



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

TRABAJO DE FIN DE GRADO

**Deutsche Wiegenlieder.
Eine Analyse der Hauptmerkmale.**

Presentado por: Alba del Camino Fradejas Sánchez-Cortés.

Tutelado por: Sabine Geck

Curso 2022 – 2023

Abstract

In dieser Arbeit geht es um das Wiegenlied, eine musikalisch-lyrische Gattung bzw. Untergattung, die in allen Kulturen präsent ist. Als erstes (1.) bemühe ich mich um eine Definition unter anthropologischen Gesichtspunkten, sodann um die Beschreibung der verschiedenen Merkmale, die dann an Beispielen für die beiden Arten des Wiegenlieds – des volkstümlichen und des „gehobenen“ (d.i. Kunstlied) – aufgezeigt werden (2. und 3.) und eine Analyse möglich machen. Es folgt ein Vergleich beider Arten (4.), am Ende stehen die Schlussfolgerungen (5.)

Schlüsselwörter: Wiegenlied, Volksliteratur, gehobene Literatur, Schlaf, Kinder.

Index

0. Einleitung	7
1. Was ist ein Wiegenlied?	9
1.1. Anthropologische und kulturelle Ursprünge: Volkstümliche Wiegenlieder und gehobene Wiegenlieder	9
1.2. Hauptteile eines Wiegenlieds	12
1.3. Komponisten kultivierter Wiegenlieder	20
1.3.1. <i>Hoffmann von Fallersleben</i>	21
1.3.2. <i>Luise Hensel</i>	22
1.3.3. <i>Wilhelm Taubert</i>	22
1.4. Der Sandmann und andere Figuren des germanischen Imaginären	23
2. Analyse von Volkswiegenliedern	29
2.1. Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt	29
2.2. Horch, Kind, horch	31
3. Analyse von gehobenen Wiegenliedern	35
3.1. Sandmännchen	35
3.2. Gute Nacht	38
4. Vergleich der Stärken der analysierten Wiegenlieder	41
5. Schlussfolgerungen	51
6. Bibliographie	53

0. Einleitung

Wiegenlieder sind ein unverzichtbarer Bestandteil der Kindheit, ein grundlegender Abschnitt in der Entwicklung des Menschen. Ihre Präsenz erstreckt sich von den Schlafzimmern bis hin zu Liederbüchern und neuerdings auch DVDs, die von Erwachsenen genutzt werden und Kindern Freude bereiten. Ihr Ursprung, auch wenn er unklar ist, ist sehr alt. Es ist seit dem 16. und 17. Jahrhundert als eigenständige Literaturgattung anerkannt, aber seine Tradition reicht viel weiter zurück (vgl. Masera 1994: 202).

Wir haben es mit einem Thema zu tun, mit dem wir alle direkt oder indirekt Erfahrung haben, ein Thema, zu dem wir alle etwas zu sagen haben, weil wir auf unsere Erinnerungen zurückgreifen können, um darüber zu sprechen. Das Ziel dieser Abschlussarbeit ist es jedoch, Quellen zur Verfügung zu stellen, die unser allgemeines Wissen untermauern, neue Einblicke in die Welt der Wiegenlieder zu geben und diese Daten in der Analyse von vier deutschen Wiegenliedern wiederzufinden, die stellvertretend für die Wiegenlieder dieser Region insgesamt stehen sollen.

Zu diesem Zweck werden wir alles von den Ursprüngen der Wiegenlieder bis hin zu den verschiedenen Fantasiewesen, die in ihnen vorkommen, wie z.B. dem Sandmann, behandeln. Der erste Teil (1.) bildet den theoretischen Rahmen für die Analyse von zwei Volkswiegenliedern (2.) und zwei gehobenen Wiegenliedern (3.), deren Inhalt kurz besprochen und verglichen werden soll (4.).

Obwohl Wiegenlieder in der gesamten Abschlussarbeit als globales Phänomen behandelt werden, werden wir versuchen, die Besonderheiten deutscher Schlaflieder innerhalb dieses allgemeinen Rahmens sichtbar zu machen.

1. Was ist ein Wiegenlied?

Wiegenlied, Schlaflied, sp. *nana*, engl. *lullaby*, fr. *berceuse*, it. *ninna* oder *nanna*, definiert das Wörterbuch wie folgt: „Lied, das jmdm., besonders einem Kind, zum Einschlafen vorgesungen wird“ (DWDS, 2023). Eduardo Tejero Robledo (2002), Professor an der Universität Complutense in Madrid, warnt vor der kurzen und dürftigen Wörterbuchdefinition (‘‘La escueta y aséptica definición académica de nana (...) no da idea del mundo complejo e inquietante que encierra’’) und bestätigt die weltweite Verbreitung von Wiegenliedern sowie die gemeinsamen Elemente, die sie alle besitzen:

Un texto de oriente (Japón, 152) bastaría para asegurar qué género tan depurado en literatura tradicional es universal en la cultura de los pueblos, ya que suma los requisitos comunes: interpelación al pequeño con vocativos afectivos, historia de un viaje prometedor, lenguaje de confianzas, música apagada con apoyatura del remecer. (Tejero Robledo, 2002)

Wie jede andere literarische Ausdrucksform sind auch die Wiegenlieder jeder Region stark mit deren Bräuchen, ihrer Geschichte und ihren Glaubensvorstellungen verbunden. Wiegenlieder sind jedoch ein wenig erforschtes kulturelles und soziales Phänomen. Sie haben die Fähigkeit, uns Details über den deutschen Alltag zu lehren. In dieser Studie werden wir sie durch die Analyse einiger der Schlaflieder untersuchen, die in dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* von Timon Schlichenmaier, publiziert im Jahr 2004, enthalten sind. Die Lieder werden als literarische Texte analysiert, um die wichtigsten gemeinsamen Merkmale mit dem Kontext, in dem sie sich befinden, herauszustellen. Ebenso werden wir ihre musikalischen Merkmale behandeln. Ziel dieser Studie ist es letztlich, diesen Teil der deutschen Kultur stärker in den Vordergrund zu stellen.

1.1. Anthropologische und kulturelle Ursprünge: Volkstümliche Wiegenlieder und gehobene Wiegenlieder

Wiegenlieder sind ein grundlegendes volkstümliches Element, das allen Kulturen gemeinsam ist und dazu dient, ein Baby in den Schlaf zu wiegen. Zu diesem Ziel verwendet man bei Wiegenliedern sich wiederholende Bewegungen, sanfte Musik und einfache Texte, die verschiedenen Elemente der Lebensrealität der Liedteilnehmer — sowohl mystische als auch weltliche — darstellen können.

Mit *Liedteilnehmer* ist sowohl das Kind gemeint, das die Wirkung der Beschwörung des Liedes hört und „erleidet“, als auch die Mutter, die es singt. Kai Sina (2019) weist auf dieses Phänomen hin: „Für den Vortrag von Wiegenliedern waren ja traditionellerweise die Mütter und Großmütter, die Ammen oder Kinderfrauen zuständig, weshalb ich im folgenden durchgehend von *Sängerinnen* sprechen werde“ (Sina 2019: 225f.). Warum ist die weibliche Figur hier so wichtig? Die erste Antwort, die uns in den Sinn kommt, wenn wir uns nach dem Ursprung der Beziehung der Frau zu Haus und Kindern fragen, ist die traditionelle, patriarchalische Gesellschaftsstruktur, die sich aktuell erst langsam verändert. Diese Schlussfolgerung hat jedoch einen „doppelten Boden“, der in unserer Arbeit eine besondere Bedeutung hat: die magische Symbolik von Schlaf, Frauen, Gesängen und Kindern.

Was den *Schlaf* betrifft, so erklärt Joseph Campbell (1996) Folgendes:

Der Schlaf kann einer der gefährlichsten Momente für den Menschen sein. Der Körper ist nicht nur Gefahren ausgesetzt, sondern auch in eine Dunkelheit gehüllt, die alles verbirgt, was eine potenzielle Bedrohung darstellen könnte, während sich der Verstand auf eine Reise in die Welt des Unlogischen macht.

In seinem Buch beschreibt er die Dualitäten, die den Menschen umgeben und die die Mythen der verschiedenen Kulturen füllen, speziell die Dichotomie Licht-Dunkelheit. Die Himmelskörper, die die Nacht begleiten (Mond, Sterne) und uns am Morgen wieder aus der Welt der Träume entführen (Sonne) sind auch in Wiegenliedern sehr häufig präsent. Dies ist der natürliche Lebensraum von Kleinkindern, die bis zu achtzehn Stunden am Tag schlafen können. Ihr enger Kontakt zu den Träumen ist unbestreitbar, aber ihre innige Beziehung zur Mutter ist noch offensichtlicher.

Auch die Frauen haben im Laufe der Geschichte eine wichtige spirituelle Stellung eingenommen. Wie Campbell (1996) feststellt, wurden sie wegen ihres schwangeren Körpers und aller damit verbundenen Elemente wie Menstruation oder Geburt mit Magie in Beziehung gebracht. Welche Stellung sie in verschiedenen Kulturen hatten, zeigt ein kurzer Blick auf die mythologischen Frauenfiguren, die diese Kulturen geschaffen haben. Ohne zu sehr ins Detail zu gehen und Campbells Schema zu folgen, können wir feststellen, dass sie in den meisten — wenn nicht sogar in allen — spirituellen Systemen einen zentralen Platz einnehmen, sei es als Göttin, als Monster oder als Mutter eines Erlösers, neben anderen Rollen. Beispiele sind Diana (vgl. Campbell 1996: 86), die Hindu-Göttin Kali, “la ogressa caníbal” (vgl. Campbell 1996: 96) oder die allseits bekannte Jungfrau Maria.

Wir haben es also mit einer Triade zu tun, die aus der Mutter, dem Kind und dem Traum bzw. Schlaf besteht und die sich in einem Ritual entfaltet, das von der Frau geleitet wird und von kleinen Details geprägt ist, die von einer Triade zur anderen wechseln können. In diesem Zusammenhang können wir sowohl von Umgebungsfaktoren (eigener Raum, Pyjamakleidung) als auch von Aktivitäten sprechen, die mit oder für die Kinder durchgeführt werden. In der letzten Gruppe kommen Schlaflieder ins Spiel, zusammen mit Elementen wie Geschichten oder Gebeten.

Die Magie von Liedern ist seit der Antike bekannt. Musik ist in der Literatur ebenso präsent wie in den Festen und Ritualen der Gesellschaft und hat durch mythologische Götter wie Apollo, Kalliope oder auch Pan einen magischen Aspekt. Meiner Meinung nach ist dies einer der Hauptgründe dafür, dass die Musik, insbesondere die Volksmusik, bis heute überlebt hat. Es wäre nicht verwunderlich, wenn dieser magische Aspekt von Liedern und Melodien — und auch von Gedichten und Beschwörungen — für Mütter besonders wichtig wäre. Wiegenlieder sind keine Gebete oder Bitten an eine Gottheit, auch wenn wir darin manchmal direkte Anrufungen an sie oder an andere religiöse Wesen wie Engel finden können. Sie sind auch kein Appell an die Kräfte der Elemente. Bestenfalls könnten sie ein Zauberspruch sein, mit dem die Betreuerin das Kind in den Schlaf lenken will. Sina (2019) verwendet zum Beispiel das Schlaflied *Schlaf, Kindlein, schlaf*, um den magischen Aspekt zu verdeutlichen, den sie besitzen:

In drei kurzen Strophen wiederholt sich die imperativische Aufforderung »Schlaf, Kindlein, schlaf!« insgesamt sechsmal, wodurch sich die Wiederholung nicht nur verstärkend auswirkt, sondern zugleich beschwörend anmutet. Dass das Wiegenlied eine untergründige Verbindung aufrechterhält zu magischen oder auch kultischen Texten (...), wird an Beispielen wie diesen unmittelbar ersichtlich. (Sina 2019: 234)

Klar ist, dass der Inhalt der Lieder mit dem kulturellen, sozialen und religiösen Kontext Hand in Hand geht. Daher gibt es zwar Elemente, die allen Wiegenliedern gemeinsam sind, aber verschiedene soziale Gruppen geben verschiedenen Aspekten des Liedes mehr Bedeutung.

Der Ursprung von Wiegenliedern ist natürlich nicht definiert. Wenn wir dem oben dargelegten Gedankengang folgen, können wir vermuten, dass Schlaflieder im gleichen Zeitraum wie Zaubersprüche oder andere Arten von Liedern entstanden sind.

Dies könnte uns jedoch zu einem Problem führen: Wie unterscheidet sich das Wiegenlied von diesen? Warum ist es nicht einfach ein weiterer Zauberspruch oder ein weiteres Lied unter anderen? Einige Gelehrte bieten eine genauere Datierung an:

Das Wiegenlied ist verhältnismäßig früh belegt. Seit dem späten Mittelalter, als beim weihnachtlichen Kindelwiegen in der Kirche das Weihnachtslied Wiegenliedzüge annahm, entwickelten sich zunehmend Schlaflieder für kleine Kinder. So wird das Wiegenlied schon für eine Zeit bezeugt, in der man noch nicht daran dachte, Wiegenreime aufzuschreiben. (Gerstner-Hirzel 1973: 937, zit. in Schurian-Bremecker 2008: 61)

Wir sehen also, dass die Anfänge des Wiegenlieds — zumindest soweit wir wissen — in einer sehr religiösen Zeit liegen und mit der Kirche Hand in Hand gehen. Obwohl es durchaus möglich ist, dass sie schon früher mündlich weitergegeben wurden, ist es auffällig, dass die frühesten bekannten Texte so eng mit dem christlichen Glauben verbunden sind. Dies könnte eine Erklärung für all die christliche Elemente in den Wiegenliedern sein, wie Engel, Gott usw.

Später, in der Romantik, zu Beginn des 19. Jahrhunderts, entwickelte sich jedoch ein großes Interesse an der Welt des Okkulten, der Sinne und der Empfindsamkeit und damit auch an Wiegenliedern und ihren kindlichen und folkloristischen Elementen (Sina 2019)¹. Zu dieser Zeit erhielten die Wiegenlieder einen gehobenen Charakter, nicht nur durch die schriftliche Abfassung ihrer Texte und Noten, sondern auch durch die Verfeinerung der Melodie im Einklang mit der romantischen Ästhetik.

