

**Zeitschrift:** Beiträge zur nordischen Philologie  
**Herausgeber:** Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien  
**Band:** 40 (2012)

**Artikel:** Die Mehrstimmigkeit der Balladen  
**Autor:** Dahlerup, Pil  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-858148>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 15.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Die Mehrstimmigkeit der Balladen

PIL DAHLERUP, KOPENHAGEN

## Einleitung

Vor ein paar Jahren ließ ich in einem Seminar zur dänischen Literaturgeschichte die Ballade *Elverskud* ('Elfenschuss', DgF 47 A) von den Studierenden laut vorlesen; ein Student las die Erzählerstimme, andere übernahmen je eine der Dialogstimmen. Alle sollten 'ihre' jeweilige Stimme den ganzen Text über durchhalten. Die Studierenden kannten die Ballade bereits, hatten diese spezielle Vortragsform jedoch nicht geübt. Zwei Dinge habe ich bei dieser Gelegenheit gelernt: es gibt viele unterschiedliche dialogische Stimmen, und sie sind mitunter schwer auseinanderzuhalten.

Dieses kleine Erlebnis liegt dem folgenden Tagungsreferat *Die Mehrstimmigkeit der Balladen* zugrunde. Mein zentraler Referenztext ist, wenn nicht anders vermerkt, Version A von *Elverskud* (DgF 47).<sup>1</sup>

## Die Mehrstimmigkeit der Rede

Ich untersuchte zunächst, wieviele verschiedene Stimmen in einer Ballade überhaupt auszumachen sind. Im Idealfall hätte ich dazu sämtliche 539 dänischen Balladen auswerten müssen, aus pragmatischen Gründen entschied ich mich aber dafür, eine Erhebung der Stimmenanzahl in einer zufälligen Auswahl von 30 Balladen vorzunehmen, die in F. J. Billeskov Jansens Anthologie *Den danske lyrik. Før 1800* (1963) enthalten sind. Da die Texte in dieser Ausgabe oft aus einer Vermischung verschiedener Balladenversionen resultieren und zahlreichen editorischen Eingriffen unterzogen wurden, habe ich mich für die konkrete Textarbeit wiederum an die Textpräsentationen in DgF gehalten.

Die Auswertung ergab, dass etwas mehr als die Hälfte (insgesamt 16 von 30) der ausgewählten Balladen neben dem Erzähler noch drei bis vier weitere Stimme aufweisen: sieben Texte enthalten je drei, neun Texte je vier zusätzliche Stimmen. Drei Balladen enthalten je sieben Stimmen, vier je sechs, fünf je fünf und zwei je zwei Stimmen – in allen Fällen zusätzlich zur Erzählerstimme. Das hier zur Diskussion stehende *Elverskud* weist weitere sieben Stimmen auf. Dass im Übrigen keine der Balladen *nur* über die Erzählerstimme verfügt, unterstützt die These, wonach der Dialog einen konstituierenden Zug des Balladengenres darstellt.

---

<sup>1</sup> Vgl. die dänische Version A von *Elverskud* und die deutsche Übersetzung im Anhang.

Ich habe außerdem das zahlenmäßige Verhältnis zwischen Erzählerstrophen und Dialogstrophen analysiert. Aus meiner kleinen Materialbasis ging hervor, dass die Strophenmehrheit in 15 Texten auf den Erzähler und in 14 Texten auf die Dialogstimmen fällt. Nur in einer Ballade herrscht ein numerisches Gleichgewicht. Als Grundregel kann dabei gelten, dass das Übergewicht auf der einen oder anderen Seite relativ begrenzt ist; es handelt sich durchschnittlich um einen Unterschied von fünf Strophen. In einzelnen Fällen ist die Differenz jedoch wesentlich markanter, wie aus der folgenden Übersicht hervorgeht:

Ballade	Verhältnis Erzählerstimme/ Dialogstimmen
Übergewicht der Erzählerstrophen:	
<i>Ridder Stigs bryllup</i> (DgF 76 B) (‘Ritter Stigs Hochzeit’)	34/10
<i>Kristian II og adelen</i> (DgF 173) (‘Christian II. und der Adel’)	16/3
<i>Jomfruen i fugleham</i> (DgF 56 C) (‘Die Jungfrau im Vogelkleid’)	14/5
Übergewicht der Dialogstrophen:	
<i>Terningsspillet</i> (DgF 238 A) (‘Das Würfelspiel’)	4/17
<i>Jomfruen på tinge</i> (DgF 222 A) (‘Die Jungfrau auf dem Ting’)	7/23
<i>Niels Ebbesen</i> (DgF 156 A)	24,5/44,5
<i>Kong Didrik og hans kæmper</i> (DgF 7 D) (‘König Didrik und seine Helden’)	10,5/33,5

Das kleine Zahlenmaterial zeigt folglich, dass alle Balladen mehrstimmig sind, insofern sie neben der Erzählerstimme noch durchschnittlich vier andere Stimmen aufweisen, einige mehr und andere weniger. Es zeigt sich auch, dass große Unterschiede zwischen dem Textumfang der Erzählerstimme und dem der Dialogstimmen bestehen können. Eine diesbezügliche Überprüfung des gesamten Korpus von dänischen Balladen würde natürlich ein nuancierteres Bild ergeben.

### Hör-Erkennung der Dialogstimmen

Für die Studierenden war es schwer, die verschiedenen Stimmen in *Elverskud* zu identifizieren. Das bringt mich auf die Frage, welche Identifizierungsmöglichkeiten

hier überhaupt vorliegen. Zunächst möchte ich untersuchen, was man in den Balladen zu *erhören* vermag. Zwei Leitfragen stellen sich in diesem Zusammenhang:

1. Wie kann man hören, dass von Erzähl- zu Dialogstimme gewechselt wird?
2. Wie kann man auditiv die verschiedenen Dialogstimmen identifizieren?

Zunächst zur ersten Frage. Mein Material zeigt sehr deutlich, dass grundsätzlich ein hörbarer Unterschied besteht zwischen der Erzählerstimme, die *über* Personen spricht, und Dialogstimmen, die Personen *ansprechen* oder ihnen auf eine Anrede hin antworten. Mit anderen Worten: Der Erzähler spricht von Personen in der *Dritten Person*, während Dialogstimmen sie in der *Zweiten oder Ersten Person* ansprechen. Meistens werden beim ersten Wechsel zwischen Erzähler- und Dialogstimme noch weitere Anredemarkierungen gesetzt (wie etwa 'Höre', 'Willkommen', 'Hier sitzt Ihr'), ferner kann die Anrede als Frage formuliert sein. Der Name des Angesprochenen ist häufig in der Anrede enthalten. Um einige Beispiele zu nennen: 'Hört Ihr, Herr Oluf', 'Du standest auf, stolze Elselille', 'Willkommen, Herr Peder, Geselle mein', 'Seid gegrüßt, wie Ihr sitzt, Jungfrau Luselille', 'Du musst wohl den Tod Deines Vaters rächen', 'Was weint Ihr denn um Gold so rot?'

