¹¹. Auch der Ausdruck *camischa* (Hemd) dürfte nicht aus diesem Rahmen fallen¹².

IV Zur Frage nach den Quellen des Liedes

Für die Behandlung unseres Problems ergiebiger ist die Beantwortung der Frage nach den Quellen des Liedes. Mit ziemlicher Sicherheit kann man sagen, dass im St.Margaretha-Lied zwei bis drei bekannte Sagenmotive zu einem Ganzen umgeschmolzen wurden. Das erfolgte derart kunstvoll, dass die Nahtstellen kaum mehr ersichtlich sind. Es ist zunächst jene Sage, die von hilfsbereiten Geistern, meistens jungfräulichen Gestalten (rätorom. *dialas*, *dieuldas*, *tschalereras*, *uldaunas*, *vioulas*) berichtet. Den Sommer über sind diese Feen der Älplerfamilie behilflich. Ihre Zauberkraft, die sich auf die Quellen und Kräuter und auf das Wachstum und Gedeihen des Viehs erstreckt, erlischt aber, sobald sie in ihrem Wesen erkannt werden. Für diese Sage hat A. Schorta¹³ auf den erstmals bei F. Jecklin¹⁴ verzeichneten Stoff der «Fänggin Madrisa» hingewiesen. In der s. Margriata vermutet er eine vorchristliche Madrisa, eine Gottheit der Fruchtbarkeit, die ihre Spuren in manchen Ortsnamen in Graubünden und darüber hinaus im Vorarlberg und in den Dolomiten zurückgelassen hat¹⁵. Der Inhalt der betreffenden Sage ist kurz folgender: Ein Bauer aus Saas im Prättigau füttert im Winter seine Viehhabe auf dem Maiensäss aus. Da er nie nach Hause kehrt und nichts von sich verlauten lässt, macht sich dessen Vater auf, um nachzusehen, wie es mit seinem Sohne, mit dem Vieh und dem Heu-

¹¹ BUB 1, 465; 1, 478.

¹² DRG 3, 226.

¹³ BERTOGG, H. (1940), 52, Anm. 20.

¹⁴ JECKLIN, F.: *Volksthümliches aus Graubünden* (1916), 291.

¹⁵ RN 2, 4. Teil s.v. *Madris*.

vorrat bestellt sei. In der Maiensässhütte angekommen, ist er erstaunt über den reichen Ertrag an Molkenprodukten, über das vorzügliche Aussehen des Viehs und über die kaum angetasteten Vorräte. Er befragt den Sohn nach dem Geheimnis dieses Segens. Da deutet der Jüngling auf die Pritsche in der Hüttenecke, wo eine Jungfrau schläft, deren goldgelbes Haar über die Lade herunterfällt. «Das hat meine Madrisa getan», sagt er. Da erwacht das Mädchen, lässt sich herbei und sagt ruhig und wehmütig zum Vater: «Ach, dass du kommen musstest. Wäre ich unerkant geblieben... So aber muss ich scheiden». Und sie zog von dannen, leichten Schrittes, den Felsenhörnern zu, die ihren Namen tragen... und ward nie mehr gesehen.

Die Madrisa, die schöne wilde Maid, die die geheimnisvolle Zauberkraft von Kräutern und Wurzeln kennt, ist der s. Margriata in manchem ähnlich. Sie ist trotz ihrer wilden Abstammung ein sanftes Wesen. Traurig verlässt sie, einmal entdeckt, wie jene den Sennen, das Vieh und die Alp.