1.2. Hauptteile eines Wiegenlieds

Die Bestandteile eines Wiegenliedes lassen sich in drei wichtige Sektoren unterteilen: den Text, die Melodie und die äußeren Aspekte des Liedes. Diese drei Sphären sind immer präsent, wenn das Kind in den Schlaf gesungen wird und interagieren auf unterschiedliche Weise miteinander, wenn sich ein Element einer der Sphären verändert hat. So sehen wir zum Beispiel, dass die Melodie in Wiegenliedern unverzichtbar ist.

Der Text ist zwar aufgrund seines Inhalts ein weiteres entscheidendes Element im magischen Prozess des Einschlafens, hat aber keine Fähigkeit, das Kleinkind allein zum Einschlafen zu bringen, und es liegt auch nicht in seiner Natur, dass er existiert,

¹ Zu den wichtigsten Persönlichkeiten in der Entwicklung dieses Interesses, die der Autor erwähnt, gehören die Brüder Grimm, Clemens Brentano und Achim von Arnim.

ohne gesungen zu werden. Sina (2019) erklärt das Wiegenlied als eine Einheit aus Text und Musik. Der Inhalt des Liedes, „das Gedicht“, kann nicht rezitiert oder gelesen werden (vgl. Sina 2019: 235). Cerrillo (2007) erwähnt auch einen Moment in der Entwicklung des Kindes, in dem es nicht notwendig ist, den Text auszudrücken; es sind das Wiegen und die Melodie, die alle Bedeutung haben. Der Text wird jedoch wieder relevant, wenn das Kind in der Lage ist, seinen Inhalt zu verstehen (vgl. Cerrillo 2007: 318).

Das Gedicht, also der lyrische Part des Wiegenlieds, kann sehr unterschiedliche Elemente enthalten. Was den Reim anbelangt, so wird in der Regel der deutsche Endsilbenreim eingehalten. Die letzten Wörter der Zeile sind im Allgemeinen nicht identisch, außer bei der gleichen Wiederholung der Zeilen. Als Beispiele können wir den Text von einem kurzen Schlaflied aus dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* betrachten:

Eia, Kindchen, ich wiege dich,
hätt' ich ein Stöckchen, so schlug' ich dich,
tät' dir das weh, das jammerte mich,
darum sei ruhig, dann freue ich mich.
Eia, Kindchen, schlaf.

Eia, Kindchen, ich wiege dich,
wär ich so müd' nicht, so trüge ich dich,
wäre ich du, und du wiegest mich,
schief ich schon lange und träumete ich.
Eia, Kindchen, schlaf.

(„Eia, Kindchen, ich wiege dich!“, Volksweise aus Westfalen, S. 46²)

Anhand dieses Liedes lassen sich die Hauptbestandteile der Wiegenlieder gut erkennen. Zuerst müssen wir uns die Teilnehmer des Gedichts ansehen. Der Text wird von einer Person, von der wir unbewusst annehmen, dass sie die Mutter ist, an das Kind gesungen. Das zeigt sich nicht nur an den Personalpronomen „ich“ und „dich“ und an den Verbalformen, sondern auch an den Vokativen. Der Vokativ „Kindchen“ zeigt, dass die Gedichte an das Kind gerichtet sind und auch, dass die Beziehung zum Kind eng ist.

Der direkte Appell an das Kind scheint im Mittelpunkt aller Wiegenlieder zu stehen, obwohl es einige Ausnahmen gibt. Die *Engelwacht* von Friedrich Wilhelm Güll (Schlichenmaier 2004: 207) aus dem 19. Jahrhundert beispielsweise beschreibt aus der Außenperspektive eine Umgebung, in der die Mutter nicht anwesend ist:

² Die Seitenangaben, sofern nicht anders angegeben, beziehen sich auf den genannten *Wiegenlieder-Schatz* (Schlichenmaier 2004).

Wann die Kinder schlafen ein
wachen auf die Sterne,
und es steigen Engelein
nieder aus der Ferne,
halten wohl die ganze Nacht
bei den frommen Kindern Wacht.
Wann die Kinder schlafen ein,
wachen auf die Sternelein.

Obwohl es keine weibliche Figur gibt, die zu dem Kind spricht, können wir magische Elemente wie Engel, Sterne und die Nacht erkennen, die das Kind umhüllen und ihm Ruhe geben. Aber auch wenn die Mutter im Text nicht vorkommt, ist ihre Rolle als Sängerin unverzichtbar und sorgt dafür, dass das Lied seinen magischen Charakter behält oder „in der Sphäre einer möglicherweise als religiös markierten Transzendenz angesiedelt ist“ (Sina 2019: 227). Wiegenlieder wie dieses lassen vermuten, dass die Gedichte mehrere Möglichkeiten aufzeigen, sich dem Kind zu nähern, um es zu beruhigen. Am häufigsten wird das Kind direkt angesprochen und gebeten, die Augen zu schließen. Wir sehen dies unter anderem in „Alles still in süßer Ruh“ (August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, S. 15) oder „Kindlein zart“ (Volksweise, S. 79), mit den Sätzen „Schlaf ein, mein Kind“, „Schließ’ die lieben Äugelein“ oder „Schlafe und tu die Äuglein zu“.

Diese Aufforderungen, Befehle oder Formeln für das Einschlafen des Kindes werden von verschiedenen Elementen begleitet, die das Kind beruhigen sollen. Diese Elemente gehören im Allgemeinen zur Umgebung des Kindes. Am häufigsten sind sie mit der Natur, der Familie oder der Religion verbunden und können von akustischen Mitteln wie Wiederholungen oder der Imitation von Klängen, die dem Kind bekannt sind, begleitet werden. Wir nehmen als Beispiel Fragmente einiger Wiegenlieder mit unterschiedlichen Ursprüngen.

Hier spielt die Natur im Frühling eine Rolle, es werden Knospen und Blumen, kindgerecht im Diminutiv, erwähnt:

(...) Schließ’ die lieben Äugelein,
laß sie wie zwei Knospen sein.
morgen, wenn die Sonn’ erglüht,
sind sie wie die Blum’ erblüht.
Und die Blümlein schau ich an
und die Äuglein küß’ ich dann
und der Mutter Herz vergißt,
daß es draußen Frühling ist.
(„Alles still in süßer Ruh“, August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, S. 15)

Hinweise auf übernatürliche Gestalten, Engel, finden wir hier. Zu bemerken ist, dass die Engel ja oft bildlich dargestellt werden und für die Kinder – auch für Erwachsene - eigentlich keine abstrakten Wesen darstellen:

(...) Schließ' nun deine Äuglein fest,
schließ' nun deine Äuglein fest,
wiss', dich Mutter nicht verläßt!
Denk', die Eng'lein bei dir sind: ja, ja, ja, ja.
Drum schlaf' ein, mein Kind! Ja, ja, ja, ja.
(„Alles still, alles in Ruh“, Johann Heinrich Fölsing, *Wiegenlieder-Schatz*, S.16)

Ein auffallend oft wiederkehrendes Element sind die Schafe. Dies liegt erstens daran, dass wir sie uns nicht individualisiert vorstellen, sondern in Herden, was beruhigend wirkt. Zudem suggerieren sie eine haptische Dimension wegen ihres Felles aus Wolle, das Wohlbefinden und Wärme suggeriert. Denken wir auch an die Nutzung von Schaffellen für Kinder (z. B. im Kinderwagen oder im Kinderbett), die zugleich warmhalten und entspannen:

(...) Draußen im Hain, lieb Kindelein,
ziehen die frommen Schafe.
Draußen im Hain, lieb Kindelein,
ziehen die frommen Schafe.
Schlafe und tu die Äuglein zu.
Schlafe, mein Herzchen, schlafe!
Schlafe und tu die Äuglein zu,
schlafe, mein Herzchen, schlafe! (...)
(„Kindelein zart“, Volksweise, S. 79)

Aus der häuslichen Umgebung stammt die Uhr (ebenfalls wieder im Diminutiv), die aufgrund ihres gleichförmigen Tickens beruhigend wirken kann:

Tick, tack! Uhrchen
geht an seinem Schnürchen;
piep, piep, Mäuschen
bleib in deinem Häuschen!
Alle uns're Kinderlein
sind im Bett und schlafen ein.
Tick, tack! Uhrchen
geht an seinem Schnürchen. (...)
(„Tick, tack, Uhrchen“, Heinrich Bone, S. 147)

Unabhängig davon, ob sie mehr oder weniger gebräuchlich sind, konzentrieren sich alle Elemente, die in Schlafliedern verwendet werden laut Sina (2019) auf zwei Wünsche: einen guten Schlaf zu haben und sich während der Nacht geschützt und entspannt zu fühlen (vgl. Sina 2019: 227), denn wir müssen uns daran erinnern, dass die Nacht für die Menschen immer eine Quelle der Angst war.

Der zweite wichtige Aspekt von Wiegenliedern ist die Melodie, wie wir oben gesehen haben. Ein Wiegenlied ohne jemanden, der es singt, ist nur noch Poesie. Es könnte ein Kindertagedicht sein, aber selbst für den Verstand eines Kindes kann es seltsam sein, die Wörter dieser Lieder zu lesen, anstatt der Empfänger ihrer gesungenen Botschaft zu sein, insbesondere aus dem Mund seiner Mutter. Als Übung in Empathie können wir uns vorstellen, wie fremd und entfernt sich ein Kind fühlen muss, wenn es ein Schlaflied liest, ohne Musik, die es an das Spiel erinnert, und ohne eine Figur in der Nähe, die es in den Schlaf begleitet.

Einer der Hauptvertreter des Schlafliedes, insbesondere des spanischen Schlafliedes, ist Federico García Lorca, ein Dichter, der in diesem Themenbereich oft zitiert wird. Er wird von Tejero Robledo zitiert, nachdem er kurz erklärt hat, woher Lorcass Schlussfolgerungen stammen: musikalische Transkriptionen der von ihm gesammelten spanische Wiegenlieder, bei denen er feststellte, dass sie hauptsächlich in einer Molltonart gesungen wurden.

Existe una canción de cuna europea, suave y monótona, a la cual puede entregarse el niño con toda fruición, desplegando todas sus aptitudes para el sueño... La canción de cuna europea no tiene más objeto que dormir al niño, sin que quiera, como la española, herir al mismo tiempo su sensibilidad (Lorca 1974: 1045, zit. in Tejero Robledo 2002: 218)

Und passend zum Ton der Wiegenlieder finden wir auch die folgende Notiz, die uns nicht nur einen besseren Einblick in das Thema gibt, sondern auch die Bedeutung des Dichters hervorhebt, da sein Werk in verschiedene Sprachen übersetzt wurde:

Für Federico García Lorca, der sich intensiv mit *Las nanas infantiles* auseinandergesetzt hat, ergäbe bereits die langanhaltende Wiederholung bloß zweier Töne ein vollendetes Wiegenlied: »The perfect lullaby« so heißt es in der bisher nur auf Englisch vorliegenden Übersetzung seiner Abhandlung, »would be the seesaw repetition of two notes for as long as possible. But no mother wants to be a snake charmer.« (Sina 2019: 231)

Lorcass Betonung des Wechsels zweier Töne im Verlauf eines Wiegenliedes ist auf den monotonen und beruhigenden Charakter dieses musikalischen Mittels zurückzuführen. Er spiegelt sich auch in verschiedenen Aspekten des Schlafzimmers wider, beispielsweise in Schaukelstühlen, Schaukelwiegen, dem Wiegen des Babys oder der sanften Bewegung von bestimmten Kinderspielzeugen. Man braucht sich nur an einige Schlaflieder aus unserer Kindheit erinnern, um zu sehen, dass sie natürlich nicht dieser Struktur folgen, obwohl sie eine melodische Sequenz haben, die wiederholt wird und über der der Text des Schlafliedes gesungen wird.

Um kurz auf die Melodie der deutschen Wiegenlieder einzugehen, verweisen wir erneut auf das Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* von Schlichenmaier (2004). Darin werden wir verschiedene Wiegenlieder betrachten, um ihre musikalische Gestaltung im Überblick zu analysieren.

Lied 1: *Abend wird es wieder*

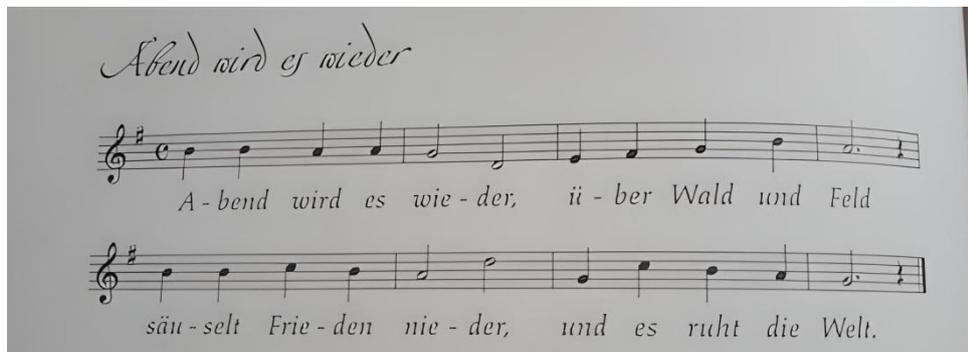


Abbildung 1. Entnommen aus dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* (Schlichenmaier 2004: 168). Musik von Christian Heinrich Rinck, Text von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben.