Wenn die Dialogstimmen diese Anredeformen nicht mit der *Zweiten Person* (Singular oder Plural) verbinden, kann sie sich auch als Erste-Person-Identifizierung mit 'Ich' zeigen: 'Ich kenne keine Jungfrau auf der Welt', 'Ich sehe eine Jungfrau zum Ting reiten'.

Die hörbare Sprachstruktur markiert auf diese Weise selbst sehr deutlich, wenn von der Erzählerstimme zu Dialogstimmen gewechselt wird. Von dieser Regel gibt es eine Ausnahme in Bezug auf die Dritte Person in der Erzählrede respektive der Ersten und Zweiten Person in Anrede oder Replik bei den Dialogstimmen. Dialogstimmen können innerhalb des Dialoges über eine Person sprechen, die nicht am Gespräch beteiligt ist; ein solches Beispiel findet sich in *Elverskud*: 'Sowohl mit dem Falken als auch mit dem Hund ist Herr Oluf im Rosenhain.' Dass diese Stimme nicht die des Erzählers ist, ergibt sich aus dem Zusammenhang. Eine Ausnahme von der Grundregel bilden außerdem Balladen mit expliziten Ich-Erzählern: 'Ich legte mein Haupt auf den Elfenhügel'.

Auf welche Weise kann man also in den Dialogstimmen die Sprechenden identifizieren und die eine Dialogstimme von der anderen unterscheiden? Mein Material weist, wie schon erwähnt, bis zu sieben Dialogstimmen neben dem Erzähler auf. Wie kann man diese auf der Hörebene auseinanderhalten? Auch diesbezüglich zeigen alle untersuchten Balladen rekurrente Techniken, die ich nun an Beispielen aus *Elverskud* illustrieren möchte. Es handelt sich um vier Haupttechniken:

1. Nicht fehlzudeuten ist das direkte Inquit: 'Es sprach die Braut aus großer Not', 'Das antwortete Herrn Olufs Mutter'.
2. In einer vorausgehenden Zeile oder Strophe wird die Person genannt, die nun spricht, z. B. sagt der Erzähler: 'Es trat eine Jungfrau aus dem Tanz heraus, sie legte ihren Arm um Herrn Olufs Hals.' Die nächstfolgende Dialogzeile kann also ihr zugerechnet werden: 'Hört Ihr, froher Herr Oluf'. Dieses Verfahren ist weitverbreitet. Wie überaus raffiniert es ausgestaltet sein kann, zeigt Strophe 21, in der Hr. Oluf sagt: 'Meine liebe Mutter, nehmt Ihr mein Pferd, mein lieber Bruder, hole du den Pfarrer.' Hier wird zuerst die Mutter, dann der Bruder genannt. Die nachfolgenden Repliken sollten folgerichtig also zuerst der Mutter, dann dem Bruder zugewiesen werden. Hier machten die Studierenden den Fehler, die Mutter beide Dialogzeilen sprechen zu lassen. Doch das macht keinen Sinn, da die Mutter sagt, dass viele Kranke wieder gesund werden. Sie kann also nicht auch noch fragen, 'wem gibst du deine Verlobte?' Das ist tatsächlich die Replik des Bruders. Diese Stelle ist eigen-tümlich, da hier mit drei Personen zugleich operiert wird; in der Regel sind es nur zwei.
3. Eine dritte Technik ist die Identifizierung des oder der Sprechenden durch die Be-nennung des Angesprochenen. Im Allgemeinen gibt es nur zwei Personen in einem Dialog, es sollte also klar sein, dass der Sprechende jeweils der ist, der *nicht* mit Namen genannt wird. Am Anfang von *Elverskud* wird von Herrn Oluf und dem El-fenmädchen (Zwergin) gesprochen. Da die Replik lautet, 'Hört Ihr, froher Herr Oluf', liegt auf der Hand, dass nicht er es ist, sondern das Elfenmädchen, das spricht.
4. Wenn zwei Personen in einer Szene auftreten und eine Frage gestellt oder eine An-rede formuliert wird, worauf eine Antwort erfolgt, so wird davon ausgegangen, dass die zwei Anwesenden je eine Replik übernehmen. 'So sind alle meine Zugbrücken so rot' – das ist die Anrede. 'Behalt du selbst all dein Gold so rot': das ist die Ant-wort auf die Anrede.

Diese vier Techniken sind die häufigsten und klarsten: 1. Das Inquit bezeichnet die Sprechenden, 2. die Sprechenden werden in der vorgängigen Strophe (in seltenen Fällen: zwei oder drei Strophen zuvor) genannt, 3. die Identität des oder der Spre-chenden geht aus dem der Namen des oder der Angesprochenen hervor, 4. die Sprechenden können über Fragen oder Antworten identifiziert werden.

Doch gibt es Fälle, in denen die genannten Verfahren nicht eingesetzt werden. Es kommt vor, dass eine Replik keine der vier genannten Markierungen aufweist und dass der oder die Sprechende nur aus dem Zusammenhang erschlossen werden kann. So sagt die Braut in Strophe 28: 'Warum wohl läuten alle Glocken so? Ich weiss nicht, dass hier jemand krank war'. Die Antwort in Strophe 29 muss über den Sprechkontext Herrn Olufs Familie zugerechnet werden: 'Es ist so Sitte hier in die-sem Land zu läuten für seinen Lilienstrauß.' Hier gibt es keine Markierungen, nur der Inhalt der Replik bietet den Schlüssel zur Identifizierung. Diese Strophe lasen die Studierenden falsch.

Es gibt, wie erwähnt, auch Ausnahmen von der Grundregel, dass Repliken Personalpronomen der Ersten oder Zweiten Person aufweisen. Dies betrifft die schon genannte Strophe 29 in *Elverskud*, doch auch die Strophen 40-42, in denen Mutter und Bruder beide *über* Oluf sprechen, ihn aber nicht *ansprechen*. Zum Ausgleich wird die Replik der Mutter mit einem klaren Inquit angekündigt: 'Das antwortete Herrn Olufs Mutter'. Die nachstehende Antwort der Braut muss man aus dem Zusammenhang erschließen.

Zu diesen Identifikationsverhältnissen kann noch die Beobachtung hinzugefügt werden, dass die Erzählerstimme für gewöhnlich die Ballade einleitet und beschließt. Wenn eine Dialogstimme diese Funktionen übernimmt, identifiziert sie sich selbst als Replik durch den Gebrauch der Ersten oder Zweiten Person: 'Wir waren so viele kleine Geschwister', 'Ich war so ein kleines Mädchen', 'Ich bitte Euch, all meine Männer'. In *Terningsspillet* wird ferner mit der Replik eingeleitet: 'Hör Du, guter Jüngling'. Wenn eine Dialogstimme eine Ballade beschließt, so markiert sie sich deutlich als Replik durch Anrede und Verwendung der Zweiten Person, z. B.: 'Hab Dank, junger Herr Villum, dass Du den Tod Deines lieben Vaters rächtest.'