Die Parallelität ist jedoch nicht lückenlos. Die Madrisa hat sich nicht verstellt und verkleidet. Sie ist auch äusserlich eine wirkliche Jungfrau und als solche vom Saaser Jüngling erkannt. So glaubt er ihre Anwesenheit und ihr Wirken dem Vater nicht verbergen zu müssen und gibt sein «Geheimnis» ohne weiteres preis. Die Madrisa feilscht im weiteren nicht mit Schweigegaben um ihr Bleiben. Das hätte auch wenig Sinn. Das Geheimnis ist einer Drittperson gegenüber verraten worden. Das ganze dramatische Geschehen, das im St.Margaretha-Lied eine zentrale Stellung einnimmt, ist damit hinfällig. Das Scheiden der Fee hat nicht eine Verödung der Alp zur Folge. Das Leben kehrt einfach zum üblichen Alltag zurück. Auffällig ist auch, dass der Saaser Bursche, obschon er das «Geheimnis» enthüllt, nicht eigentlich bestraft wird. Der Handbub im St.Margaretha-Lied dagegen versinkt drei Klafter tief im Boden, bevor er überhaupt dazu kommt, seine Entdeckung dem Sennen kundzutun. Obschon bei derartigen Vergleichen von Sagenmotiven mit reiner Logik nicht auszukommen sein dürfte, drängen sich verschiedene Fragen auf. Die Madrisa-Sage als einzige Quelle für unser Lied genügt nicht, es sei denn, der Liedschöpfer habe, um die Sage interessanter und dramatischer zu gestalten, verschiedene neue Elemente eingeführt, wie die Verkleidung der Jungfrau, das Feilschen mit Schweigegaben um die Einsicht des Hüterbuben, die Bestrafung desselben und die gänzliche Verödung der Alp. Woher hat er diesen Stoff genommen? Hat er es aus seiner eigenen Phantasie geschöpft oder aus anderen Sagen?

Für die Verödung der Alp stand natürlich das im ganzen alpinen Raum bekannte Thema der «verfluchten Alp» zur Verfügung¹⁶. Wie verhält es sich aber mit der Verkleidung der s. Margriata? Bildet sie wirklich ein uraltes Sagenmotiv¹⁷ oder gehört sie zusammen mit der Bestrafung des Hüterbuben vielleicht auch zum christlichen Rahmen des Liedes?

Es ist in diesem Zusammenhang gegeben, auf die fünf Sagen hinzuweisen, die G. Gadola im Kalender *Il Glogn* veröffentlicht hat und die mit dem Stoff des St.Margaretha-Liedes eng verknüpft sind¹⁸. Allen fünf Sagen, die Gadola gesammelt hat und die surselvische Alpen der linken Talseite¹⁹, von der Alp Magriel (Disentis) bis hinunter zur Alp Kunkels betreffen, haben das gemeinsam, dass sie von einem als Jüngling «verkleideten» weiblichen Zusenn, in einem Falle von einem Gehilfen des Schafhirten, berichten. Die *dieulda-tersola* (Alp Magriel), zu rätorom. *tersiel* (Zusenn), *dialapaster pign* (Alp Crap ner/Sumvitg), *dialda-nursera* (Alp Rana-sca/Pigniu), zu rätorom. *nurser* (Schafhirt) bestätigen eindeutig die *zezna purschala* des St.Margaretha-Liedes. Sie weisen auch nach, dass hinter der s. Margriata eine *diaula*, eine Fee steckt.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die erwähnten Sagen erst sekundär, d.h. erst nach dem früher weiter verbreiteten Liede entstanden seien. Das ist aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Was darin deutlich ins Auge fällt, ist das Fehlen irgend eines christlichen Elementes. Nie ist in ihnen von der s. Margriata die Rede, ebenso-

¹⁶ Vgl. in *DEC II*, 219 die Remüser Sage der *Segnessa soincha* (Heilige Sennerin), die das Isländische Moos verfluchte und verdorren liess, sei es, dass sie zu faul war, die Kühe dreimal im Tag zu melken, sei es, dass sie beleidigt wurde. Diese Sage spielt zweifellos auch in das St.Margaretha-Lied hinein. Ihr Grundgedanke ist u.a. in der Schweigegabe *treis bialas vaccas che ti sas mulscher treis gadas il di...* enthalten. In der surselvischen Sage *L'jarva de sontga Margriatha* fliessen die beiden Sagenmotive *Sontga Margriata* und *Jarva de sontga Margriata* ineinander. Der Ausdruck *jarva sontga Margriata* scheint übrigens eine alträtische Form *busecca*, vgl. dazu *DRG 2*, 711 s.v. *busecca II* ersetzt zu haben.