Lied 2: *Die ganze Welt geht jetzt zur Ruh'*

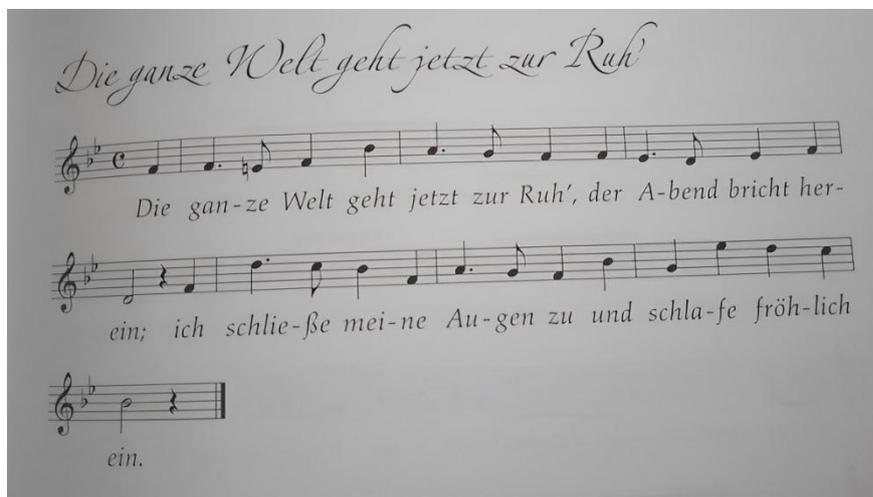


Abbildung 2. Entnommen aus dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* (Schlichenmaier 2004: 199). Musik und Text von Theodor Fliedner.

Lied 3: Müde bin ich, geh zur Ruh³

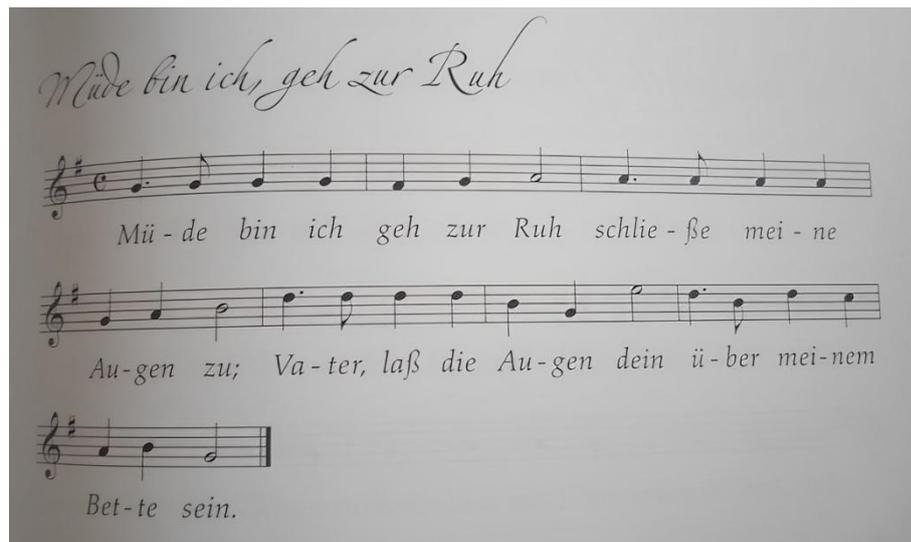


Abbildung 3. Entnommen aus dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* (Schlichenmaier 2004: 279). Musik von Georg Witthauer, Text von Luise Hensel.

Unsere kleine Analyse beginnt mit einem Blick auf die Tonart der Lieder. Wir können sehen, dass sie auf einem Violinschlüssel-System aufgebaut sind. Dies ist der Grundschlüssel und wird vor allem zur Darstellung hoher Noten verwendet. Wenn wir keine Erfahrung mit Wiegenliedern hätten, könnte uns dies einen Hinweis auf die Sänger geben, für die diese Melodien bestimmt sind: Frauen, die diese hohen Töne leise singen können, oder, in geringerem Maße, männliche Tenöre.

Was die Tonart der Lieder anbelangt, so weisen die drei genannten Beispiele eine Dur-Tonart auf. In Abbildung 1 handelt es sich um G-Dur, in Abbildung 2 um B-Dur. und in Abbildung 3 wiederum um G-Dur. Dies sind nur einige Beispiele für die in diesem Buch gesammelten Wiegenlieder, aber ein kurzer Blick zeigt, dass die meisten, wenn nicht alle, dieses Merkmal der Dur-Tonart aufweisen. Diese Tonart stimmt überein mit den oben zitierten Worten von Lorca. Das deutsche Wiegenlied, das dem europäischen Muster folgt, ist sanft und beabsichtigt nicht, „die Empfindsamkeit des Kindes zu verletzen“ (Lorca 1974: 1045, zit. in Tejero Robledo 2002: 218), was wir als das Fehlen von Ungeheuern, unangenehmen Situationen oder anderen Elementen, die den Zustand des Kindes verändern könnten, interpretieren können. In Moll gesetzte Lieder könnten ziemlich unheimlich klingen.

³ Der Text, ohne Melodie, ist auch ein weit verbreitetes Abendgebet.

Ein weiteres auffälliges Element, das wir in diesen drei abgebildeten Liedern erkennen können, ist die melodische Linie, der diese Wiegenlieder folgen: Sie beginnen mit einer Tonhöhe und steigen zur Mitte des Liedes hin an, um dann wieder abzufallen. Würde man eine Linie ziehen, die alle Töne miteinander verbindet, ergäbe sich eine Welle, die immer unten endet, was an die melodische Linie erinnert, der die Sätze der deutschen Sprache folgen, die in einem bejahenden und entspannten Ton gesprochen werden. Außerdem befindet sich auf dem Scheitelpunkt der Welle die wichtigste Botschaft des Liedes, gefolgt von seinem Ende: *säuselt Frieden nieder und es ruht die Welt* (Abbildung 1), *schließe meine Augen zu und schlafe fröhlich ein* (Abbildung 2), *Vater laß die Augen dein über meinem Bette sein* (Abbildung 3).

Der dritte Bereich rund um das Schlaflied sind die äußeren Aspekte. Konkret geht es um die charakteristischen Elemente der Schlafrituale, die mit Schlafliedern einhergehen. Diese Elemente folgen dem magischen Charakter, der nach wie vor präsent ist, wie Schurian-Bremecker (2008) in *Kindliche Einschlafrituale im Kontext sozialer und kultureller Heterogenität* erwähnt:

Es [Van Genneps Theorem] veranschaulicht die Formalisierung des Übergangsrituals bis in allerfeinste Verästelungen hinein – Einschlafen als übergeordnetes Ritual, wie auch einzelne Sequenzen wie Geschichten erzählen, Lesen, Singen, Beten, etc. - und weist nach, dass ihr Vollzug häufig mechanisch erfolgt. Die symbolische Bedeutung braucht den Ritualteilnehmern nicht bewusst zu sein, obgleich in der Alltagssprache von kindlichen Einschlafritualen gesprochen wird. (Schurian-Bremecker 2008: 22)

Schlaflieder werden hier als Teil eines komplexeren Rituals zum Einschlafen vorgestellt, zusammen mit anderen Elementen, die je nach den Bedürfnissen des Kindes optional sein können. Es ist ganz klar, dass ein Neugeborenes nicht dieselben Bedürfnisse hat wie beispielsweise ein fünfjähriges Kind. Sie können nicht demselben Ritual folgen, und ihre Beziehung zu den Elementen die dieses Ritual ausmachen, ändert sich, auch bei Schlafliedern. Aus den Ergebnissen, die Schurian-Bremecker aus ihrer Forschung gezogen hat und in ihrem Werk vorstellt, lässt sich ableiten, dass Schlaflieder sowohl für Mütter und Ammen als auch für jüngere Kinder charakteristisch sind. Andere Arten von Liedern, wie zum Beispiel von den Kindern selbst erdachte oder Reproduktionen aktueller Hits, sind ebenfalls enthalten:

Geht man der Frage nach, welche Lieder vor dem Einschlafen gesungen werden, ist es sinnvoll, zunächst zwischen Schlaf- bzw. Kinderliedern, Liedern, die sich Kinder selbst ausdenken und gegenwärtigen, d.h. im Hörfunk gespielten, Hits zu unterscheiden. (Schurian-Bremecker 2008: 123)

Wenn wir uns jedoch auf den Kontext der Wiegenlieder konzentrieren, können wir leicht zwei Elemente ableiten, die sie in den meisten Fällen die Lieder begleiten: das Schaukeln oder Wiegen und der gemütliche Raum. Diese Elemente treten sehr häufig gemeinsam auf, obwohl zwischen ihnen unterschieden werden muss.

Unten den Elementen die dazu beitragen, das Kind zu schaukeln oder zu wiegen, sind die Arme der Mutter das erste, mit dem das Baby unmittelbar nach der Geburt in Berührung kommt. In diesen Armen wird es bleiben und mehrmals schlafen, bis es in den Kinderwagen oder das Kinderbettchen gelegt wird, damit es es bequem hat. Dort findet das Kind Wärme, Geborgenheit und einen gewissen Schutz vor dem Licht, während es dem Schlaflied seiner Mutter lauscht und sich im Rhythmus wiegt.

Das sind meiner Meinung nach die wichtigsten Eigenschaften, die dieser gemütliche Ort, an dem das Kind rituell zum Klang von Schlafliedern einschläft, haben sollte: die Möglichkeit, sich einzuhüllen, vor dem Licht und der Außenwelt seines „Schlafplatzes“ geschützt zu sein und eine bestimmte Bewegung zu genießen.

Wir haben das Beispiel mit den Armen einer anderen Person und ihrer Körperwärme beleuchtet, aber wir können es auch bei Schaukelbetten oder Wiegen beobachten, die den Schlafplatz dank ihrer schützenden Barrieren eingrenzen, oder bei Kinderwagen, die, anstatt für ein richtiges Schaukeln zu sorgen, sich dem Relief des Bodens folgend bewegen. Wenn das Kind älter wird und einen größeren Platz zum Schlafen braucht, scheint das Schaukeln verloren zu gehen. Es ist auch nicht möglich, es in den Armen von Mutter oder Vater zu suchen, weil es für sie schon anstrengend ist, das Kind im Arm zu halten. In dieser Situation wird das Wiegenlied beibehalten und der Schlafplatz wird auf das ganze Zimmer des Kindes ausgedehnt, auch wenn er immer noch im Bett zentriert ist. Es sind nun die Wände, die es vor der Nacht und ihren Gefahren schützen, und – noch näher liegend – die Bettdecke.

1.3. Komponisten kultivierter Wiegenlieder

Wiegenliedautoren und Komponisten erlebten ihre Blütezeit in der deutschen Romantik, einer Zeit, in der das Volkslied in den Vordergrund trat. In dem Buch *Der Wiegenlieder-Schatz* kann man die Urheberschaft verschiedener Autoren erkennen, sowohl im Text als auch in der Musik der Wiegenlieder.

Sie sind meist von Männern des 18. und 19. Jahrhunderts gesammelt worden. Beispiele sind Carl Maria von Weber (1786–1826), Autor und Komponist von *Eiapopeia, schief lieber als du* (Schlichenmaier 2004: 40), August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), Autor von *Abend wird es wieder* (Schlichenmaier 2004: 168) und sogar Johann Sebastian Bach (1685–1750), der die Musik zu *Nun ruhen alle Wälder* (Schlichenmaier 2004: 233) komponierte.

Einige sehr frühe Autoren sind Johannes Matthesius (1504–1565), Autor und Komponist von *Nun schlaf, mein liebes Kindelein* (Schlichenmaier 2004: 91) oder Friedrich von Spee (1591–1635), Autor von *Sandmännchen* (Schlichenmaier 2004: 97).

In diesem Abschnitt werden wir uns jedoch auf Autoren konzentrieren, die auf dem Gebiet der Wiegenlieder von großer Bedeutung sind: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Luise Hensel und Karl Gottfried Wilhelm Taubert. Auch wenn der Bekanntheitsgrad dieser Künstler nicht mit dem von Johannes Brahms oder Matthias Claudius vergleichbar ist, so stehen sie doch stellvertretend für das breite Spektrum der Dichter und Komponisten, die zu der großen Sammlung von Wiegenliedern beigetragen haben, die wir heute kennen. Wir werden kurz auf ihr Leben und ihre Werke im Bereich der Wiegenlieder eingehen.

1.3.1. Hoffmann von Fallersleben

August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, geboren in 1798 in Fallersleben und gestorben im Januar 1874 in Corvey, ist ein Germanist, Politiker und Dichter, der der Strömung der romantischen Lieddichtung folgt:

Als Lyriker stand H. in der Tradition der romantischen Lieddichtung, wobei er deren Streben nach Einfachheit und Volkstümlichkeit unkritisch mit den begrenzten eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gleichsetzte. Die überkommenen Motive hat er aufgegriffen und sorglos verwendet, wann immer sich ihm ein persönlicher Anlaß dazu bot. (Elschenbroich, 1972: 421-423)

Besonders bekannt geworden ist er durch *Das Lied der Deutschen*, dessen dritte Strophe, mit der Melodie des Kaiserquartetts von Joseph Haydn, die aktuelle deutsche Nationalhymne ist. Seine Neigung zur Germanistik wurde wahrscheinlich durch die Begegnung mit Jakob Grimm im Jahr 1818 geweckt, die ihn dazu brachte, sich „künftig ganz der noch in ihren Anfängen stehenden Germanistik zu widmen“ (Elschenbroich 1972: 421-423). Zu seinen Kontakten gehörten auch Franz Liszt, der österreichisch-ungarische romantische Komponist und virtuose Pianist, sowie Prinzessin Karoline von Sayn-Wittgenstein und ihre Tochter Maria.

Unter seinen Werken finden sich viele bekannte Kinderlieder wie *Alle Vögel sind schon da* oder *Ein Männlein steht im Walde*. Seine Schöpfung von Kindergedichten und Schlafliedern sind inspiriert von der Volksliedersammlung von Ludwig Erk (vgl. Elschenbroich 1972). Schlaf- und Wiegenlieder aus seiner Feder sind *Alles still in süßer Ruh*; *Heio, mein Kindchen*; *Lied vom Monde*; *Schlaf, mein Kind, schlaf ein*; *Schlafe, mein Püpplein*; *Der Abendstern*; *Du lieblicher Stern*; *Schlummerlied 2.* und das wohl bekannteste *Abend wird es wieder* (Schlichenmaier 2004: 306-307).