Allgemein wird angenommen (auch ich bin in meiner Literaturgeschichte<sup>2</sup> davon ausgegangen), dass die Erzählerstimme den Refrain spricht. Diese These möchte ich für den Moment beibehalten; die Erzählerstimme sollte sich also vom Refrain, der in jeder Strophe wiederholt wird, klar unterscheiden lassen.

Die Schlussfolgerung des Abschnitts zur Hör-Identifikation einer Ballade ist, dass rein auditiv dafür gesorgt wird, dass die verschiedenen Stimmen einer Ballade auseinandergehalten werden können, die Erzählerstimme von den Dialogstimmen und die Dialogstimmen untereinander.

## Visuelle Identifizierung in den verschrifteten Balladen

Die adeligen Liedersammler des 16. und 17. Jahrhunderts markierten die einzelnen Repliken bei der Balladenniederschrift nicht. In seinem gedruckten *Hundredvisebog* (1591, 'Hundertliederbuch') betont Anders Sørensen Vedel lange Pausen mit einem Punkt, mittlere Pausen mit Semikolon und nachfolgendem Großbuchstaben und kleine Pausen mit einem Schrägstrich. Repliken nehmen keine Sonderstellung in diesem System ein. Der gelesenen Ballade des 16. und 17. Jahrhunderts standen also keine anderen Mittel der Stimmidentifizierung zur Verfügung als der gehörten Ballade.

Anders sieht es mit der von Svend Grundtvig begonnenen wissenschaftlichen Balladenausgabe *Danmarks gamle Folkeviser* (DgF) aus. Hier werden die Repliken mit Doppelpunkt und Anführungszeichen gekennzeichnet. Außerdem finden sich Frage- und Ausrufezeichen. Die Ausgaben, die der modernen Balladenlektüre zu-

<sup>2</sup> Dahlerup, Pil: *Dansk litteratur*. Bd. 2. *Middelalder. Verdslig litteratur*. København: Gyldendal 1998.

grundeliegen, differenzieren also Dialog- und Erzählerstimme mit Doppelpunkt und Anführungsstrichen und unterscheiden innerhalb der Dialogstimmen vermittle An- und Ausführungszeichen. Diese Editionen können ferner Fragen und Ausrufe per Interpunktion kenntlich machen und den Refrain durch Kursivierung hervorheben. Hinzu kommen schließlich noch Titelgebung und Strophenummerierung (das hatte allerdings auch Vedel schon eingeführt). Die Einführung der genannten Zeichen kann im Gegenzug Deutungsunterschiede enthüllen. Der Refrain in *Elverskud*, 'Was hilft es, wenn wir uns fürchten?', kann mit Punkt, Ausrufezeichen und prinzipiell auch Fragezeichen versehen werden. Jedes einzelne dieser Zeichen indiziert eine bestimmte Interpretation. Die Studierenden meines literaturgeschichtlichen Seminars hatten alle diese schriftlichen Markierungen zur Verfügung. Dennoch haben sie die Stimmen missgedeutet.

### Körperliche Identifizierung

Die 'Hörballade', von der ich oben gesprochen habe, ist im Grunde genommen eine Abstraktion. Analytisch-theoretisch lässt sie sich gut verwenden, in der Praxis wird diese Konstruktion jedoch problematisch, da ja alles Gehörte notwendigerweise mit der physischen Gestalt der Darbietung zusammenhängt. In den allermeisten Fällen konnten die Zuhörer des Mittelalters, wie wir annehmen, die Vorführenden sehen und hören, es bestand also die Möglichkeit zur körperlichen Identifizierung der einzelnen Balladenstimmen zusätzlich zur (selbstverständlich ebenfalls körperlichen!) Hör-Erkennung. Allgemein nimmt man an, dass dabei der Vorsingende die eigentliche Erzählung sang, während die Zuhörer den Refrain übernahmen. Wenn dies richtig ist, so hatte der Vorsingende die Möglichkeit, die Differenzen zwischen Erzähl- und Dialogstimmen zu verkörpern. Hinzu kommt das interessante Phänomen, dass bei einer solchen Aufführung die Performance von der Erzähler- zur Hörerstimme übergeht.

Wenn wir davon ausgehen, dass es Aufgabe des Vortragenden war, den Unterschied zwischen Erzähl- und Dialogstimmen zu verkörpern, dann kann dies nur vermittle Tonfall, Mimik und Gestik geschehen sein. Auch der Tanz kann möglicherweise zur visuellen Identifizierung der Stimmen beigetragen haben.

Wir wissen nichts über die konkreten Verhältnisse, können aber annehmen, dass der oder die Vorsingende die Differenz mit Hilfe aller genannten Mittel markiert hat, und dass er oder sie auch innerhalb der Dialogstimmen zu unterscheiden vermochte. Z.B. ist es sicher denkbar, dass Tonfall, Mimik und Gestik etwa zwischen männlichen und weiblichen, älteren und jüngeren Replikstimmen differenzierten. In meiner Literaturgeschichte habe ich auch darauf hingewiesen, dass die Vorsingenden womöglich durch Richtungswechsel der Tanzbewegung jeden Replikstimmenwechsel begleitet haben.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Dahlerup, *Dansk litteratur* 2, 1998, S. 119.

Meines Erachtens ist dieses gesamte Unterscheidungsrepertoire von einigen Vorsingenden verwendet worden, von anderen nicht. Ich bin jedoch fest davon überzeugt, dass die Balladen bereits als reine Texte so durchgestaltet sind, dass sie ein geübtes Publikum ohne weitere visuelle, körperliche Hilfsmittel zu verstehen vermag. Wenn Studierende eines Literatureseminars die Dialogwechsel nicht unmittelbar registrieren können, so hängt dies meiner Meinung nach primär damit zusammen, dass sie keine Übung im Hören von Balladen haben. Meine Untersuchung der Mehrstimmigkeit der Ballade ist für mich also eine Bestätigung der durchgängigen Hörqualität des Genres.

### Die Semantik der Dreistimmigkeit

Die Mehrstimmigkeit der Balladen kann auch aus einem anderen Blickwinkel betrachtet werden, nämlich unter dem Gesichtspunkt *prinzipieller Dreistimmigkeit*. Die Einbeziehung körperlicher Aspekte verweist auf eine oft übersehene Problematik: Die Erzählerstimme der aufgeführten Tanzweise wird in zwei Verkörperungen aufgespalten, und zwar in die der Erzählung und die des Refrains. Da der Erzähler schon im Vornherein auf allen Ebenen – der akustischen, der schriftlichen und der körperlichen – von den Dialogstimmen unterschieden ist, kann man grundsätzlich mit drei verschiedenen Balladenstimmen mit einer je eigenen Semantik rechnen. Ich möchte jede dieser Stimmen charakterisieren.