¹⁷ *CAMINADA: op.cit.* 220, der auf die Schweigepflicht in den Initiationsriten hinweist, scheint das anzunehmen. Nach Jecklin (vgl. Anm. 14) 540 kleideten sich namentlich die weiblichen Vertreter der u.a. im Prättigau, Schanfigg, Safien und (nach *Vonbun* s.u.) auch im Montafon erscheinenden «Waldfänggen» mit umgeworfenen Fellen von Füchsen, Dachsen, Mardern und andern Tieren. Sie «verkleideten» sich aber anscheinend nicht. Vgl. auch *VONBUN, F.: Beiträge zur deutschen Mythologie*. Gesammelt in Churrhaetien. Chur 1862, 45.

¹⁸ Vgl. *Glogn 1941*, 4 *Detgas e praulas alpestras ch'audan tier la legenda de s. Margretta*. Dazu auch *Glogn 1940*, 89.

¹⁹ Obschon Gadola darauf hinweist, dass die von ihm publizierten Sagenstoffe nur Alpen der linken Rheinseite betreffen, wird man daraus nicht zu viel folgern dürfen. Ausgrabungen prähistorischer Siedlungen (z.B. Grepault/Trun) und spätere historische Dokumente (Tello-Testament) weisen ja die Kultur schon seit ältester Zeit auf beiden Seiten des Flusses nach.

wenig erschallt bei ihrem Wegzug von der Alp die eherne Stimme irgend einer Glocke. Lediglich die letzte, auf die Alp Kunkels lokalisierte Variante, erwähnt das «Zusammenläuten», wobei der Schwengel der «grossen Glocke» herausfiel. Sie weist auch in anderer Hinsicht verwandtschaftliche Züge zum St.Margaretha-Lied auf. So spricht sie ausdrücklich vom *Tersiel grond dell' alp de Cunclas* und vom Kunkels, den die entdeckte Fee bei ihrem Abschied benützt haben soll. Ebenso erscheinen in dieser Sage, wie übrigens auch in den anderen vier, die sogenannten «Schweigegaben», welche die Fee dem Hüterbuben anbietet. Sie sind hier jedoch anderer Art, man möchte sagen märchenhafter als jene im St.Margaretha-Lied. Da sind einmal drei Zauberstäbe oder Wünschelruten, einer um Quellen hervorzuzaubern, ein anderer, um die Rufen und Wildwasser zu bannen, und ein dritter, um die Wolken zu zerteilen. Da sind im weiteren drei Kräuter, eines gegen die Krankheit, eines gegen die bösen Geister und eines gegen den Tod. Da ist endlich ein Napf, der sich nachts mit Rahm, tagsüber mit Wein füllt. Nicht wenig erstaunt ist man, in der genannten Sage die lyrische Invokation der Alp, der Älplerfamilie und der Quellen vorzufinden, wie wir sie aus der Abschiedsszene des Margaretha-Liedes kennen. Wir wollen uns das für später merken.

In den ersten vier Sagen ist der mythische Charakter sehr abgeschliffen. Der Mythos ist hier zu einem sexuellen Anliegen herabgesunken. Das ist aber nicht ein zwingender Grund dafür, sie als jünger hinzustellen als das St.Margaretha-Lied. Ihr Zustand besagt vielmehr, was durchaus einleuchtend wirkt, dass der mythische Gehalt im christlichen Gewand und in der gebundeneren Form des Liedes der Zeit besser getrotzt hat.

V Weite Verbreitung und Umformung

Nun gilt es hinsichtlich des St.Margaretha-Liedes eine weitere Tatsache ins Feld zu führen. Schon C. Decurtins hat auf Grund einer Arbeit von A. Mohr erkannt, dass das St.Margaretha-Lied auch im Engadin verbreitet war. Es habe, so schreibt er, «die älteste Fassung der Margaretalegende zur Voraussetzung»²⁰. Dieser wichtige Hinweis ist anscheinend Caminada entgangen. Mohrs Beitrag wurde durch A. Schorta im Rahmen einer Vorlesung an der ETH wieder-

²⁰ DEC 9, IX.

um in die Diskussion eingespannt. Pfarrer A. Mohr von Susch (Unterengadin) erinnerte sich, als er das St.Margaretha-Lied bei Decurtins sah, dass er in seiner Kindheit ungefähr dieselbe Sage habe erzählen hören²¹. Die Gefahr, er könnte dabei einer Autosuggestion zum Opfer gefallen sein, ist auszuschliessen. Das beweisen die nachstehenden, von ihm aus der Erinnerung zitierten Versfragmente und Übergänge:

«*Tras mai il signun a savair vain
Ch'üna giuventschella nus qui avain...»*
«*Fontana d'fontaniva
Tuott'ova in tai staliva...»*
«*Costera, costeretta,
Spassir dess ti'erbeta...»*
«*E l'erba spassit. Passand ella sper la chapella
da St. Gierg, schi sun'il sain da quella»*
«*Tin, tin, tin,
Cha'l battagl saglia oura alla fin»*.