1.3.2. Luise Hensel

Luise Hensel, 1798 in Linum geboren und 1876 in Paderborn gestorben, war die Autorin des bekannten *Abendlieds*. Sie stammte aus einer protestantischen Familie, konvertierte aber zum Katholizismus. In ihren Zwanzigern lernte sie große Persönlichkeiten ihres Glaubens kennen:

Luise Hensels erste Station war das katholische Münsterland. Sie arbeitete als Gesellschafterin und Lehrerin für die Töchter der Gräfinnen Salm und Stolberg. Im Münsterland wie später auch im Rheinland kam sie mit führenden Personen des Katholizismus in Kontakt (Internet-Portal „Westfälische Geschichte“).

Sie arbeitete in verschiedenen Berufen, in einem Krankenhaus, in einem Internat usw. Zuletzt arbeitete sie als Erzieherin für drei Waisenkinder aus einer wohlhabenden Familie in Köln. Danach zog sie sich nach Wiedenbrück und schließlich nach Paderborn zurück.

Ihre religiöse Entwicklung hat zweifellos den Inhalt ihrer Lieder beeinflusst. Die bekanntesten stammen aus der Zeit, als sie zwischen sechzehn und 22 Jahre alt war. Zu diesen Werken gehörte *Müde bin ich, geh' zur Ruh* und auch das oben erwähnte *Abendlied* (Schlichenmaier 2004: 306).

1.3.3. Wilhelm Taubert

Karl Gottfried Wilhelm Taubert, oder einfach Wilhelm Taubert, war ein führender Komponist von Wiegenliedern, der 1811 in Berlin geboren wurde und 1891 am selben Ort starb. Sein Musiklehrer, Ludwig Berger, war ein Vertreter der Mozart-Schule, und Taubert selbst wurde sein Nachfolger. Seine musikalische Entwicklung verlief so günstig, dass er schon in jungen Jahren Gelegenheit hatte, seine Talente öffentlich zu zeigen:

Als Lehrer in der Musik hatte er inzwischen Ludwig Berger, den vorzüglichen Clavierpädagogen, und Bernhard Klein für die wissenschaftliche musikalische Ausbildung erhalten. Unter dieser vorzüglichen Anleitung machte er hervorragende Fortschritte, sodaß ihn Berger schon in seinem 13. Jahre öffentlich auftreten ließ. Ludwig Berger war der Repräsentant der Schule Mozart's. (...) T. blieb zeitlebens ein Vertreter der Mozart'schen Schule (Eitner 1894: 430-433)

Taubert scheint ein Komponist zu sein, der an traditionelle Formen gebunden war. Obwohl er gute Werke schuf, war sein größtes Defizit das Festhalten an der Struktur von Werken Mozarts und anderer zeitgenössischer Künstler:

Dieser Mangel bei Taubert's Compositionen drückt ihnen den Stempel der Monotonie auf und mancher glückliche Wurf wäre gelungen, wenn er sich nicht eigensinnig an die Mozart'sche Form gekettet hätte. (Eitner 1894: 430-433)

Seine Produktion von Wiegenliedern beruht wohl auf seiner besonderen Kinderliebe und seinem Einfühlungsvermögen in die kindliche Seele. „Darin steht er in der That einzig da und wird stets weiterleben, weil der Ausdruck das naiv-kindliche in einer Weise trifft, die originell und ihm ganz allein zu eigen ist“ (Eitner 1894: 430-433). Zu seinen Kompositionen von Kinderschlafliedern gehören *Der Sandmann 2* und *Wenn fromme Kinder schlafen gehn* (Schlichenmaier 2004: 305).

1.4. Der Sandmann und andere Figuren des germanischen Imaginären

Die Sphäre der Träume ist ein komplexes Universum, das in verschiedenen Bereichen intensiv erforscht wird. Im Medizinsektor finden wir beispielweise neurologische Studien. Auch das Marketing verkauft uns ideale, traumhafte Objekte oder sogar den Traum selbst mit hochwertigen Matratzen. Zusammen mit anderen Bereichen, vor allem Literatur und Anthropologie, werden wir mit den Wesen und Phänomenen der Nacht und der Träume bekannt gemacht.

Nehmen wir als Beispiel die Götter des Schlafes, wie Hypnos aus der griechischen Mythologie. Laut Sazatornil (2017: 257) ist Hypnos „un dios de dominación, (...) pues nadie puede resistirse al sueño, ni siquiera Zeus“. Der Schlaf wird als etwas Unvermeidliches dargestellt, das allen Wesen, sterblichen und göttlichen, gemeinsam ist. Der Schlaf ist also etwas Mächtiges und Großes. Es ist natürlich, dass es in ihm Wesen gibt, die verschiedene Ziele verfolgen, wie z.B. erschrecken, schlafen oder stehlen. In unserem Fall bieten Schlaflieder und allgemein der Moment des Einschlafens für Kinder zahlreiche Phantasien.

Wir treten hier in das Imaginäre ein, zu dem wir folgende Beschreibungen heranziehen:

Antes de continuar avanzando, primeramente conviene deslindar lo imaginario de el imaginario (...). Cuando se habla de espacios –mentales– imaginarios no se está refiriendo a la acepción que remite a un “mundo irreal, fingido por la fantasía” y “que solo existe en la imaginación”, sino a la “imagen simbólica a partir de la que se desarrolla una representación mental” (Tutor-Anton 2015: 102)

Como productos culturales que son, [las imágenes] están inevitablemente insertadas en el contexto vigente (...) y están condicionadas por preceptos y elementos comunes que señalan el sentir popular (Tutor-Anton 2015: 103)

Der Umfang des Imaginären ist hier ganz klar: ein System von Bildern, die aus einem sozialen Kontext heraus entstanden sind und die einen mentalen Prozess darstellen. Wie werden nun Figuren dieses Imaginären in den Wiegenliedern dargestellt? Es gibt eine besondere Art von Traumfiguren, die in Schlafliedern sehr präsent sind, vor allem in spanischen Liedern (man erinnere sich an Lorcas Definition eines Liedes, das die Empfindsamkeit des Kindes verletzen soll), und deren Zweck es ist, Kinder zu erschrecken und Verhaltensweisen zu bestrafen, die Eltern als negativ oder gefährlich ansehen. Diese Figur ist der *Kinderschreck*:

Zu allen Zeiten, so das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, dienten Kinderschreckfiguren der Erziehung – historische wie pädagogische Quellen belegen sie für das deutsche Mittelalter, insbesondere aber für die Zeit nach 1500: So ängstigte der Popanz schon den Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen (1585–1656) und gab so der gesamten Gruppe von Phänomenen ihren Namen – Popanz oder einfach Kinderschreck (Bächtold-Stäubli 1366, zit. in Flöter 2019: 2f.)

Wir haben es mit imaginären Wesen zu tun, von denen wir normalerweise keine Beschreibung haben. Ein Grund, warum diese Kinderschrecker entstellt bleiben, könnte ihr populärer Charakter sein. Ich persönlich glaube, dass diese Figuren aufgrund des Desinteresses von Eltern und Erziehern weder Form noch Farbe haben. Solange sie eine Wirkung auf das Kind haben, ist das Ziel erreicht. Und wenn das nicht ausreicht, können sie den Kinderschrecker übertreiben: seine Größe, seine Form, seinen Charakter... Wir werden das später in *Der Sandmann* von E. T. A. Hoffmann sehen. Der Mangel an Wissen über ihre körperliche Gestalt trägt dazu bei, dass sie sich den Bedürfnissen des Augenblicks anpassen.

Klar ist, dass das Mysterium, das die Kinderschrecker umgibt, das ist, was am meisten Angst macht, ganz gleich, ob es sich um den *Bogeyman*, Gespenster, Dämonen oder den *coco* der spanischsprachigen Länder handelt.

La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores... porque no tiene explicación posible (García Lorca, 1996, III: 118-119, zit. in Cerrillo 2007: 327)

Diese entstellten Figuren sind auch in Deutschland zu finden. Beispiele sind der stark erweiterte Schwarzen Mann, der Nachtkrapp oder der Tattermann (Bächrold-Stäubi 1368, zit. in Flöter 2019: 4). Auch der Sandmann gehört zu dieser Welt der Kinderschrecker. Er ist eine europäische mythologische Figur, die den Kindern Sand in die Augen streut, der sich am Morgen in Augenbutter (oder *Schlafsand*) verwandelt, damit sie einschlafen. Er hat seine Entsprechung im Südtiroler Pechmandl, der „ihnen ein wenig Zirbenpech über die Augen gestrichen habe“ („Das Pechmandl“ o.D.⁴).

Die Popularität des Sandmanns hat zahlreiche Quellen. Zu den moderneren gehören Kinderfilme wie *Die Hüter des Lichts* von DreamWorks Animation. Für uns interessant sind E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*, die dem Genre der schwarzen Romantik zuzuordnen ist, und die Milderung dieser schrecklichen Kreatur durch Hans Christian Andersen und sein Werk über den dänischen Ole Lukøje.

Hoffmanns Werk *Der Sandmann* ist in drei Briefe gegliedert. Der erste wird vom Protagonisten Nathanael an seinen Freund Lotario geschrieben, ebenso wie der dritte, während der zweite von Clara, seiner Verlobten, an Nathanael geschrieben wird. Im ersten Brief wird die Handlungsweise des Sandmanns beschrieben. Zuerst leugnet Nathanaels Mutter seine Existenz und spielt damit auf eine Redensart an:

»Ei Mama! Wer ist denn der böse Sandmann, der uns immer von Papa fortreibt? - wie sieht er denn aus?« »Es gibt keinen Sandmann, mein liebes Kind«, erwiderte die Mutter; »wenn ich sage, der Sandmann kommt, so will das nur heißen, ihr seid schläfrig und könnt die Augen nicht offen behalten, als hätte man euch Sand hineingestreut.« (S. 4-5)

Ein wenig weiter werden wir allerdings mit einer deutlich erschreckenderen Beschreibung konfrontiert, die unserem Kinderschrecker entspricht:

(...) frug ich endlich die alte Frau, die meine jüngste Schwester wartete: was denn das für ein Mann sei, der Sandmann? »Ei Thanelchen«, erwiderte diese, »weißt du das noch nicht? Das ist ein böser Mann, der kommt zu den Kindern, wenn sie nicht zu Bett gehen wollen und wirft ihnen Händevoll Sand in die Augen, dass sie blutig zum Kopf herauspringen, die wirft er dann in den Sack und trägt sie in den Halbmond zur Atzung für seine Kinderchen; die sitzen dort im Nest und haben krumme Schnäbel, wie die Eulen, damit picken sie der unartigen Menschenkindlein Augen auf.« (S. 5)

⁴ Wie in der Bibliographie angegeben, stammen die Informationen von einer Website, deren Quelle Deutsche Alpensagen ist. Gesammelt und herausgegeben von Johann Nepomuk Ritter von Alpenburg, Wien 1861, Nr. 118.

Es fällt auf, dass diese Beschreibung voller Elemente der Nacht ist, von denen einige beruhigend wirken und als Zufluchtsort oder Rettung dargestellt werden, wie das Bett, während andere, wie der Mond und die Eulen, Geheimnisvolles und Angst erzeugen und von Dunkelheit umgeben sind.

Deutsche Wiegenlieder sind jedoch nicht geeignet, kleine Kinder, die schlafen müssen, zu erschrecken. In ihren Versen ist der Sandmann ein wohlwollendes Wesen, das den Menschen, die er besucht, süße Träume schenkt. Wir haben sogar eine kurze Beschreibung seiner Kleidung, die allerdings nur in den kultivierten Wiegenliedern vorkommt.

Zwei feine Stieflein hab' ich an,
mit wunderweichen Söhlchen dran;
ein Säcklein hab' ich hintenauf,
husch! Trippl' ich rasch die Trepp' hinauf.
Und wenn ich in die Strube tret',
die Kinder beten ihr Gebet.
Von meinem Sand zwei Körnelein
streu' ich auf ihre Äugelein,
schlafen sie die ganze Nacht
in Gottes und der Englein Wacht.
Von meinem Sand zwei Körnelein
streut' ich auf ihre Äugelein-
den frommen Kindern soll gar schön
ein froher Traum vorübergeh'n.
Nun risch und rasch mit Sack und Stab
nur wieder jetzt die Trepp' hinab!
Ich kann nicht länger müßig steh'n
muß heut noch zu gar vielen geh'n
da nickt ihr schon und lacht im Traum,
und öffnetet doch mein Säcklein kaum.
(„Der Sandmann 2“, Helmut Kletke, S. 30)

Die Volkslieder dagegen bewahren noch immer das Geheimnis seines Aussehens.

Der Sandmann ist da, der Sandmann ist da,
er hat so schönen weißen Sand,
ist allen Kindern wohlbekannt,
der Sandmann ist da!
(„Der Sandmann ist da“, Volksweise, S. 32)

Obwohl in anderen Volkswiegenliedern, wie z.B. „Der Sandmann 3“ (S. 31), die Funktion des Sandmanns kurz erläutert wird, fällt auf, dass in dem gezeigten Beispiel als selbstverständlich vorausgesetzt wird, dass jeder die Auswirkungen eines Besuchs dieser Figur kennt, wodurch der volkstümliche Charakter betont wird.

2. Analyse von Volkswiegenliedern

Wie wir oben gesehen haben, haben Wiegenlieder einen folkloristischen Ursprung, eine Erfahrung, die allen Regionen gemeinsam ist, sich aber insofern unterscheidet, als jedes Volk seine eigenen Themen und seine eigenen Lieder entwickelt. Um die verschiedenen Merkmale der Volkswiegenlieder zu untersuchen, werden wir zwei von ihnen in Form von Gedichten analysieren: *Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt* und *Horch, Kind, horch*.

2.1. Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt

Dies ist ein Wiegenlied aus dem mährischen Raum. Es enthält eine Version aus Schlesien mit dem Titel *Ich hab' mir mein Kindel fein schlafen gelegt*, die viele Ähnlichkeiten aufweist. Wir konzentrieren uns jedoch auf das hier vorgestellte Wiegenlied.