### Die narrative Stimme

Die Erzählerstimme hat zur Aufgabe, die Erzählung selbst zu vermitteln, d. h. die narrative Entfaltung eines Motivs zu leisten. Die Erzählung ist narrativ fortschreitend und erzählt immer etwas Neues; ihre Zielsetzung ist es, eine Geschichte mit Anfang, Mitte und Schluss darzubieten. Das Motiv in *Elverskud* lässt sich als Begegnung eines Menschen mit einem Naturwesen bestimmen. Die narrative Entfaltung dieser Begegnung gestaltet die Erzählerstimme folgendermaßen: Ein Ritter reitet aus, um zu seiner Hochzeit einzuladen. Er trifft eine Elfenfrau, die ihn zum Tanz auffordert und ihm einen tödlichen Schlag versetzt. Als er heimkehrt, lässt er einen Priester holen. Die Familie versucht, den Todesfall bis zur Hochzeitsnacht geheimzuhaltend, in der ein Bruder an Olufs Stelle tritt. Ein Knappe enthüllt die Wahrheit, Olufs Braut und Mutter sterben aus Gram. Diese konzentrierte Narration findet man, wenn man die Repliken der Ballade auslässt und nur der Erzählerstimme folgt.

### Die dramatische Stimme

Die dramatische Stimme übernimmt alle Repliken einer Ballade, in *Elverskud* beispielsweise:



‘Hört Ihr, froher Herr Oluf,  
wohin verlangt es Euch jetzt zu reiten?’

‘Ich will unter die Insel reiten  
und mit meiner Verlobten sprechen.’

‘Herr Oluf, erlaubt mir das wohl:  
so reiche Gaben gebe ich Euch dann.’

Die semantische Aufgabe der dramatischen Stimme ist die Vertiefung der Erzählerstimme. Das Erzählende wird verzögert, die Konflikte und die psychologischen Beweggründe, die vom Erzählanfang bis zum Schluss führen, werden eingeschoben. In meiner Literaturgeschichte habe ich gezeigt, dass das Balladenkorpus über einige feste Dialogtypen verfügt, in denen sich sozusagen verschiedene Ausprägungen menschlicher Konflikte versammeln.<sup>4</sup> Diese Typen wiederholen sich von Ballade zu Ballade, ihre Ausgestaltung ist jedoch unterschiedlich und zeigt stark verkürzt den psychischen Kern der Handelnden. Lange schon vor Herman Bang in Dänemark und Ernest Hemingway auf internationaler Ebene entfalteten die Balladen eine Dialogkunst, in der jede einzelne Person sich selbst ohne Hilfe von Erzählkommentaren und -bewertungen charakterisierte. In *Elverskud* finden sich die folgenden Dialogtypen.

Die Elfenfrau und Oluf repräsentieren den Dialogtyp ‘Einladung und Ablehnung der Einladung’. Die Gestaltung dieses Typus in *Elverskud* zeichnet sich dadurch aus, dass die Einladung lang ist, die Ablehnung kurz; für gewöhnlich wird jedes einzelne Glied einer Einladung wiederholt und abgelehnt. Der Dialog zwischen der Elfenfrau und Oluf zeigt das komplizierte Machtverhältnis zwischen den beiden. Sie zählt eine reiche Gabe nach der anderen auf, doch scheinen die vielen Angebote sich selbst zu dezimieren: Sie inszeniert gleichsam einen ‘Ausverkauf’ ihrer Angebote. Oluf hingegen beweist seine Stärke durch eine einzige Ablehnung: ‘Behalt du selbst all dein Gold so rot: ich will heim zu meiner Verlobten’. Mehr sagt er übrigens nicht im Verlauf der gesamten 17 Strophen, die von ihm und der Elfenfrau handeln (die Erzählstrophen miteingerechnet). Diese Szene führt vor, dass die Elfenfrau Oluf zwar vernichten kann, jedoch keine Macht über seinen Geist hat, der felsenfeste Treue beweist.

Der Dialog zwischen der Mutter und Oluf gehört zum Typus ‘Was ist los mit Dir?’ mit den dazugehörigen Antworten. Auch hier wird der feste Dialogtyp zur Selbstcharakterisierung der Dialogteilnehmer verwendet. Die Mutter empfängt Oluf am Burgtor und fragt, weshalb er so ‘sorgend heimreite’. Olufs Antwort ist pragmatisch, ihre Kürze – ‘Nimm mein Pferd und hol einen Priester’ – gibt klar zu erkennen, dass Oluf von seinem nahen Tod überzeugt ist. Die Replik der Mutter hingegen ist typisch mütterlich aufmunternd und beschwichtigend. Ferner hat der Verfasser dafür gesorgt, ihre Replik in sentenzartiger Form auszuführen, so dass der mütterliche Optimismus mit allgemeiner Erfahrung untermauert wird: es gibt ja viele, die

<sup>4</sup> Dahlerup, *Dansk litteratur* 2, 1998, S. 117.

an ihrer Krankheit nicht sterben. Die Replik des Bruders aber ist pragmatisch wie diejenige Olufs: 'Wem gibst Du Deine Verlobte?', und Oluf antwortet: 'Allen meinen sieben Brüdern'.

Der nächste längere Dialog, der die Strophen 26-42 umfasst, gehört zum Typus 'Ablehnende Antwort auf eindringliche Frage'. In diesem Dialog charakterisiert sich die Braut selbst als die Empfindsame und Ängstliche, die bemerkt hat, dass etwas nicht in Ordnung ist. Die Brüder und die Mutter wiederum artikulieren sich mit massivem Hinters-Licht-Führen und Ausweichen. Der Erzähler gibt keine Erklärung für diese Haltung, Zuhörer und Leser müssen deren Taktik selbst aus dem Zusammenhang herausfinden: Sie haben vor, einen von Olufs Brüdern mit der nichtsahnenden Braut ins Hochzeitsbett zu schicken. Weshalb sie der Braut nicht offen und ehrlich die Wahrheit von Olufs Tod berichten, erwähnt der Erzähler nicht. Doch ist es wohl so, dass hier mehr die Sippeninteressen als die Sorge um die Braut eine Rolle spielen. Auch bleibt die Frage offen, ob Oluf selbst sich durch das Überantworten seiner Sache an die Brüder an diesem Plan beteiligt.

Den nächsten Dialogtypus habe ich in meiner Literaturgeschichte nicht erwähnt; eine adäquate Beschreibung wäre 'Der Schwächste der Hierarchie sagt die Wahrheit'; dies ist oft ein kleiner Junge oder ein kleines Mädchen. Die Braut charakterisiert sich in ihrer Antwort als Mensch mit dem gleichen hohen Treuegefühl wie Oluf. Wie er das Elfenmädchen abweist, so weist sie einen brüderlichen Ersatz für Oluf ab.

Die dramatische Stimme, die aus einem Chor von Stimmen zusammengesetzt ist, trägt folglich den Konflikt der Ballade. Zugleich zeigt sie, dass der Konflikt in der Ballade in den allermeisten Fällen psychologischer Natur ist. Die Balladentradition lässt den Konflikt entstehen, weil Menschen in typischen Situationen unterschiedlich reagieren.