Ist nun diese Sage im Engadin autochthon, oder stammt sie aus Rheinischbünden?²² Manche Gründe sprechen für die letztere Annahme. In der unterengadinischen Sage wird der Name Margreta erwähnt, wobei nicht besonders auffällig ist, dass sie ihres Heiligenscheins verlustig gegangen ist. Nicht minder wichtig ist die Erwähnung der «Kapelle» und der Glocke von «St. Gierg», während der hl. Gallus fehlt. Die engadinischen Versfragmente sind, und das dürfte den Text gegenüber dem St.Margaretha-Lied als jünger ausweisen, kunstvoller und straffer gebaut als diejenigen der surselvischen Versionen. Man beachte die bewusst gesetzten Reime, die Alliterationen und lautmalerischen Effekte:

«*Fontana d'fontaniva, tuott'ova in tai staliva...»*
«*costera, costeretta, spassir dess ti'erbeta...»*

Die Engadiner Variante hat mit dem St.Margaretha-Lied einen gewissen sprachlich-archaischen Zug gemein. Man denke an das sehr seltene Adjektiv *fontaniv, fontaniva, prà funtaniv* (Ort, Wiese, wo viel Wasser hervorsickert, Quellboden), das man in bündnerromanischen Flurnamen vielfach belegt findet²³. Ferner an *stalivar* (versickern), *spassir* (welken) und besonders an die Infinitivkonstruktion *gnir a savair*, die im surselvischen *ir a saver* ihre Entsprechung hat.

²¹ *Annalas 16* (1902), 22.

²² Vgl. oben Anm. 16.

²³ Vgl. *RN 2*, s.v. *fontana*, Ableitungen.

Um das Vorhandensein des St.Margaretha-Liedes im Unterengadin besser erklären zu können, müssen wir hier etwas weiter ausholen. In den *Notizias sur il lungatg romonsch e sia litteratura* schreibt G.C. Muoth in einer beiläufigen Bemerkung, das bekannte St.Margaretha-Lied stamme zusammen mit verschiedenen Fragmenten von historischen Gedichten («Hennenkrieg» 1475, Eroberung von Bormio und Puschlav durch die Bündner 1486), wenn wir ihn richtig interpretieren, aus dem Ende des 15. Jahrhunderts²⁴. Diese Ansicht hat einiges für sich. Gerade in jener vorreformatorischen Epoche war das Land der Drei Bünde noch nicht so «verkammert» wie später zur Zeit der Bündner Wirren.

Ein im Rheingebiet entstehendes Volkslied konnte ohne weiteres den Weg an die Ufer des Inn finden und umgekehrt. Das surselvische Volkslied *Stai si, Gion Paul da Flem, stai si...*²⁵ treffen wir im Engadin (Zuoz) als Wiegenlied an²⁶, und zwar in einer interessanten Mischung von Surselvisch und Oberengadinisch, was deutlich zeigt, dass es aus dem Rheingebiet stammen muss. Die gleiche Variante wie in Zuoz ist auch für Bergün belegt²⁷. Sie ist nach dem Material des *Dicziunari Rumantsch Grischun* auch in Flims zu Hause.

Das Lied der Schamser Braut, die einen ungeliebten Oberländer heiraten muss, trifft man nicht nur im Schams, sondern auch im Engadin an, das die Braut verständlicherweise als Engadinerin ausgibt; die Surselva, die im Liede etwas schlecht wegkommt, kennt es begreiflicherweise nicht²⁸. Weitere Lieder, wie *Dunna, dunna va a casa; Calger vev'ina miur* sind gleichfalls im Engadin wie in der Surselva vertreten²⁹. Vgl. dazu ausführlicher Bd. II, Nr. 10.

²⁴ *Cudisch de lectura* 1882, 323, *Bibliogr.* Nr. 830; zu den genannten historischen Gedichten vgl. Bd. II, Nr. 18, Kap II.