Der Text des Liedes lautet wie folgt:

1 - Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt,
ich hab's mit roten Rosen bestreut,
mit roten Rosen, mit Veigel,
das Kindchen soll schlafen und schweigen.

2- So schlaf nur, Kindchen, süße,
die Engel lassen dich grüßen,
die Engel lassen dir sagen,
sie woll'n dich ins Himmelein tragen.

(„Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt“, Volksweise, S. 74)

Bei der Lektüre des Wiegenlieds fällt als erstes auf, dass es in der ersten Person geschrieben ist, dank der Wiederholung des Personalpronomens „ich“ und der Konjugation der Verben: „hab' gelegt“. Daraus lässt sich schließen, dass das Wiegenlied traditionsgemäß von der Mutter des Kindes gesungen wird. Dies zeigt sich auch in der Verwendung von Diminutiven, „Kindchen“, „Himmelein“, und positiv qualifizierenden Adjektiven in Bezug auf das Kind, „süße“. Die Tatsache, dass es sich um eine elterliche Figur handelt, wird durch das Syntagma „mein Kindchen“ verstärkt, obwohl dies kein Grund ist, anderen Personen, die dem Kind nahe stehen, das Singen zu verbieten.

Es kann sogar von Personen gesungen werden, die nicht mit dem Kind, an das es gerichtet ist, verwandt sind, denn beim Singen, insbesondere von Schlafliedern, ist der Text unabhängig von der Situation des Sängers festgelegt.

Bei den Verben finden wir sowohl enunziative als auch imperative Verbformen. Insbesondere die ersteren sind verkürzt, „hab“ und „hab’s“, was einen Hinweis auf die Mündlichkeit des Liedes gibt. Die Endungen wurden unterdrückt, was ebenfalls zur Fortsetzung der melodischen Linie beiträgt, und im zweiten Fall wurde es mit dem Pronomen *es* verbunden, das ebenfalls verkürzt ist.

Das Verb im Imperativ richtet einen Befehl an das Kind, in diesem Fall die Aufforderung zu schlafen, „schlaf“. Hier ist der Auftrag, die Anfrage nach der Zauberformel.

Vor dieser Beschwörung erklärt die Mutter, wie sie das Ritual des Traums vorbereitet hat: Sie hat Blumen um das Baby gelegt. Man könnte meinen, dass diese Blumen beruhigende Eigenschaften haben, wie es bei Lavendel der Fall wäre, aber es sind rote Rosen und Veilchen.

Beide Blumen können kultiviert werden oder wachsen natürlicherweise in Gärten und auf Feldern, so dass jeder einfachen Kontakt zu ihnen hat. Außerdem haben sie einen angenehmen, milden und süßen Duft, der zu einer positiven Stimmung beitragen kann. Rosen werden im Allgemeinen mit Liebe assoziiert, insbesondere rote Rosen mit romantischer Liebe. Diese Symbolik lässt sich auf die Liebe zwischen Mutter und Kind übertragen, und wir können auch andere Aspekte von Rosen berücksichtigen, wie die Sanftheit (Milner und Sowerby 1862: 98). Veilchen haben unterschiedliche Bedeutungen, je nachdem, um welche Art von Veilchen es sich handelt. Wir finden zum Beispiel Glück, Vertrauen oder Wachsamkeit (Milner und Sowerby 1862: 102).

Die Botschaft ist klar: schlafe friedlich, fühle dich geliebt, fühle dich geschützt. Diese Botschaft wird von der Mutter nicht ausgesprochen, sondern in die Blumen kanalisiert. Auf diese Weise unterstreicht sie die Magie ihrer Bitte.

Dieser erste Teil des Schlafliedes, der voller Symbolik und Magie ist, hilft dem Kind, zur Ruhe zu kommen. Dies ist der volkstümliche Teil, wenn man so will. Er wird durch den nächsten Teil des Liedes verstärkt, in dem verschiedene christliche Elemente enthalten sind.

Zuerst werden uns die Engel vorgestellt, gleich nach dem Befehl zum Schlafen. Diese geflügelten Wesen aus dem Himmel sprechen indirekt mit dem Kind: „Die Engel lassen dich grüßen, die Engel lassen dir sagen“.

Ihre Grüße, geben Sicherheit und Vertrauern, dass das Kind ohne Gefahr schlafen kann. Bei diesen Engeln handelt es sich wahrscheinlich um Schutzengel, die eng mit Kindern verbunden sind.

Im Volksmund heißt es, dass diese Engel die Seelen der Menschen ihr ganzes Leben lang begleiten, aber in Bezug auf Kinder sind sie dafür zuständig, in der Nacht über sie zu wachen. Nicht nur die Veilchen geben ihm diesen Schutz, jetzt sind auch die Engel in der Nähe des Kindes, und da sie von Gott gesandt sind, kümmert Er sich auch auf passive Weise um das Kind. Diese Engel bringen die Botschaft, das Kind in den Himmel zu bringen. Dies kann unterschiedlich interpretiert werden, je nachdem, wie dieser Himmel gesehen wird.

Wir können es als das Ende des Lebens verstehen, als das Ziel, zu dem die Seelen gelangen, natürlich geführt von den Engeln. Keine Mutter würde jedoch wollen, dass die kleinen Engel ihr das Kind aus den Händen reißen, geschweige denn, dass sie dem schlafenden Baby von seinem möglicherweise bevorstehenden Tod vorsingen.

Den Himmel stellt man sich am ehesten als ein Paradies vor, einen magischen Ort, an dem alles ruhig ist, es keine Sorgen gibt und Träume wahr werden können. Jede Mutter würde sich dieses Schicksal für ihre Kinder wünschen, vor allem, wenn sie am verletzlichsten sind.

„Die Engel lassen dir sagen, sie woll’n dich ins Himmelein tragen“ ist also Metapher, die zweifellos auf christlichem Wissen beruht. Die Engel sind in der Tat die Mutter, die das Kind bittet, in die Welt der Träume, den Himmel, zu gehen. Die Art und Weise, wie sie ihre Bitte vorträgt, ist voller Magie, von Beschwörungen mit Blumen bis hin zu geistigen Wesen. Alles fügt sich harmonisch zusammen und verleiht dem ganzen Wiegenlied einen unschuldigen Charakter.

2.2. Horch, Kind, horch

Dieses Wiegenlied ist wesentlich länger als das vorherige und hat seinen Ursprung im Dreißigjährigen Krieg (1618–1648). Da wir den historischen Kontext

kennen, in dem dieses Schlaflied entstanden ist, können wir ihn bei unserer Analyse berücksichtigen.

Der Text des Liedes lautet wie folgt:

1 – Horch, Kind, horch, wie der Sturmwind geht
und rüttelt am Erker.
Wenn der Braunschweiger draußen steht,
der faßt dich noch stärker.
Lerne beten, Kind, und falten fromm die Händ',
damit Gott den tollen Christian von uns wend'.

2 – Herr Soldat, tu mir nichts zuleid
und laß mir mein Leben.
»Herzog Christian, der führt uns zum Streit!
Darf kein' Pardon geben.
Lassen muß der Bauer mir sein Gut und Hab.
Zahlen nicht mit Gold, nur mit dem kühlen Grab!.«

3 – Schlaf, Kind, schlaf, es ist Schlafenzeit,
's ist Zeit auch zum Sterben.
Bist du groß, wird dich weit und breit
die Trommel anwerben.
Lauf ihr nach, mein Kind, folg deiner Mutter Rat.
Fällst du in der Schlacht, so würgt dich kein Soldat.

4 – Schlaf, Kind, schlaf, werde stark und groß
die Jahre, sie rollen.
Folgst bald selber auf stolzem Roß
dem Herzog Christian, dem Tollen.
Wie erschrickt der Abt und wirft sich auf die Knie!
Bauern schone selten, Pfaffen aber nie.

5 – Still, Kind, still. Wenn Herr Christian kommt,
der lehrt dich fein schweigen.
sei nur still, bis dir selber frommt,
ein Roß zu besteigen.
Sei fein still, dann bringt der Vater heim dir Brot,
wenn die Luft nicht raucht und nicht der Himmel rot.
(„Horch, Kind, horch“, Volksweise, S. 224-225)

Auf den ersten Blick wird deutlich, dass sich das Wiegenlied immer wieder mit dem Thema des Krieges und dessen Auswirkungen aus der Sicht der Menschen beschäftigt. Einmal mehr wird klar, dass dieses Wiegenlied von der Mutter, „folg deiner Mutter Rat“, ihrem Kind, „mein Kind“, gesungen wird. Im Gegensatz zum vorherigen Wiegenlied sind hier jedoch mehr Menschen beteiligt. Insbesondere sehen wir den Vater, der die Familia unterstützt, „dann bringt der Vater heim dir Brot“, und auch Herzog Christian, über den wir später mehr erzählen.

Das Gedicht ist voll von imperativen Verben, die meisten davon an das Kind gerichtet, „horch“, „lerne“, „lauf“, usw., aber auch an Soldaten, flehend. Die Aufforderung an das Kind, ruhig zu sein, „Still, Kind, still“, und einzuschlafen „Schlaf, Kind, schlaf“, ist immer noch präsent, aber die Suche nach seiner Ruhe ist nicht das Ziel dieses Wiegenliedes.

Die Figur des Soldaten erhält in dem Wiegenlied einen Moment der Relevanz und ist Teil eines Dialogs des Soldaten mit der Mutter. Seine Worte werden in einem direkten Stil wiedergegeben. In diesem Moment des Schlafliedes können wir uns die Veränderung in der Stimme der Mutter perfekt vorstellen, wenn sie es singt und den Tonfall des Soldaten imitiert. Dies mag in einem spielerischen Kontext geschehen, aber das Thema des Wiegenliedes scheint keinen Raum für Spaß zu lassen

Es gibt keine Zauberformeln, Beschwörungen, Elemente oder Engel, die dem Baby beim Einschlafen helfen sollen. Was wir hier finden, sind Ratschläge, „Lauf ihr nach, mein Kind, folg deiner Mutter Rat“, was das Kind vom Leben zu erwarten muss, „Bist du groß, wird dich weit und breit // die Trommel anwerben“, wie es sich verhalten soll, um weiterzukommen, „sei nur still, bis dir selber frommt, // ein Roß zu besteigen“, und auch einen Raum, in dem die Mutter sich über die schreckliche Situation, in der sie leben, beschweren kann, „damit Gott den tollen Christian von uns wend“, damit er das Kind nicht als Soldaten mitnimmt. Erst, wenn das Kind groß genug ist, wird es ihm folgen.

Beide Wiegenlieder, dieses und das vorhergehende, sind an die jeweilige Situation angepasst, in der sie entstanden sind. Hier können wir es deutlich sehen: das Wichtigste ist nicht zu schlafen, denn in dem Moment, in dem man schläft, kann man leicht getötet werden, „Schlaf, Kind, schlaf, es ist Schlafzeit, // ‘s ist Zeit auch zum Sterben“, sondern zu wissen, wie man sich verhalten muss, damit der Krieg einen nicht tötet. Die Mutter gibt uns mehrere Hinweise, um dies zu schaffen und um den „tollen“ Christian zu überleben. Dies ist Christian IV., der lutherische König von Dänemark und Norwegen, eine sehr aktive Figur im Krieg.

Das religiöse Element ist immer noch vorhanden. Es werden keine Engel erwähnt, aber Gott wird als einzige Möglichkeit genannt, das Unglück abzuwehren. Religiöse Figuren wie der Abt werden ebenfalls erwähnt, aber sie haben nicht so viel Gewicht. Das Gewicht dreht sich um den Krieg, von dem wir eine Menge Vokabeln haben: „Soldat“, „Streit“, „Trommel“, „Schlacht“, usw.

Auch der Tod ist ein sehr präsentenes Thema in dem Wiegenlied. Er ist eigentlich kein Thema für Kinder, aber Krieg und Verzweiflung führen dazu, dass Mütter ihren Kleinen die Realität so schnell wie möglich bewusst machen wollen. Die Art und Weise, wie über den Tod gesprochen wird, zeigt uns auch, wie die Bauern ihn erlebten, und macht die Wiegenlieder zu einem Spiegelbild der Mentalität der Gesellschaft.

In diesem Fall dreht sich diese Mentalität um die Frage, wie man das Sterben vermeiden kann, oder jedenfalls, wie man es am besten tut.

Das Kind muss schlafen, um schnell zu wachsen und stark zu werden. Nur so kann es die Strapazen des Alltags überstehen und Krankheiten vermeiden. Sobald es alt genug ist, sollte es in die Armee eintreten. Ein Bauer zu sein wie seine Mutter ist gefährlich: „Lassen muß der Bauer mir sein Gut und Hab. // Zahlen nicht mit Gold, nur mit dem kühlen Grab!“, „Fällst du in der Schlacht, so würgt dich kein Soldat“. Noch gefährlicher ist es, dem Klerus beizutreten: „Bauern schone selten, Pfaffen aber nie“. Aber nur wenn er sich entspannen und schlafen kann, wird er es vermeiden können. Der Tod ist auch hier ein Kinderschrecker, auch wenn er auch Erwachsene erschreckt. Das Schlaflied wird nicht nur dem Kind, sondern auch der Mutter helfen, die Angst zu bewältigen und die Last der Furcht zu lindern.

Anhand der beiden analysierten volkstümlichen Wiegenlieder wird deutlich, wie vielfältig die Themen sind, die Mütter und Ammen ihren Babys vorsingen, um sie zu beruhigen oder um den Druck ihrer Probleme abzubauen. Schließlich legt ein schlafendes Kind nicht so viel Wert auf den Text des Liedes, sondern auf die Melodie, die gemütliche Atmosphäre und die Nähe der Mutter. Dies gibt den Sängerinnen die Freiheit, ein Schlaflied entsprechend ihrer physischen, psychischen und sozialen Situation zu singen.

3. Analyse von gehobenen Wiegenliedern

Wie wir oben gesehen haben, haben kultivierte Wiegenlieder, d. h. solche, die einen Komponisten, einen Autor oder beides haben, ihren Ursprung in der Kirche und erreichen ihren Höhepunkt in der Romantik.