### Die lyrische Stimme

Die lyrische Stimme unterbricht die narrative und die dramatische Stimme nach jeder einzelnen Strophe und behält auch das letzte Wort der Ballade. Die Unterbrechung kann als lyrisch bezeichnet werden, weil sie keine zeitliche Entwicklung darstellt und keinen Anteil am Konflikt hat. Sie ist ein unveränderlicher Kommentar in der Gegenwart über die dramatischen und narrativen Elemente der Ballade. Wenn man die Aufführungspraxis in Betracht zieht, so war es das Kollektiv, das durch den wiederholten Refrain seine Reaktion auf das Erzählte artikulierte. Diese Reaktion kann sehr unterschiedlicher Art sein, in DgF 47 A lautet der Refrain etwa: 'Was hilft es, wenn wir trauern'. Man kann sagen, dass dieser Refrain die tragische Komponente in der Erzählung von Oluf andeutet. Durch den Gebrauch des Wortes 'wir' identifiziert sich die lyrische Stimme mit der Erzählung und entnimmt ihr eine Art Resignation. Was nützt es zu klagen?

Man kann die Dreistimmigkeit der Ballade folgendermaßen zusammenfassen: Ein spezieller Zug des Balladengenres liegt in der Verwendung von sowohl narrativen wie dramatischen und lyrischen Elementen innerhalb ein und desselben kurzen Textes. Dieses Zusammenspiel macht die Eigenart der einzelnen Ballade aus und ermöglicht den Vergleich mit weiteren Versionen der gleichen Ballade und zwischen dieser Ballade und anderen Balladen. Zusammenfassend lässt sich von der Version A von *Elverskud* sagen, dass sie das Motiv der Begegnung zwischen Mensch und Naturwesen dergestalt ausführt, dass zwischen den beiden eine Art Gleichgewicht der Kräfte herrscht. Das Naturwesen kann den Menschen töten, hat aber keine Macht über dessen Geist. In *Harpens kraft* ('Die Kraft der Harfe', DgF 40) hingegen besiegt der Mensch das Naturwesen, in *Hr. Bøsmers i elverhjem* ('Herr Bøsmers in der Elfenwelt', DgF 45) verhält es sich umgekehrt. Die dramatische Stimme vertieft den Hintergrund dieses Handlungsverlaufs, in Version A von *Elverskud* sind die zwei Liebenden sich unverrückbar treu, alle Versuchung und Überredung prallt an ihnen ab. Oluf lässt sich nicht von der Elfin verzaubern, die Braut sich nicht von der Sippe überreden. In den Nebenrollen, wie der der Mutter, des Bruders und des Jungen, können die Nuancen dieses Verführungsspiels abgelesen werden.

Das Zusammenspiel der drei Hauptstimmen in *Elverskud* kann als Miteinander dreier autonomer Stimmen beschrieben werden. Damit meine ich, dass die drei Stimmen einander ergänzen, zugleich aber selbständig bleiben. Im Abschnitt über die Ästhetik der Ballade werde ich auf die Problematik des Zusammenspiels zurückkommen.

## Mehrstimmigkeit und Transmission

Die Frage stellt sich, wie stabil die Mehrstimmigkeit in Relation mit verschiedenen Transmissionsmustern ist.

### Quantitative Transmissionsaspekte

Lassen Sie mich zuerst die Transmissionsvorgänge von einer Version zur nächsten betrachten. Hinsichtlich meiner kleinen Textauswahl habe ich mich entschieden, jeweils die A-Version mit der letztgenannten Version jeder einzelnen Balladenüberlieferung zu vergleichen. Als Ergebnis zeigte sich, dass von A zu X (als X bezeichne ich die letztgenannte Version der Überlieferungskette) fünf Versionen mehr Dialogstimmen als Version A aufweisen, 12 weniger als A, 9 die Stimmenanzahl beibehalten. (Es handelt sich zusammengenommen um 26 Balladen, dass es nicht 30 sind, hängt damit zusammen, dass einige Texte meiner Auswahl nur mit einer Version aufgeführt sind.)

Ausgehend von dieser Stichprobe lässt sich also nicht sagen, die quantitative Mehrstimmigkeit sei besonders stabil. Die dreistimmige Stabilität, d. h. die Verteilung auf eine narrative, eine dramatische und eine lyrische Stimme, ist demgegen-

über relativ stabil. Keine der untersuchten Balladen hat die Erzählerstimme verloren, eine verlor die dramatische, keine verlor die lyrische Stimme. In Bezug auf *Elverskud* stellt sich der Sachverhalt folgendermaßen dar: Uns liegen auf Dänisch sieben Versionen der Ballade vor, Lied A in Karen Brahes Folio, Lied B in Peder Syvs Abschrift, der Rest aus dem 19. Jahrhundert. Von Version A bis G stellt sich die Transmission so dar, dass die Dialogstimmen von sieben auf zwei Stimmen reduziert wurden. In den Zwischenversionen ist ihre Anzahl fünf, sieben, vier und vier. In einem Fall kommt es zu sieben Stimmen, weil das Elfenmädchen durch drei Elfinnen ersetzt wurde, die je eine Replik haben. Von dieser Ausnahme abgesehen, ist die Anzahl von Dialogstimmen also fallend.

### Zeitaspekte der Transmission

Man kann grundsätzlich davon ausgehen, dass die A-Version älter als die zuletzt aufgeführte Version ist. Es gibt diesbezüglich jedoch wesentliche Ausnahmen. Die *Marsk-Stig*-Lieder sind hierfür ein deutliches Beispiel: Die überwiegende Forschungsmeinung, der ich mich anschließe, geht davon aus, dass die A-Version jünger ist als die Versionen CDE und F. Wenn die Grundannahme jedoch stimmt, so zeigt mein Material, dass die Anzahl der Dialogstimmen in vielen Fällen von der ältesten zur jüngsten Version abnimmt (nämlich bei zwölf von 26 Versionen). In den sehr markanten Fällen ist der Zeitfaktor evident. *Ridder Stigs bryllup* ('Ritter Stigs Hochzeit', DgF 76) hat sechs Dialogstimmen in der A-Version in Christense Juels Handschrift und null Dialogstimmen in der L-Version von 1847. *Moderen under mulde* ('Die Mutter unter der Erde', DgF 89) hat in der A-Version in Karen Brahes Folio sechs Dialogstimmen, in der O-Version von 1843 nur zwei. Doch gibt es in meinem Material auch deutliche Beispiele für die Beibehaltung der Dialogstimmenanzahl (neun von 26). In zwei Beispielen hat sich die Anzahl bis ins 19. Jahrhundert gehalten, nämlich in *Agnete og havmanden* ('Agnete und der Wassermann', DgF 38) und *Terningsspillet* ('Das Würfelspiel', DgF 238). In beiden Fällen ist die Anzahl der Replikstimmen jedoch gering (drei resp. zwei).

Mitunter steigt die Anzahl der Dialogstimmen während der Transmission. Auffällig ist dieses Phänomen etwa in *Svend af Vollerslev* ('Sven von Vollerslev', DgF 298). Hier hat die A-Version in der Handschrift von Magdalena Barnewitz vier Dialogstimmen, die Q-Version in *Tragica* nicht weniger als zehn. In der Ballade *Ebbe Skammelsen* (DgF 354) steigt die Anzahl von 6 in Sten (Jens) Billes Version auf 8 in *Tragica*. In diesen Fällen läuft die Überlieferung schriftlich. Auch Anders Sørensen Vedel scheint Zunahmen aufzuweisen. Nur in einem Beispiel gibt es Zunahmen von der A-Version hin zu einer Version des 19. Jahrhunderts, nämlich in *Harpens kraft* (DgF 40), wo (so eine Deutung) einigen hinzugedichteten Klosterleuten eine Replik zugeschrieben wird. Etwas Gesichertes kann freilich erst nach umfangreicheren Untersuchungen gesagt werden, doch nehme ich an, dass im Großteil der Balladen die Zahl der Dialogstimmen mit der Zeit dezimiert wird.