²⁵ Eine alte Älplermär, die vom Einfall der Glarner in die Flimseralp berichtet. Sie entführten das Vieh und ermordeten den Sennen. Der Alphernte konnte entfliehen und blies am Flimsenstein Alarm, so kräftig, dass ihm die Lungen platzten. Es liegen von diesem Liede mehrere Versionen vor. Die eine nennt als Raubweg den Segnespass, die andere erwähnt ausdrücklich den Kunkels *Tia vacca nera va avon / Da Cunclas giu, ti scarvon Gion*. Vgl. *DEC* 2, 341, *ibid.* 2, 12 Melodie.

²⁶ *BM* 1939, Nr. 1, 23.

²⁷ *Annalas* 16 (1902), 50.

²⁸ *Annalas* 33 (1919), 136f. - FLUGI, A.: *Die Volkslieder des Engadin*. Strassburg 1873, 23.

²⁹ *DEC* 2, 327; dazu *DRG* 3, 197, 3.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zum Thema des St.Margaretha-Liedes zurück, so ist folgendes zu sagen. Die Versfragmente der engadinischen Sage bezeugen, dass das Lied sprachlich, und zwar in einem echt dichterischen Sinne, immer wieder umgemodelt werden konnte. Das geht, was einzelne Ausdrücke anbelangt, allein schon aus den beiden surselvischen Texten hervor. In ihren Grundzügen aber decken sich die drei Texte und lassen also auf eine in sich ziemlich geschlossene Urfassung des Liedes schliessen.

Was beim wandernden Volkslied einigermaßen unverändert bleibt, das sind gewisse immer wiederkehrende Merksprüche, die im Lied einen besonderen Klang haben oder die im Geschehen besonders hervortreten. Zum Beispiel *Stai si, Gion Paul da Flem, stai si; Quei sto nies signun ir a saver, e quei sto nies signun ir a saver*, oder *Surselva, Surselva, ti freida Surselva; / Val Schoms, Val Schoms, ti bialla Val Schoms*³⁰. Das könnte vielleicht andeuten, wie die Entwicklung von der Sage (oder vom Märchen) zum Lied, zur Ballade vor sich ging. Die Sage an sich, das geschichtliche Bewusstsein primitiver Völker, ist nüchtern und rau. Sie strebt keine literarische Wirkung an. Aber sobald der Sagenzähler seinen Bericht kommentiert oder ihn mittels des Dialogs oder mittels seiner Phantasie lebendiger gestaltet, setzt der Wandel ein. Die Sage wird zum Märchen³¹ oder, wenn die Formung noch straffer erfolgt, zur Ballade. Die erste Phase wird dargestellt von den ersten vier durch Gadola aufgezeichneten Sagen. Eine zweite Phase haben wir in der Sage von der Kunkelser Alp, die nicht nur märchenhafte Züge aufweist (Schweigegaben), sondern überdies in nucleo die rührende Abschiedsszene des St.Margaretha-Liedes bereits vorwegnimmt. Von einem solchen Kern aus war der Schritt zur geschlossenen Ballade nicht mehr so gross.

VI Zum Verhältnis Margaretha-Lied und Betruf der Sennen

Das Weiterleben der von Gadola aufgenommenen Alpsagen stützt in einem gewissen Sinne die von C. Decurtins geäußerte Ansicht, wonach wir «die Erhaltung dieses Liedes durch die Jahrhun-

³⁰ DEC 2, 345.

³¹ Die von G. Gadola aufgezeichneten Texte sind tatsächlich mehr als Märchen denn als Sagen anzusprechen, wobei das, was Gadola möglicherweise aus eigenem hinzugefügt hat, dahingestellt bleiben mag.

derte hindurch wohl dem Umstande» verdanken, «dass die Hirten auf den Alpen das Singen desselben als verdienstvoll und als Mittel, die Herde vor Schaden zu bewahren betrachteten»³². Man hat allerdings etwelche Mühe zu glauben, die rauhe Welt des Älplers sei die Wiege eines so feinen Liedes - zumindest der Fassungen, die uns überliefert sind - gewesen. Nicht ausgeschlossen wäre es aber, dass eine ältere, mit der endgültigen Form unseres Liedes nur bedingt vergleichbare Fassung vorgelegen hätte, welche in uralter Zeit auf den Alpen die Funktion des Abwehrzaubers ausgeübt hätte.