In diesem Abschnitt werden wir zwei kultivierte Wiegenlieder analysieren, die für die deutsche Gesellschaft relevant sind: *Sandmännchen* und *Guten Abend, gut' Nacht*. Wir werden sie als Gedichte betrachten, genau wie bei den volkstümlichen Wiegenliedern, und wir werden die relevanten Details ihrer Komposition untersuchen, wobei wir sowohl den Autor als auch die Zeit, in der sie komponiert wurden, berücksichtigen.

3.1. Sandmännchen

Dieses Wiegenlied stammt von Friedrich von Spee (1591–1635), einem Dichter, Jesuiten und schließlich 1622 auch Priester, der während des Dreißigjährigen Krieges eine wichtige Rolle spielte, insbesondere bei den Hexenprozessen und Hexenverfolgungen, da er als Hexenbeichtvater tätig war. Aufgrund dieser Erfahrungen entstand sein wichtigstes Werk, die *Cautio Criminalis*, die die Hexenprozesse anprangert.

Seine literarische Produktion fällt in die letzten Jahre seines Lebens, in denen er auch mehr als fünfzig geistliche Lieder komponierte (vgl. Cardauns 1912).

Der Text dieses Liedes lautet wie folgt:

1 - Die Blümelein, sie schlafen
schön langst im Mondenschein.
Sie nicken mit den Köpfchen
auf ihren Stengelein.
Es rüttelt sich der Blütenbaum,
er säuselt wie im Traum.
Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein.

2 – Die Vögelein, sie sangen
so süß im Sonnenschein,
sie sind zur Ruh gegangen
in ihre Nestchen klein,
das Heimchen in dem Ährengrund,
es tut allein sich kund.
Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein.

3 - Sandmännchen kommt geschlichen
und guckt durchs Fensterlein,
ob irgend noch ein Liebchen
nicht mag zu Bette sein,
und wo es nur ein Kindlein fand,
streut es in die Augen ihm Sand.
Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein.

4 - Sandmännchen aus dem Zimmer,
es schläft mein Herzchen fein.
Es hat gar fest geschlossen,
schon seine Guckäugelein.
Es leuchtet morgen dir Willkomm',
das Äugelein so fromm.
Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein.
(„Sandmännchen“, Friedrich von Spee⁵, *Der Wiegenlieder-Schatz*, S. 96-97)

Die Anwesenheit der Mutter in diesem Lied ist erst am Ende jeder Strophe bekannt, wo derselbe Satz wiederholt wird, „Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein“. Es ist auch der einzige Satz, in dem es Zeilen im Imperativ gibt. Der Rest des Gedichts enthält Verben im Enunziativ, die eine Situation schildern. Diese Situation ist idyllisch, voll natürlicher Elemente: „Blümelein“, „Mondenschein“, „Nestchen“. Sie wird von der Mutter des Kindes erzählt, die es als „mein Herzchen“, „mein Kindelein“ bezeichnet. Das vollständige Wiegenlied vermittelt eine friedliche Atmosphäre, die den Schlaf fördert. Um dies zu erreichen, bedient sich der Autor verschiedener Mittel.

Die erste Hälfte des Liedes ist durch die Verwendung natürlicher Elemente gekennzeichnet, die miteinander interagieren und auf unterschiedliche Weise dazu beitragen, die Atmosphäre des Schlafes zu schaffen.

In der ersten Strophe finden wir vor allem Pflanzen: „Blümelein“ und „Blütenbaum“. Es wird nicht spezifiziert, um welchen Arten von Blumen oder Baum es sich handelt, es wird eine generische Bezeichnung beibehalten, die an die Erfahrung des Kindes angepasst werden kann. Auffallend ist auch, dass der Baum blüht und damit den Frühling ankündigt. Diese Jahreszeit ist geprägt von Schlafproblemen, die in der Regel mit Allergien und veränderten Zeitplänen und Routinen zusammenhängen. Die Menschen fühlen sich in dieser Zeit eher müde. Dieses Gefühl der Müdigkeit wird von der Nacht begleitet: „Mondenschein“.

⁵ Manchmal auch „Friedrich Spee“ genannt.

Die Pflanzen sind personifiziert, sie schlafen genau wie das Kind, sie nicken einladend in die Nacht. Der vorletzte Satz, „er säuselt wie ein Traum“ ist besonders interessant, weil er das Flüstern, etwas Unverständliches, mit den Träumen in Verbindung bringt.

Die zweite Strophe stellt ein Gegenstück dar. Es geht nicht nur um Tiere, „Vögelein“, „Heimchen“, sondern auch um die Tageszeit, „Sonnenschein“, und um die heiße Jahreszeit, in der Grillen am häufigsten vorkommen. Die Schlafprobleme sind schon vorbei, es ist eine Zeit der Aktivität in allen Bereichen, und doch brauchen auch die Vögel, die ständig in Bewegung sind, Schlaf: „sie sind zur Ruh gegangen“. Auch hier wird nicht angegeben, um welchen Arten von Vögeln es sich handelt, so dass die Verallgemeinerung anpassungsfähig bleibt. Außerdem produzieren vor allem diese beiden Tiere einen sanften, melodischen und sich wiederholenden Klang, der die Stille der Schlafenszeit untermalt.

In der zweiten Hälfte lernen wir den Sandmann kennen, vor dem wir bereits gesprochen haben. Hier ist er kein Kinderschrecker, er hat keine negativen Eigenschaften und seine Art, Kinder in den Schlaf zu bringen, wird klar erklärt. Es gibt auch keine physische oder psychologische Beschreibung dieser Figur. Er ist einfach ein weiteres Wesen, das im Reich der Träume existiert und beim Einschlafen hilft.

In der letzten Strophe richtet sich der Blick wieder auf das Kind, das bereits eingeschlafen ist. Wir können dies als Vorzeichen dessen verstehen, was geschehen wird, sobald das Schlaflied auf ihn einwirkt: „Er hat gar fest geschlossen // schon seine Guckäugelein“. Diese Vorahnung setzt sich auch am nächsten Morgen fort, wenn das Kind aufwacht: „Es leuchtet morgen dir Willkomm' // das Äugelein so fromm“. Die Augen des Kindes werden als Lichtquelle behandelt, „es leuchtet“, als Symbol der Hoffnung, der Freude und der Unschuld des Kindes selbst. Diese Augen werden auch als „fromm“ (im Sinne von ‚rechtschaffen, gut, brav‘) beschrieben, als Objekt der Verehrung.

Hier haben wir das einzige christliche Merkmal des Wiegenliedes, das das Kind in die Sphäre des Göttlichen erhebt. Es ist möglich, dass diese Beschreibung als Erinnerung an die weltliche Darstellung von Cherub-Engeln, die als Kinder dargestellt werden, erfolgt, auch wenn dies im Text nicht ausdrücklich erwähnt wird.

Schließlich ist die Wiederholung des Befehls zum Schlafen am Ende jeder Strophe erwähnenswert, die die Bitten in den Beschwörungen simuliert. Durch die oben erwähnten natürlichen Elemente und die durchgehende Verwendung von Diminutiven wird ein liebevoller, enger und ruhiger Ton erreicht, der für die Komposition eines Wiegenliedes optimal ist. Die ständigen Verweise auf Schlaf, Träume und Ruhe durch die Vermischung von Natur und Fantasie tragen dazu bei, das Ziel zu erreichen, das Kind in den Schlaf zu versetzen, indem es in seine noch kleine reale Welt und ausgedehnte Fantasiewelt eingebettet wird.

3.2. Gute Nacht

Dieses Wiegenlied ist das Werk von Theodor Fliedner, sowohl der Text als auch die Melodie. Er wurde 1800 in Eppstein geboren und starb 1864 in Kaiserswerth. Er ist der Begründer der Frauendiakonie in der evangelischen Kirche. Er setzte sich für die Bildung ein und gründete zahlreiche Bildungsanstalten für Mädchen, wo sie zu Krankenschwestern ausgebildet wurden. Er reiste sogar vier Diakonissen nach Jerusalem, um dort ein Mädcheninternat zu gründen. Sein Werk ist von seinen beiden Ehefrauen geprägt, so dass wir die Arbeit eines Menschen erwarten können, der in Kontakt mit der Frauenwelt steht (vgl. Frick 1961).

Der Text dieses Liedes lautet wie folgt:

1 - Gute Nacht! Hab mich doch so müd gemacht;
hab gelernt, gelacht, gesungen, bin gelaufen, bin gesprungen,
und Gott hat mich treu bewacht. Gute Nacht! Gute Nacht!

2 - Gute Nacht! Vöglein auch, das schläft schon sacht,
und das Hühnchen in dem Stalle, und die lieben Täublein alle
ruhen süß von Traum umfacht. Gute Nacht! Gute Nacht!

3 - Gute Nacht! Euch vor allem zgedacht,
liebe Eltern, Schwestern, Brüder! Morgen seh'n wir froh uns wieder,
so Gott will, der uns gemacht. Gute Nacht! Gute Nacht!
(„Gute Nacht“, Theodor Fliedner, Der Wiegenlieder-Schatz, S. 217)

In diesem Fall handelt es sich nicht um ein Lied aus der Sicht der Mutter, sondern aus der Sicht des Kindes. Das schließt nicht aus, dass die Mutter oder die Amme das Lied singt und ihren Platz einnimmt, aber der Moment in der Nacht, in dem sich das Kind von seiner Familie verabschiedet, bevor es schlafen geht, wird hier dargestellt. Dies zeigt sich in der ständigen Wiederholung von „Gute Nacht!“, und im Kontext der Strophen. Die Verben stehen in der ersten Person, im Enunziativ.

Einige stehen in der Vergangenheitsform und erzählen, was das Kind tagsüber getan hat: „hab gelernt“, „(hab) gelacht“, „bin gelaufen“. In den übrigen Strophen stehen sie im Präsens und schildern die momentane Situation innerhalb und außerhalb des Hauses: „schläft“, „ruhen“, „seh’n“, „will“.

In jedem der Verse wird ein anderer Schwerpunkt gesetzt. In der ersten Strophe geht es um alles, was das Kind müde gemacht hat. Sie ist voller Aktionen, eine nach der anderen, ohne Pausen, als ob sie die Sprechweise eines aufgeregten Kindes imitieren würde. Die erwähnten Aktivitäten sind alle positiv, sie helfen dem Kind in seiner persönlichen Entwicklung, bieten Unterhaltung und erfordern Energie – alles, was ein Kind sich für einen guten Tag wünschen kann. Am Ende liegt die Betonung auf der Figur Gottes als Beschützer, der sich während des Tages um das Kind gekümmert hat. Diese Anerkennung Gottes fungiert als Dank für seinen Schutz und ist zweifelsohne im Christentum verwurzelt. Es ist eine Möglichkeit für das Kind, sich der Figur Gottes in seinem täglichen Leben bewusst zu werden und es dazu zu bringen, den Glauben zu bewahren.

In der zweiten Strophe geht es um Tiere außerhalb des Hauses. Sie sind alle Vögel, einige von ihnen sind Bauernhoftiere, „das Hühnchen“, und einige von ihnen sind freilaufend, „Vöglein“, „Täublein“. Diese Tiere schlafen, so wie das Kind einschläft, und sie werden mit Diminutiven behandelt, was dem Schlaflied eine liebevolle Färbung verleiht. Das Vorhandensein dieser Arten von Vögeln lässt zwei mögliche Analysen zu. Die erste, weniger wahrscheinliche und schwieriger nachzuprüfen, besteht darin, die individuelle Symbolik der einzelnen Arten unter einem spirituellen Gesichtspunkt zu betrachten. Eine schnelle Suche im Internet zeigt, dass sich nur wenige Menschen darüber einig sind, wofür die einzelnen Vögel stehen. Einige der am meisten akzeptierten Symboliken sind Vögel als Symbol der Seele, Hühner als Fruchtbarkeit und Mutterschaft und Tauben als Liebe und Treue. In gewisser Weise lässt sich das auf die Seele des Kindes übertragen, die Mutterschaft als Hintergrund für die Wiegenlieder und die Liebe und Treue als Darstellung Gottes. Die zweite mögliche Analyse ist, dass diese Tiere einfach der Umgebung des Kindes nahe stehen. Sie sind ihm vertraut, vielleicht sind sie sogar Teil seiner Spiele, und diese Nähe soll durch das Singen des Wiegenliedes vermittelt werden. Die Tatsache, dass diese Vögel einschlafen, ist ein starker Anreiz für das Kind, dies durch Nachahmung zu tun.

In der dritten Strophe geht es um die Familie des Kindes, an die der ganze Abschied vor dem Schlafengehen gerichtet ist. Die Familie ist ein grundlegendes Element der christlichen Erziehung, das auch in dieser Strophe präsent ist: „so Gott will, der uns gemacht“. Sie ist, wie wir oben kommentiert haben, ein Weg, sich Gottes und seiner Werke bewusst zu werden. Der Familie wird ein hoher Stellenwert eingeräumt, „Euch vor allem zgedacht“, aber mit diesem Hinweis wird Gott über sie gestellt. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch die Wiederholung des Satzes „Gute Nacht!“ erwähnen. Nur diese Phrase wird zusammen mit derjenigen, die die Familienmitglieder enthält, von einem Ausrufezeichen gefolgt, das Ausdruckskraft signalisiert. Der Satz „Gute Nacht!“ wird im gesamten Lied neunmal wiederholt, dreimal pro Strophe. Die Zahl Drei mag zwar ein melodisches und literarisches Mittel sein, hat aber in der Bibel eine wichtige symbolische Bedeutung. Man denke nur an die Heilige Dreifaltigkeit, an die Tage zwischen dem Tod und der Auferstehung Jesu und an die Zeiten, in denen man am Glauben festhält: „Y Jesús llamando a sus discípulos, dijo: Tengo lástima de la gente, que ya hace tres días que perseveran conmigo, y no tienen qué comer; y enviarlos ayunos no quiero, porque no desmayen en el camino“ (*El Nuevo Testamento. Mensaje de Vida Eterna*, 1973, Mt. 15:32)

Es ist sicherlich ein Lied, das von Kindern vor dem Schlafengehen gesungen werden sollte, nicht um es ihnen von ihrer Mutter zu geben. Es ist nicht dazu gedacht, das Kind zu entspannen, sondern ihm zu helfen, bei seiner nächtlichen Routine zur Ruhe zu kommen. Dies mag durch das Leben des Autors, das den Kindern gewidmet ist, beeinflusst sein.