### Transmission von Bedeutung

Soviel zu Quantitäts- und Zeitaspekten der Mehrstimmigkeit. Man kann zusätzlich fragen, wie es mit der semantischen Stabilität bestellt ist. Ich werde hier das Augenmerk auf die narrative, dramatische und lyrische Stimme legen. Mit der Semantik der Mehrstimmigkeit sieht es in Bezug auf *Elverskud* wie folgt aus. Die narrative Stimme behält durch alle Versionen hindurch die Fähigkeit, den einfachsten Kern der Geschichte festzuhalten: Der Ritter trifft das Elfenmädchen, lehnt ihr Angebot ab und wird getötet. Alle Versionen halten auch daran fest, dass die Hochzeit bevorsteht und dass die Braut stirbt. Abgesehen von Version G wird in allen Varianten der Tod des Ritters durch einen anderen Repräsentanten seiner Familie vor der Braut verborgen. Die Zahl der Todesfälle (neben dem Tod des Ritters und der Braut) ist steigend, von Version B an stirbt auch die Mutter. In G auch noch Olufs Hund. Man kann also festhalten, dass die narrative Stimme sich hält; abgesehen von G wird ungefähr das gleiche Grundmuster erzählt.

Doch mit der dramatischen Stimme verhält es sich anders. Sie ist großen semantischen Verlusten unterworfen. Zunächst einmal geht die Wahrheitsstimme des Jungen und mitunter auch der Bruder verloren. Viel wichtiger aber ist der Umstand, dass im Vergleich mit A in allen anderen Versionen die Dramatik und die Psychologie eingebüßt werden. Olavs uneingeschränkte Ablehnung des Elfenmädchens wird in B, D und G abgemildert zu: 'Ich wage nicht und ich darf nicht', in C darüberhinaus: 'Ja, gerne möchte ich, wenn ich nur könnte'. Der unrealistische Optimismus der Mutter verschwindet ganz; sie übernimmt den Pragmatismus des Bruders. Außer A ist in allen Versionen das Gespräch zwischen Braut und Familie abgeschwächt, nur in A findet sich die Ablehnung der Braut, zwei Brüdern die Treue zu geloben.

Die lyrische Stimme verändert ab der B-Version den Refrain zu Variationen des Satzes 'Und der Tanz geht so leicht durch den Hain'. Eine lyrische Stimme von anderer Qualität als in Version A, aber eine sehr schöne und semantisch bedeutungsvolle Stimme, die andeutet, dass sich der lockende Elfentanz auch trotz der erzählten Tragödie noch ungestört fortsetzt. Die lyrische Stimme kann also sowohl stabil wie auch labil sein.

Meine These ist, dass eben diese Beschreibung für die Balladentransmission typisch ist, und dass der semantische Verlust auch in anderen Balladen sich um die dramatische Stimme herum konzentriert. Die Labilität der lyrischen Stimme berührt weder das Narrative noch das Dramatische, kann jedoch unterschiedliche Reaktionen auf diese durchspielen.

### Mehrstimmigkeit und Ästhetik

Ich habe bisher einige der semantischen Perspektiven der Mehrstimmigkeit angeführt und möchte nun zu den ästhetischen Aspekten übergehen. Von diesen gibt es eine ganze Reihe.

Zuerst möchte ich schlussfolgern, dass die Qualität einer Ballade in hohem Grade von ihrem Umgang mit der Mehrstimmigkeit abhängt. Bei der A-Version von *Elverskud* lässt sich dies auf zwei Ebenen beobachten. Eine große Anzahl von Dialogstimmen ist noch nicht gleichbedeutend mit einem Gütesiegel, doch da, wo eine hohe Anzahl von Replikstimmen zur Konstituierung psychologischer Komplexität sowohl der Haupt- wie der Nebenrollen verwandt wird, da ist sie ein Qualitätszeichen. Ferner hängt die Qualität einer Ballade meiner Ansicht nach in hohem Grad von der Ausbalancierung der Dreistimmigkeit zwischen Zusammenspiel und Autonomie ab. Damit meine ich ein Zusammenspiel zwischen einer narrativen, einer dramatischen und einer lyrischen Stimme, welches gleichzeitig das unabhängige Funktionieren des narrativen, dramatischen und lyrischen Aufgabenbereichs zulässt. Wo dieses Gleichgewicht eintritt, entstehen bedeutungsgesättigte 'Löcher' zwischen den Stimmen, die der Ballade ihre verdichtete und zugleich offene Bedeutung verleihen. Die Ballade verliert an Qualität, wann immer die Erzählerstimme andere Aufgaben als das streng voranschreitende Erzählen zugeteilt bekommt. Wenn die Erzählerstimme auch noch wertet, kommentiert, auslegt, kritisiert oder dankt, dann greift sie in die Souveränität der dramatischen Stimme ein und zerstört die Intensität der Ballade. Dies ist die häufigste Änderung der Regeln des Zusammenspiels. Ein gutes Beispiel hierfür ist *Ebbe Skammelsen* (DgF 354). Die A-Version in Sten (Jens) Billes Handschrift ist ein vornehmes Lied, welches sich die Mehrstimmigkeit u. a. quantitativ und semantisch zunutze macht. Die sechs verschiedenen Dialogstimmen sind allesamt Träger großangelegter Dramatik und Psychologie. Die H-Version in *Tragica* (1657) weitet die Ballade auf 71 Strophen aus (gegenüber 36 Strophen in Version A); die Erweiterung betrifft sowohl die Erzähler- als auch die Dialogstimmen, deren Zahl von sechs auf acht vergrößert wird. Eine große semantische Änderung wurde vorgenommen, indem die Erzählerstimme die Deutungsarbeit der Replikstimmen übertragen bekommt. Typisch ist Strophe 56: 'Es war Ebbe Skammelsøn, er wurde bei diesen Worten wütend; er wurde in seinem Sinn so zornig, dass er mit dem Fuß auf die Erde stampfte'. Hier hat die dramatische Stimme durch die Auslegung der Erzählerstimme an Intensität verloren. In Version A geht aus den Replikstimmen und nicht aus der Erzählerstimme hervor, in welchem Sinneszustand Ebbe sich befindet.