Hier stellt sich ein flüchtiger Vergleich mit dem Betruf der Sennen (*Avemaria dils signuns*) von selbst ein. Auch von diesem finden sich in der Rätoromanischen Chrestomathie³³ zwei Varianten, wovon jene kürzere von Sevgein im vorliegenden Zusammenhang die bemerkenswertere sein dürfte. In dieser stossen wir gleich eingangs auf den rätselhaften Ruf *Hotsch la baloma*, der sich im Verlaufe des Betrufes nochmals wiederholt. Man nimmt heute an, dass die Alpenbetrufe keine «originäre Entstehung» haben, sondern dass man mit ihnen ältere schadenabwehrende Formeln aus heidnischer Zeit verdrängte³⁴. *Hotsch la baloma* dürfte ein spärliches Relikt einer solchen Beschwörungsformel darstellen³⁵.

Wenn unser Lied, vermutlich in einer primitiveren Form, auf den Alpen rezitiert oder gesungen wurde, welche Beziehung hat es dann zum Betruf der Sennen? Nach W. Stadler³⁶ «haben wir uns das Singen des Liedes unmittelbar nach dem Betruf der Sennen vorzustel-

³² DECURTINS, C.: *Geschichte der rätoromanischen Litteratur*. Strassburg 1897, 220. Der Verfasser lässt uns im dunkeln darüber, wie er zu diesem Schluss gekommen ist. Im Zusammenhang mit der Textveröffentlichung spricht er nicht davon.

³³ DEC 2, 236 und 695.

³⁴ Im *Schw. Arch. Volksk.* 36 (1937/38), 49ff. sagt M. Bukofzer, das Verhältnis Kühreihen - Alpenbetruf kommentierend: «Man christianisierte den Kühreihen, indem man allmählich die Beschwörungsformeln heidnischer Magie durch die Anrufung von Heiligen ersetzte».

³⁵ M. Bukofzer (wie Anm. 34) 51, weist darauf hin, dass sich in den Alpenbetrufen das Wort «loben» sinnwidrig häuft. Er bringt es mit den Kühreihen und «Lobe»tänzen in Verbindung und nimmt an, dass das alte illyrische *loba* (Rufname der Kuh), das sich von Albanien bis zu den Westalpen erstreckt, sich dahinter verberge. Es ist naheliegend, dass man auch im dunkeln *la baloma* ein verkümmertes *loba*, *loba* zu erblicken hat, das vielleicht nach *baloma*, *buloma*, dem für das Vieh giftigen Weissen Germer (*Veratrum album*) volksetymologisch umgedeutet wurde. In Romanischbünden erscheint *loba* nur mehr in der sekundären Bedeutung 'Tannzapfen; Dolde', doch ist es in Mittelbünden und im unteren Teil der Surselva (Foppa, Lumnezia) in der Nebenform *hoba*, *hova* auch als Ruf-, Lockname für Rinder gut belegt und lebendig. Vgl. RÜTIMEYER, L.: *Ur-Ethnographie der Schweiz*. Basel 1924, 194.

³⁶ *NZZ* 1955, 10. April, Blatt 8. - Ders. Autor bringt in *NZZ* 1988, 23./24. Jan., Blatt 69 unter dem Titel *Banger Weiber Klageruf (Das Margaretenlied der Rätoromanen)* sozialgeschichtliche und tiefenpsychologische Aspekte in die Diskussion.