4. Vergleich der Stärken der analysierten Wiegenlieder

Zweifellos weisen die vier besprochenen Wiegenlieder ganz unterschiedliche Merkmale auf. Selbst bei einer oberflächlichen Analyse, die sich auf die markantesten Punkte stützt, wie die hier vorgestellte, weist jedes der Wiegenlieder originelle und gemeinsame Züge auf.

In diesem Abschnitt werden wir alle in den Analyse behandelten Aspekte aufgreifen, zusammenstellen und kurz vergleichen. Wir werden auch versuchen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu erklären, die wir auf der Grundlage dieses Vergleichs feststellen.

Um die Gruppierung und das Verständnis der Daten zu erleichtern, werden Tabellen verwendet. Dies ermöglicht ein viel schnelleres Auffinden der Daten, was das Nachvollziehen der Erläuterungen erleichtert.

Wir beginnen mit einem Überblick über die wichtigsten Punkte der vier Wiegenlieder. Die vorgestellten Aspekte beziehen sich auf dieses Wiegenlied und sind keine allgemeinen Themen für die Sammlung von Informationen. Dennoch werden wir sehen, dass einige von ihnen wie die Verben oder das lyrisches Subjekt bei der Ausarbeitung der folgenden Tabellen wieder aufgegriffen werden. Die Informationen sind hier in zusammengefasster Form dargestellt.

Tabelle 1

Wichtige Informationen zum Volksschlaflied „Ich hab’ mein Kindchen schlafen gelegt“.

Studienobjekt	Information	Beispiele
Verben	Im Präsens und in der Vergangenheit, in der Enunziativform und in geringerem Maße in der Imperativform	„hab... gelegt“, „lassen... sagen“, „schlaf“
Grammatikalische Einzelheiten	Einige Endungen wurden unterdrückt. Vorhandensein von Diminutiven	„hab’s“, „woll’n“, „Kindchen“
Lyrisches Subjekt	Die Mutter	„folg deiner Mutter Rat“
Poetischer Adressat	Das Kind, mit dem seine Mutter direkt spricht	„mein Kind“, „bist du groß“, „sei fein still“
Stimmung der Rede	Liebevoll, Verwendung von Diminutiven und positiven Adjektiven	„Kindchen“, „süße“
Natürliche Elemente	Spezifische Blumen	„roten Rosen“, „Veigel“
Religiöse Elemente	Christentum (Schutzengel, Himmel als angenehmer Ort)	„die Engel lassen dir sagen // sie woll’n dich ins Himmelein tragen“
Symbolik	Rosen für Liebe und Sanftheit, Veilchen für Vertrauen und Wachsamkeit	Persönliche Interpretation
Die Aufforderung zu schlafen	Ja, einmal, am Anfang der zweiten Strophe (in der Mitte des Wiegenliedes)	„So schlaf nur, Kindchen, süße“

Weiter geht es mit der Tabelle des zweiten Wiegenliedes.

Tabelle 2

Wichtige Informationen zum Volksschlaflied „Horch, Kind, horch“.

Studienobjekt	Information	Beispiele
Verben	Im Enunziativ und Imperativ, ungefähr zu gleichen Teilen, im Präsens	„geht“, „rüttelt“, „tu“, „bist“, „lauf“
Narrative Veränderungen	Wiedergabe eines Dialogs zwischen der Mutter und einem Soldaten.	„Herr Soldat, tu mir nichts zuleid // und laß mir mein Leben. // »Herzog Christian, der führt uns zum Streit(...)“
Lyrisches Subjekt	Die Mutter, die in der ersten Person spricht.	„Ich hab’ mein Kindchen schlafen gelegt“
Poetischer Adressat	Das Kind	„So schlaf nur, Kindchen, süße“
Stimmung der Rede	Harsch, deprimierend	„fällst du in der Schlacht, so würgt dich kein Soldat“
Bedeutungsfelder	Der Krieg	„Soldat“, „Streit“, „Trommel“, „Schlacht“
Religiöse Elemente	Christentum (Wesen, Verben, Berufe)	„Gott“, „beten“, „Abt“, „Pfaffen“
Kinderschrecker	Herzog Christian (der Tolle Christian), der Tod	Persönliche Interpretation
Die Aufforderung zu schlafen	Ja, zweimal am Anfang der dritten und vierten Strophe.	„Schlaf, Kind, schlaf, es ist Schlafenzeit“, „Schlaf, Kind, schlaf“

In diesem Wiegenlied sind einige der zu behandelnden Punkte anders, wie das Vorhandensein des Kinderschrecks oder ein ganz bestimmtes Bedeutungsfeld. Wir werden später auf diese Punkte zurückkommen und sie mit den übrigen Wiegenliedern vergleichen.

Folgende Tabelle ist für das dritte Lied vorgesehen.

Tabelle 3

Wichtige Informationen zum „Sandmännchen“ von Friedrich von Spee.

Studienobjekt	Information	Beispiele
Verben	Im Präsens und in der Vergangenheit, in der Enunziativform und in geringerem Maße in der Imperativform	„schlafen“, „sind... gegangen“, „schlaf“
Lyrisches Subjekt	Die Mutter, aber nicht genau bezeichnet	Persönliche Interpretation
Poetischer Adressat	Das Kind	„du mein Kindelein“
Stimmung der Rede	Liebevoll, Verwendung von Diminutiven	„Kindelein“, „Äugelein“
Natürliche Elemente	Pflanzen, Tageszeiten, Tiere, natürliche Objekte	„Blümelein“, „Blütenbaum“, „Ährengrund“, „Mondenschein“, „Sonnenschein“, „Vögelein“, „Heimchen“, „Netschen“
Folkloristische Elemente	Der Sandmann und seine Handlungsweise	„Sandmännchen kommt geschlichen // und guckt durchs Fensterlein“
Symbolik	Die Jahreszeiten und ihr Einfluss auf den Schlaf, Wichtigkeit des Schlafes	Persönliche Interpretation
Die Aufforderung zu schlafen	Ja, dreimal am Ende jeder Strophe. Insgesamt 12 Mal. Das Wiegenlied endet damit	„Schlafe, schlafe, schlaf wohl, du mein Kindelein“

Und schließlich das letzte Wiegenlied, das dem gleichen Schema folgt wie das vorherige:

Tabelle 4

Wichtige Informationen zum „Gute Nacht“ von Theodor Fliedner.

Studienobjekt	Information	Beispiele
Verben	Im Präsens und in der Vergangenheit, in der Enunziativform	„ruhen“, „hab gelernt“, „bin gelaufen“, „will“
Lyrisches Subjekt	Das Kind, das gute Nacht sagt	„Gute Nacht! Hab mich doch so müd gemacht“
Poetischer Adressat	Die Familie, von der sich das Kind verabschiedet	„Euch vor allem zgedacht // liebe Eltern, Schwestern, Brüder!“
Stimmung der Rede	Liebevoll und energisch. Verwendung von Diminutiven und schnellem Rhythmus	„Vöglein“, „hab gelernt, gelacht, gesungen, bin gelaufen, bin gesprungen“
Natürliche Elemente	Spezifische Vögel, Bauernhof- und Landvögel	„Vöglein“, „Hühnchen“, „Täublein“
Religiöse Elemente	Christentum. Gott und seine Taten	„Gott hat mich treu bewacht“, „so will Gott, der uns gemacht“
Symbolik	Vögel als Symbol für die Seele des Kindes, Hühner als die Mutterschaft, Tauben als die Liebe Gottes	Persönliche Interpretation
Die Aufforderung zu schlafen	Nein, aber Gute-Nacht-Abschied für das Kind. Dreimal pro Strophe, insgesamt neunmal. Einmal am Anfang, zweimal am Ende	„Gute Nacht!“

Nachdem wir nun die wichtigsten Informationen zu den vier Wiegenliedern kennen, können wir sie miteinander vergleichen. Zu diesem Zweck wird eine Tabelle verwendet, um alle gesammelten Informationen zusammenzufassen und die Ähnlichkeiten und Unterschiede leicht zu erfassen. In dieser Tabelle sind die Informationen nicht vollständig angegeben, um sie leichter lesbar zu machen.

Tabelle 5

Vergleichende Tabelle der vier analysierten Schlaflieder

	Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt	Horch, Kind, horch	Sandmännchen	Gute Nacht
Volkstümlich	✓	✓		
Gehobene			✓	✓
Zeitraum	Unbekannt	Dreißigjähriger Krieg	Um 1600	Um 1845
Verben im Enunziativ	✓	✓	✓	✓
Verben im Imperativ	✓	✓	✓	∅
Mehrzahl der Verben im Präsens // Vergangenheit	Präsens	Präsens	Präsens	Vergangenheit
Details in der Form	Verkürzungen: Mündlichkeit	Dialog	∅	∅
Lyrisches Subjekt	Die Mutter	Die Mutter	Die Mutter	Das Kind
Poetischer Adressat	Das Kind	Das Kind	Das Kind	Die Familie
Stimmung	Liebevoll	Harsch	Liebevoll	Liebevoll
Natur	Spezifische Blumen	∅	Pflanzen, Tageszeiten, Tiere	Bauernhof- und Landvögel
Religion	Christentum	Christentum	∅	Christentum
Folklore	∅	Kinderschrecker	Der Sandmann	∅
Symbolische Elemente	Rosen – Liebe Veilchen - Wachsamkeit	∅	Jahreszeiten - Schlaf	Vögel - Seele Hühner - Mutterschaft Tauben – Liebe Gottes
Aufforderung zu schlafen	✓	✓	✓	∅ Gute-Nacht- Abschied
Wo im Wiegenlied	In der Mitte, am Anfang der Strophe	In der Mitte, am Anfang der Strophen	Durch das ganze Wiegenlied, am Ende jeder Strophe	Durch das ganze Wiegenlied
Wie viele	Einmal	Zweimal	Zwölfmal	Neunmal

Anhand des Überblicks, den diese Tabelle bietet, werden wir einige Anmerkungen dazu machen.

Zuerst vergleichen wir die beiden Volkswiegenlieder miteinander. Es fällt auf, dass der Zeitraum, in dem eines der Lieder entstanden ist, unbekannt ist, obwohl sie nicht älter sein können als die Ankunft des Christentums im germanischen Land, während wir von dem anderen nur wissen, dass es während des Dreißigjährigen Krieges entstanden sein könnte, da wichtige Figuren aus diesem Krieg vorkommen. Gäbe es diese Figuren nicht, wäre auch der Ursprung von *Horch, Kind, horch* unbekannt, obwohl es in einen Kriegskontext eingeordnet werden kann.

Beide Wiegenlieder weisen mündliche Merkmale auf. Das erste tut dies durch Kürzungen, das zweite durch die Wiedergabe eines Dialogs im direkten Stil, was beim Erzählen von Ereignissen an eine andere Person viel einfacher ist. In beiden Wiegenliedern wird auch die Figur der Mutter als Sängerin des Wiegenlieds für ihr Kleinkind beibehalten. *Ich hab' mein Kindchen schlafen gelegt* tut dies jedoch in einer liebevollen und nahen Weise, während *Horch, Kind, horch* einen traurigen Ton hat. Dieser Unterschied liegt im Kontext des jeweiligen Wiegenliedes. Dieser Kontext beeinflusst andere Elemente, wie das Vorhandensein natürlicher Elemente und ihrer Symbolik, die für das erste Schlaflied typisch sind, oder das Vorhandensein erschreckender Elemente, die für das zweite Schlaflied charakteristisch sind. Es ist jedoch auch festzustellen, dass die im ersten Wiegenlied enthaltene Natur nicht so viele Elemente aufweist wie in den gehobenen Wiegenliedern, sondern nur zwei, die einige Male wiederholt werden.

Beide stimmen jedoch insofern überein, als die Aufforderung zum Schlafen nur wenige Male ausgesprochen wird: einmal im ersten Wiegenlied und zweimal im zweiten. Dieser Mangel an Beharrlichkeit bedeutet nicht, dass das Ziel nicht darin besteht, das Kind zum Einschlafen zu bringen. Das Wiegenlied bedient sich anderer Elemente, um der Aufforderung Bedeutung zu verleihen, z. B. durch die Platzierung in der Mitte des Liedes.

Die gehobenen Wiegenlieder haben einen konkreteren Ursprung, der aus der Zeit bekannt ist, in der der Autor lebte oder das Werk veröffentlichte. Sie haben eine sorgfältige Form und mehr kreative Freiheit. Dies zeigt sich auch im Wechsel des lyrischen Subjekts. In *Gute Nacht* ist es das Kind, das das Wiegenlied singt, nicht die Mutter. Und obwohl es an seine Familie gerichtet ist, ist es sehr wahrscheinlich, dass es

sich auf das Kind selbst bezieht. Diese kreative Freiheit spiegelt sich auch in der Anwesenheit oder Abwesenheit von christlichen Elementen wider, wie im *Sandmännchen*, die durch Figuren aus der Folklore ersetzt werden. Dies ist nicht neu – Sandmann hat bereits eigene Volkswiegenlieder – aber es ist auffällig, dass die analysierten Wiegenlieder diese Unterschiede aufweisen.