Ich weiß, dass die folgende Feststellung kontrovers ist, doch möchte ich davon ausgehen, dass die Ausweitung der Erzählerstimme das Werk der Renaissance-schreiber war. In meiner Literaturgeschichte habe ich einige Argumente dafür aufgezählt.<sup>5</sup> Hier möchte ich vor dem Hintergrund meiner Lektüren von Texten des 16. Jahrhunderts hinzufügen, dass kommentierende, erklärende, auslegende, allegorisierende Zusätze auch in anderen Genres Charakteristika der Wiederverwendung von mittelalterlichen Texten im 16. Jahrhundert sind. Das *Rævebog* (*Reinecke Fuchs*) ist ein gutes Beispiel hierfür. In der humanistischen und protestantischen Bearbeitung

---

<sup>5</sup> Dahlerup, *Dansk litteratur* 2, 1998, S. 156.

aus dem 16. Jahrhundert (auf Deutsch und Dänisch verbreitet) findet sich in diesem Buch mehr Kommentar als eigentliche Erzählung.

Noch eine andere ästhetische Schlussfolgerung möchte ich aus meiner Beschäftigung mit der Mehrstimmigkeit ziehen. Meine Auffassung von der Ballade als einem höchst kunstfertigen Genre hat sich noch bestärkt. Die Dialogkunst, die ich hier nachzeichnen konnte, beweist meines Erachtens das künstlerisch hohe Niveau der Gattung. Sie relativiert auch die vielen noch heute existierenden Darstellungen der Ballade als einfacher, populärer Textsorte. Mein Standpunkt ist, dass weder die Gattung noch ihre Rezipienten 'einfach' gewesen sind.

Die Arbeit mit der Mehrstimmigkeit hat die künstlerische Leistung der Hör-Ballade hervorgehoben. Ich habe gezeigt, dass die Gattung über sehr präzise Signale zur Unterscheidung der verschiedenen Stimmen verfügt. Für mich beweist dies, dass die Kunst der Ballade im Idealfall von hochkompetenten Künstlern ausgeübt wurde. Eine geglückte Rezeption wiederum setzte ein im Empfangen dieser Signale der Mehrstimmigkeit geübtes Publikum voraus. Diese Signale können von einem modernen Publikum nur nach einem ebenso eingehenden Lesetraining richtig rezipiert werden.

Das führt mich zum nächsten Hauptaspekt, dass nämlich auch die Botschaft der Ballade eine ästhetische ist. Die narrative und die dramatische Stimme einer Ballade wie DgF 47 A haben keine andere Aufgabe, als zu erzählen und zu dramatisieren. In ästhetischem Verstand sind dies 'uninteressierte' Mitteilungen. Der Vertrag zwischen der narrativen und der dramatischen Balladenstimme und ihren Zuhörern ist ästhetisch im Gegensatz zu jenen altenglischen Texten, mit denen etwa Ursula Schaefer gearbeitet hat. Die erzählende Stimme in *Elverskud*, Version A, erzählt. Die dramatische Stimme dramatisiert. Erst die lyrische Stimme, die als Stimme des Empfängers verstanden werden kann, teilt eine Reaktion mit, in Version A nämlich: 'Was hilft es, wenn wir trauern?', in den anderen Versionen: 'Doch der Tanz geht so leicht durch den Hain'.

Meine zentrale Auffassung ist, dass die Eigenart des Balladengenres zum großen Teil in dem verblüffenden Mut liegt, in einem mittelalterlichen Kontext rein ästhetisch zu sein, wo doch so viele andere Kunstformen primär religiös und damit botschaftstragend sind.

Übersetzung: Barbara Sabel Bucher

## Literaturverzeichnis

Dahlerup, Pil: *Dansk litteratur*. Bd. 2. *Middelalder. Verdslig litteratur*. Kopenhagen: Gyldendal 1998.

## Anhang: Elveskud (DgF 47 A)

A. (Karen Brahes Foliohaandskrift, Nr. 75)

1. Her Olleff rydder om votte,  
menn lysenn dag ham tøgte.  
Huad hielper thett, wy quider!

2. Her Oluff rider frem att bierigitt,  
der gick en dantz med duerige.

3. Der thrad enn iumfru aff denn danntzs,  
hun lagde synn arum om her Olleffs halsz.

4. „Hør y, her Olleff hynd blyde,  
huortt løster y nu at ridde?“

5. „Ieg well ride meg vnder ø  
och thalle med myn festemøø.“

6. Denn iumfru reker haand fraa seg:  
„Alt skal y først, her Oluff, dantz huosz meg.

7. Her Olluff, well y luoffue meg:  
saa rige gaffue daa giffuer ieg eder.

8. Ieg well eder giffue en ganger graa:  
hand gaar en thyme till Rum och fraa.

9. Denn ganger graa skall y well faa,  
och saadell aff guld, att legge der-paa.

10. Ieg giffuer eder en bryne ny:  
y thør aldrig fraa nogenn mand fly.

11. Ieg gyffuer eder saa gatt ett suerd,  
thett kaam alldrig sligtt y herre-faar.

12. Och slig er alle myn benke:  
som guld wor lagtt y lenker.

13. Slig er alle mynne wyenebro:  
som guld skeener offuer edders hiender thuo.“

14. „Beholtt thu selleff alt thit guld saa rød:  
ieg well hiem til myn feste-møø.“

15. Saa sluo hun her Oleff wed huden kiend:  
blod spranck offuer hans skaarlaggen-skyend.

16. Hun sluo hanom emelom haare,  
thett hand fald neder til iorde.

17. „Sttatt op, her Oluff, och rid thu hiem:  
thu skalt icke løffue dag for-vden ien.“

18. Her Oluff hand wende syn ganger om-krinng,  
alt saa muodig rie hand hiem.

19. Tther hand kaam till borge-led,  
hans kerre moder stuod der-wed.

20. „Hør du, her Oluff, kerre sønne myn:  
huy rider thu sørgendis hiem?“

21. „Mynn kerr moder, y thager myn hest,  
myn kerre broder, dw hientte meg prest.“

22. „Tthi quer, her Oluff, du syg icke saa:  
saa mangel bliffuer siug, dy dørr ike aff.

23. Syg meg, her Olleff, vnder ø:  
huem giffuer du dyn feste-møø?“

24. „I staar op, alle myne brøder VII,  
och rider ymod myn vnge brud.

25. Hør y thett, myn rigge muoffue:  
y thagger imod myn staltte iumfru.“

26. Der dy kaam for-offuen by,  
alle gyk kloker, som dy war ny.

27. Tthett melltte brudenn y same stund,  
hyndis hiartte thett war aff sorigen tuong:

28. „Huy mone alle dy kloker saa gaa?  
ieg weed her ingenn, der siug luo.“

29. „Tthett er saa sieed paa thette her lannd:  
att ringe imod syn lily-wand.