len». Das spricht nicht gegen die obigen Ausführungen. Abwehrrauber, d.h. die älteste Form unseres Liedes, und Betruf mögen eine Zeitlang nebeneinander bestanden haben. War das der Fall, so möchte man gegenseitige musikalische, rhythmische, sprachliche und inhaltliche Einwirkungen annehmen. Das alles müsste einmal von Fachleuten näher untersucht werden. Könnte beispielsweise nicht der Name der hl. Margaretha aus einem Betruf stammen? Durchaus. Dass die hl. Margaretha im Betruf der Walser in Obersachsen erwähnt wird, nicht aber im *Avemaria dils signuns*³⁷ beweist nicht das Gegenteil. Schon die zwei uns zugänglichen romanischen Betrufe führen nämlich verschiedene und verschieden viele Heiligennamen an. Um 1901 kannte in der Surselva nur ein einziger Hirte mehr den Betruf³⁸. Nach G. Gadola soll man um 1830 herum den letzten Betruf auf der Alp Russein-Disentis vernommen haben³⁹. Wer kann uns also verbürgen, dass es nicht romanische Betrufe gegeben habe, in denen die hl. Margaretha, die zur Verdrängung der heidnischen Maid wie prädestiniert erschien, vorkam! Im Betruf der Sennen am Brändlisberg, auf Lasen, Pardiell und im Weisstannental - aus einem dem Kunkels nahestehenden Gebiet - dem «schönsten unter den deutschen Betrufen»⁴⁰, werden die Heiligen «St. Jöri» und «St. Gall» angerufen⁴¹.

VII Einige Schlussfolgerungen

Auf Grund unserer Untersuchung können mit aller Vorsicht einige Folgerungen gezogen werden. Die verschiedenen Fassungen des Liedes, die wir kennen, lassen auf eine Urform schliessen, deren wesentliche Bestandteile von Anfang an feststanden. Anders ausgedrückt: Das Lied muss zu einer gewissen Zeit sprachlich und bis zu einem gewissen Grade auch musikalisch gestaltet worden sein. Es ist dabei nicht so wichtig, ob man eine schriftliche oder mündliche Fixierung annehmen will.

³⁷ CAMINADA, CHR.: *Die Bündner Glocken*. Zürich 1915, 85f.

³⁸ DEC 2, 243.

³⁹ *Glogn* 1940, 115.

⁴⁰ HDA I, 1183.

⁴¹ EGGER, F.: *Urkunden und Aktensammlung der Gemeinde Ragaz*. 1872, XXI.

Das St.Margaretha-Lied ist im Rheingebiet, im Raume um den Kunkels entstanden. Das bezeugt indirekt auch die engadinische Variante, die sich inhaltlich mit den übrigen Fassungen deckt, und wo der Name Margaretha und die Glocke der St.Georgs-Kapelle erscheinen⁴².

Das Lied muss in vorreformatorischer Zeit konzipiert und in Umlauf gebracht worden sein, ansonst es kaum ins Engadin gelangt wäre. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass dies schon im 7.-8. Jahrhundert geschehen sei. Die sprachlich-formale Qualität des Liedes spricht entschieden dagegen.

Dass das Lied als solches auf irgend einer Alp entstanden sei, ja, dass man es in der endgültigen Form auf den Alpen gesungen habe, ist mit Vorbehalt aufzunehmen. Wohl ist es möglich, dass hier eine uralte Beschwörungsformel, die von irgend einer heidnischen Gottheit berichtete, gesprochen oder rezitiert wurde. Eine Art Abwehrzauber gegen schädliche Einflüsse, gegen Dämonen, eine Anrufung für das Wachstum und Gedeihen von Mensch und Tier. Diese alte Formel wurde möglicherweise durch den Alpenbetruf verdrängt. Die jetzige Form hat das Lied aber sicher nicht auf irgendeiner Alp erhalten. Der liturgische Aufbau mit dem Erzähler (der gleichsam die Rolle des antiken Chores übernimmt), mit dem dramatischen Dialog zwischen der Heiligen Margaretha und dem Handbub, mit seinen Anklängen an kirchliche Musik, mit andern Worten: die über die christlichen Spuren hinausgehende Gestaltung des Liedes setzt jemanden voraus, der nicht im Älplermilieu zu suchen ist, sondern der über eine ansehnliche Bildung verfügte.

Ob die straffe Formung des Liedes (aus älterem Sagengut) gleichzeitig mit der Verchristlichung erfolgt sei, ist nicht leicht zu entscheiden, aber nach allem, was wir gehört haben, doch nicht ganz von der Hand zu weisen.

⁴² Verschiedene Ortsnamen lassen vermuten, dass die Lokalisierung des Liedes auch andernorts versucht wurde. Vgl. Surcasti (Lumnezia): *Pleun Sontga Margriata*; Vignogn (Lumnezia): *Fanteuna Sontga Margriata* (Quelle im Wald). Dazu RN 2, 3. Teil s.v. *Margarita*.