Sie weisen aber auch Gemeinsamkeiten auf. Sie stellen Elemente der Natur dar, die dem Kind nahe stehen und ihre eigene Symbolik haben. Außerdem haben sie einen liebevollen Ton, der dem Wiegenlied hilft, seine Funktion zu erfüllen. In diesem Fall sind beide Autoren Männer, so dass es eine etwas schwierigere Aufgabe ist, einen Text zu verfassen, der dem ähnelt, den eine Mutter singen würde. Die letzte Gemeinsamkeit sind die zahlreichen Wiederholungen der Aufforderung zum Schlafengehen oder der Verabschiedung vor dem Schlafengehen, wie im Fall von *Gute Nacht*. Dieses Wiegenlied wiederholt seinen eigenen Titel neunmal, während *Sandmännchen* ihn zwölfmal wiederholt. Auffallend ist auch, dass es sich bei der sehr hohen Zahl der Wiederholungen um Dreiergruppen handelt.

Im Folgenden werden wir *Hoch, Kind, hoch* und *Sandmännchen* analysieren. Es ist wahrscheinlich, dass beide Wiegenlieder in der gleichen Zeit komponiert wurden. Es gibt keine Möglichkeit, dies genau zu überprüfen, aber da die Werke von Friedrich von Spee in seinem letzten Lebensabschnitt geschrieben wurden, können wir eine Annäherung vornehmen. Vor diesem Hintergrund ist es interessant, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen einem Volkswiegenlied und einem gehobenen Wiegenlied mit ähnlichem Kontext zu betrachten.

Im Allgemeinen handelt es sich um Lieder, die sich stark voneinander unterscheiden. Diese Unterschiede liegen hauptsächlich im Inhalt, und es ist möglich, dass dies auf den Ursprung der einzelnen Wiegenlieder zurückgeht. *Sandmännchen* würde sozusagen dem Muster des durchschnittlichen Schlafliedes folgen: liebevoller Ton, viel Natur, Figuren, die das Kind einschlafen lassen. Es gibt keinen Hinweis auf religiöse Elemente, was vielleicht beabsichtigt ist, denn im Allgemeinen enthalten alle Wiegenlieder mindestens eine Erwähnung der Religion, in der sie angesiedelt sind, in diesem Fall des Christentums. Das liegt daran, dass die Wiegenlieder den natürlichen Wünschen der Mütter entspringen und daher Elemente enthalten, die für sie natürlich sind, einschließlich der Religion.

Es scheint auch Absicht zu sein, dass die Aufforderung zum Schlafen so oft wiederholt wird, was bei *Horch, Kind, horch* nicht der Fall ist. In diesem Volksschlaflied wird sie nur zweimal wiederholt.

In jeder anderen Hinsicht sind sie fast entgegengesetzte Lieder. *Horch, Kind, horch* hat einen harten Ton, der von dem Thema des Wiegenlieds begleitet wird. Die Elemente, die es präsentiert, sind dem Kind nicht nahe. Es ist eine Realität, die es umgibt, derer das Kleinkind sich aber erst bewusst wird, wenn es ein wenig erwachsen ist. Angst und Tod spiegeln sich im Kinderschrecker wider. Es ist auffällig, dass dieses Wiegenlied und *Sandmännchen*, zwei Lieder aus der gleichen Zeit, so unterschiedliche Elemente enthalten. Der Kinderschrecker ist das Gegenteil des Sandmanns, obwohl beide darauf abzielen, das Kind in den Schlaf zu bringen: der Kinderschrecker versucht dies mit Hilfe von Angst, der Sandmann mit Hilfe von Magie.

Schließlich werden die vier Lieder analysiert, um einen Überblick über die Wiegenlieder als Ganzes zu geben. Ein Blick auf die Tabelle zeigt die wichtigsten Merkmale von Wiegenliedern, ob gehoben oder volkstümlich. Sie enthalten alle enunziative Verbformen, die von Ereignissen vor oder während der Zeit des Wiegenlieds erzählen. Die meisten von ihnen enthalten auch Verben im Imperativ, in der Regel in der Aufforderung zum Schlafen. Eine Ausnahme ist *Gute Nacht*, das einzige unter den analysierten Schlafliedern, das keine Aufforderung zum Schlafen enthält, sondern einen Abschied aus dem Mund des Kindes an seine Familie. Auch dies weicht von der Norm ab, denn im Allgemeinen werden Wiegenlieder aus dem Mund der Mutter an ihr Kind vorgetragen.

Von den vier Liedern ist *Gute Nacht* wegen dieses Unterschieds, der sich auf die gesamte Komposition des Wiegenlieds auswirkt, das innovativste. Es ist jedoch nicht das einzige, das von der Norm abweicht. Man sieht, dass die Wiegenlieder im Allgemeinen einen engen und liebevollen Charakter haben, mit Ausnahme von *Horch, Kind, horch*, das das komplette Gegenteil darstellt. Dieser Stil beruht auf verschiedenen Elementen des Wiegenlieds, die dazu beitragen, die Art und Weise, wie das Wiegenlied vermittelt wird, zu gestalten. Wir sehen, dass in allen Liedern mit dem liebevollen Charakter auch Elemente der Natur vorkommen, die in der Regel ein Ort der Ruhe und des Spiels für das Kleinkind ist. Wenn der Ton ernst und distanziert ist, steht die Natur nicht im Mittelpunkt, und es erscheinen Figuren, die das negative Umfeld begleiten: die Kinderschrecker.

Auch das Christentum ist ein gemeinsames Element in den meisten Wiegenliedern. Da es ein sehr wichtiger Teil der Gesellschaft ist, beeinflusst es die Lieder und hilft bei den täglichen Aufgaben. Nur im *Sandmännchen* wird diese Religion nicht erwähnt, sondern durch folkloristische Elemente ersetzt. Die Wesen der Folklore entspringen der Phantasie und dem Geist der Menschen, d.h. sie haben eine psychologische Grundlage, genau wie das Christentum. Daraus lässt sich ableiten, dass Wiegenlieder im allgemeinen Elemente mit psychologischem Hintergrund enthalten, meist spirituelle Elemente.

Andere Unterschiede zwischen den Schlafliedern lassen sich durch ihren Ursprung erklären, wie wir oben gesehen haben: der Zeitraum, die Zeichen der Mündlichkeit, die Anzahl der Wiederholungen und der Aufforderungen zum Schlafen.

5. Schlussfolgerungen

Meiner Meinung nach gehören Schlaflieder zum Alltag und zur Erfahrung aller Menschen und erhalten nicht die Aufmerksamkeit, die sie verdienen. Wie wir gesehen haben, sind sie ein globales Phänomen, das mit Musik, Magie, Psychologie und Gesellschaft verbunden ist, und als solches variieren sie je nach dem historischen, regionalen und sozialen Kontext, in dem sie angesiedelt sind.

Derzeit gibt es nur wenige Studien über Schlaflieder, was eine ganz einfache Frage aufwirft: Warum? Warum wurde die unschuldige Erinnerung daran, dass unsere Mütter uns vor dem Schlafengehen Wiegenlieder vorsingen, so wenig beachtet? Die aktuellen Studien konzentrieren sich auf die Probleme, die die Gesellschaft betreffen, und versuchen, Lösungen dafür zu finden, und lassen alles, was auf stille Weise Teil unseres Lebens ist, außer Betracht. Es stimmt zwar, dass Schlaflieder nicht unbequem sind und es sich daher nicht lohnt, sie unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen, aber sie zu beleuchten und die in ihnen enthaltenen psychologischen und sozialen Merkmale zu entschlüsseln, kann uns helfen, die Gesellschaft und uns selbst besser zu verstehen.

Die Analyse der Wiegenlieder lässt uns an einem sehr intimen Moment zwischen Mutter und Kind, den großen Vergessenen, teil haben. Es fällt jedem leicht, sich eine Melodie für Schlaflieder vorzustellen, auch wenn man sie nicht kennt. Es ist etwas Instinktives, das auf unserer Erfahrung beruht und uns hilft, in die Sphäre der Mystik, des Traums und der Zuneigung zu gelangen.

Meiner Meinung nach, anhand einer kleinen Analyse dieser vier Wiegenlieder, lässt sich der Unterschied zwischen den von Frauen geschaffenen Schlafliedern und den von Männern geschaffenen erkennen, die, auch wenn sie gebildet sind, die Sorgen und die Nähe einer Mutter nicht kennen. Diese Wiegenlieder können auch als Lernelement dienen. Deutsche Kinder lernen in diesem Fall Vokabeln aus ihrer Umgebung und den Umständen, in denen sie leben, was ihre Entwicklung fördert. Sie können aber auch für Fremdsprachenlerner nützlich sein, insbesondere für diejenigen, die mit Kindern und Babys in Kontakt sind oder sein werden. Und ich glaube, dass es auch für Erwachsene eine Hilfe und Selbsterkenntnis ist, sich an die Schlaflieder zu erinnern, die ihnen vorgesungen wurden, und die Texte mit den hier analysierten Schlafliedern zu vergleichen.

Wie dem auch sei, das letzte Gefühl bei der Analyse von Schlafliedern ist, dass die Menschen immer Menschen waren, mit den gleichen Sorgen und Gewohnheiten - wenn auch an unsere Zeit angepasst - und dies spiegelt sich in der Tatsache wider, dass wir immer noch die gleichen Schlaflieder singen wie vor Jahrhunderten, mit dem gleichen Gefühl und der gleichen Empfindung, die unsere Vorfahren für ihre Kinder empfanden.

6. Bibliographie.

- Campbell, Joseph (1996), *Las máscaras de Dios*. Vol. I: *Mitología primitiva*. Madrid, Alianza Editorial.
- Cardauns, Hermann (1912), „Friedrich von Spee“, in *The Catholic Encyclopedia*, URL: <https://www.newadvent.org/cathen/14213b.htm> [abgerufen am 11.06.2023].
- Cerrillo, Pedro César (2007), „Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánica“, in *Revista de Literaturas Populares*, 2, 318-339, URL: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2754> [abgerufen am 27.03.2023].
- „Das Pechmandl“, in *Sagen.at*, 118 [Quelle *Deutsche Alpensagen* ist, gesammelt und herausgegeben von Johann Nepomuk Ritter von Alpenburg, Wien 1831], URL: <https://www.sagen.at/texte/sagen/oesterreich/tirol/alpenburg/pechmandl.html> [abgerufen am 07.06.2023].
- DWDS Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, <https://www.dwds.de/d/wb-dwdswb> [abgerufen am 06.02.2023].
- Eitner, Robert (1984), „Taubert, Wilhelm“, in *Allgemeine Deutsche Biographie* 37, 430-433, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz82189.html#adbcontent> [abgerufen am 06.06.2023].
- El Nuevo Testamento. Mensaje de Vida Eterna* (1973), s.l., Editorial CLIE.
- Elschenbroich, Adalbert (1972), „Hoffmann von Fallersleben, Heinrich“, in *Neue Deutsche Biographie* 9, 421-423, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118552589.html#ndbcontent> [abgerufen am 05.06.2023].
- Flöter, Laura (2019), „Phantastik in der Pädagogik: Kinderschrecken – das magische Denken im Spiegel erzieherischer Absicht und Funktion“, in *Zeitschrift für Fantastikforschung* 7.1, 1-19, URL: <https://doi.org/10.16995/zff.789> [abgerufen am 06.06.2023].

Frick, Robert (1961), „Friedner, Theodor“, *Neue Deutsche Biographie* 5, 245-246, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz16448.html#ndbcontent> [abgerufen am 13.06.2023].

Hoffmann, E. T. A. (1817), *Der Sandmann*. Herausgegeben von Max Kämper, Stuttgart, Reclam, URL: <https://www.reclam.de/data/media/978-3-15-019237-5.pdf> [abgerufen am 07.06.2023].

„Luise Hensel“ in *Internet-Portal Westfälische Geschichte*, (2010), URL: https://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/finde/langDatensatz.php?urlID=531&url_tabelle=tab_person [abgerufen am 05.06.2023].

Masera, Mariana (1994), „Las nanas: ¿una canción femenina?“, in *Revista de dialectología y tradiciones populares* 49 (1), 199-219, URL: [file:///C:/Users/34639/Downloads/680-Texto%20del%20art%C3%ADculo%20\(necesario\)-874-1-10-20200330%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/34639/Downloads/680-Texto%20del%20art%C3%ADculo%20(necesario)-874-1-10-20200330%20(1).pdf) [abgerufen am 20.06.2023].

Milner und Sowerby (1862), *The Language of flowers*, Halifax, Milner & Sowerby, URL: <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/122731> [abgerufen am 10.06.2023].

Reinkens, Joseph Hubert (1880), „Hensel, Louise“, in *Allgemeine Deutsche Biographie* 12, 1-3, URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118710524.html#adbcontent> [abgerufen am 05.06.2023].

Sazatornil Ruiz, Luis (2017), „Hipnos y Tánatos. El arte, el sueño y los límites de la consciencia“, in *Eros y Thánatos Reflexiones sobre el gusto III: [Simposio, Zaragoza, Paranifo de la Universidad de Zaragoza, 16, 17 y 18 de abril de 2015]*, 257-276, URL: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/06/12sazatornil.pdf> [abgerufen am 07.06.2023].

Schlichenmaier, Timon. (2004), *Der Wiegenlieder-Schatz*. Weissach im Tal, Timon Verlag.

- Schurian-Bremecker, Christiane (2008), *Kindliche Einschlafrituale im Kontext sozialer und kultureller Heterogenität*. Kassel: University Press Kassel, URL: <https://www.uni-kassel.de/upress/online/frei/978-3-89958-399-1.volltext.frei.pdf> [abgerufen am 19.03.2023].
- Sina, Kai (2019), „Geistersprache im Kinderzimmer. Zu einer Systematik des Wiegenlieds“, in *Lyrik/Lyrics Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, hg. v. Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff, Göttingen, Wallstein Verlag, 223-242, URL: https://www.academia.edu/38914322/Geistersprache_im_Kinderzimmer_Zu_einer_Systematik_des_Wiegenlieds [abgerufen am 01.03.2023].
- Tejero Robledo, Eduardo (2002), “La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer”, in *Didáctica. Lengua y Literatura*, 14, 211-232, URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA0202110211A> [abgerufen am 08.02.2023].
- Tutor-Anton, Aritz (2015), „La creación del imaginario. Un ejemplo: Formentera“, in *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 79, 99-122, URL: <http://revistes.iec.cat/index.php/TSCG> [abgerufen am 07.06.2023].