30. Thett er saa sied paa denne ø:  
att ringe imod syn feste-møø.“

31. Saa førrede dy brudenn y gaarde:  
alle gred fruer saa saare.

32. Thett melltte bruden aff stuor nød,  
hun war seg aff hiartett saa wee:

33. „Huy mone alle dese fruer saa gredde,  
ther meg skuld well om-lede?“



34. Der war slett ingen, som der war huosz,  
der tuorde suare den brud ett ord.

35. Tthi fulde brudenn y saallitt ind  
med sorig-fuld hiartt och rosens-kiend.

36. Thy saatt brudenn paa brude-benk,  
for gick rider, thy bar hynder skiennk.

37. Tthett meltte brudenn offuer buorde,  
hun thalde ett sorig-fuldtt ordde:

38. „Ieg sier her rider gaa vd och ind,  
ieg sier ike her Oleff, kerre herre myn.“

39. Tthett suaritt her Olluffs moder,  
hun war sorig och muode:

40. „Buode med høg och saa med hund  
daa er her Oluff y rosens-lund.“

41. „Haffuer hand nu kierer synn høg og syn hund,  
ind hand haffuer synn vnge brud?

42. Wel hand helder ride med raker och thuo,  
ind hand well sedde med hans brud y stuoffue?“

43. Syldyg om affttenn, røg fald o:  
daa skulde denn brud tilsenge gaa.

44. Thy thennde op dy brude-bluss,  
saa fulde thi bruden til brude-huss.

45. Tthy fuld brudenn till brudeseng,  
efter gaar her Olleffs lidenn smaa-dreng.

46. „Y lader eder myndis, her Oluffs møø:  
myn herre hand leger paa baaren dø.

47. Mynn herre hand leger y lofftet lyg,  
nu skall y hans broder eders thro bortt-giffue.“

48. „Rett aldrig skallt du den dag løffue:  
ieg skall thuo brødere myn thro bortt-giffue.“

49. Saa bad hun alle thi fruer,  
thett hun matte ligett skuoffue.

50. Thi støtt op den hyffueloffts-dør:  
dy hyffue ruo thi stuod der-for.

51. Staltt Ingelild lebb til dy hyffue ruo:  
thi huide lyn hun der-aff sluo.

52. Hun meldit ligitt saa leste:  
sa saare hindis hiartee thett røste.

53. Hun myndytt lygitt saa offuer-bratt:  
hindis hiartte thett sønder y støker bratt.

54. Thett wor stuor ynck at sie den nø:  
den iumfru mon aff sorigenn døø.  
Huad hielper thett, wy kuyder!

## Anhang: *Elfenschuss* (Übersetzung)

1. Herr Oluf reitet in der Dämmerung,  
aber es schien ihm lichter Tag zu sein.  
Was hilft es, wenn wir uns fürchten!
2. Herr Oluf reitet zum Berg,  
dort ging ein Zwergentanz.
3. Es trat eine Jungfrau aus dem Tanz heraus,  
sie legte ihren Arm um Herrn Olufs Hals.
4. „Hört Ihr, froher Herr Oluf,  
wohin verlangt es Euch jetzt zu reiten?“
5. „Ich will unter die Insel reiten  
und mit meiner Verlobten sprechen.“
6. Die Jungfrau streckt eine Hand aus:  
„Doch zuerst sollt Ihr, Herr Oluf, mit mir tanzen.“
7. Herr Oluf, erlaubt mir das wohl:  
so reiche Gaben gebe ich Euch dann.
8. Ich werde Euch ein graues Pferd geben:  
er geht in einer Stunde nach Rom und zurück.
9. Dieses graue Pferd sollt Ihr wohl bekom-  
men,  
und einen Sattel aus Gold, um ihn draufzule-  
gen.
10. Ich gebe Euch eine neue Brünne:  
Ihr braucht nie vor irgend einem Mann zu  
fliehen.
11. Ich gebe Euch ein so gutes Schwert,  
wie noch nie eines in Herren Besitz kam.
12. Und so sind alle meine Bänke:  
als ob Gold zu Ketten geschmiedet wäre.
13. So sind alle meine Fensterrahmen [?],  
wie wenn Gold von Euren beiden Händen  
scheint.“
14. „Behalt du selbst all dein Gold so rot:  
ich will heim zu meiner Verlobten.“
15. Da schlug sie Herrn Oluf auf die weiße  
Wange:  
Blut spritzte über seinen Scharlachmantel.
16. Sie schlug ihn auf den Kopf,  
so dass er auf die Erde niederfiel.
17. „Steh auf, Herr Oluf, und reite du heim:  
du sollst keinen Tag mehr leben außer einem.“
18. Herr Oluf, er wendete sein Pferd herum,  
so schwermütig ritt er heim.
19. Als er zum Burgtor kam,  
stand dort seine liebe Mutter.
20. „Hör du, Herr Oluf, mein lieber Sohn:  
wieso reitest du sorgend heim?“
21. „Meine liebe Mutter, nehmt Ihr mein  
Pferd,  
mein lieber Bruder, hole du den Pfarrer.“
22. „Schweig still, Herr Oluf, sag das nicht:  
so mancher wird krank, sie sterben nicht  
davon.“
23. „Sag mir, Herr Oluf, unter der Insel:  
wem gibst du deine Verlobte?“
24. „Steht auf, alle meine sieben Brüder,  
und reitet meiner jungen Braut entgegen.“
25. Hört Ihr das, mein mächtiger Schwager,  
Ihr empfangt meine stolze Jungfrau.“
26. Als sie zur Stadt kamen,  
läuten alle Glocken, als ob sie neu gewesen  
wären.
27. Es sprach die Braut in derselben Stunde,  
ihr Herz, das war vor Sorgen schwer:
28. „Warum wohl läuten alle Glocken so?  
Ich weiß nicht, dass hier jemand krank war.“
29. „Es ist so Sitte hier in diesem Land:  
zu läuten für seinen Lilienstrauß.“
30. Es ist so Sitte auf dieser Insel:  
zu läuten für seine Verlobte.“

31. Dann führten sie die Braut in den Hof:  
alle Frauen weinten so sehr.

32. Es sprach die Braut aus großer Not,  
ihr war im Herzen so weh:

33. „Warum weinen wohl alle diese Frauen,  
die mich gut leiten sollten?“

34. Es war gar niemand, der dabei war,  
der sich traute, der Braut ein Wort zu antwor-  
ten.

35. Sie geleiteten die Braut in den Saal hinein  
mit sorgenvollem Herzen und Rosenwange.

36. Sie setzten die Braut auf die Brautbank,  
es traten Ritter herzu, sie brachten ihr einen  
Trunk.

37. Es sprach die Braut über den Tisch,  
sie sprach ein sorgenvolles Wort:

38. „Ich sehe hier Ritter ein- und aus gehen,  
ich sehe nicht Herrn Oluf, meinen lieben  
Herrn.“

39. Es antwortete Herr Olufs Mutter,  
sie war besorgt und schwermütig:

40. „Sowohl mit dem Falken als auch mit dem  
Hund  
ist Herr Oluf im Rosenhain.“

41. Hat er nun seinen Falken und seinen  
Hund lieber,  
als er seine junge Braut hat?

42. Will er lieber mit Hunden reiten,  
als dass er mit seiner Braut in der Stube sitzen  
will?

43. Spät am Abend, die Dämmerung kam auf  
[?]),  
da sollte die Braut zu Bett gehen.

44. Sie zündeten die Brautfackeln an,  
sie geleiteten die Braut zum Brauthaus.

45. Sie geleiteten die Brau zum Brautbett,  
hinterher geht Herr Olufs kleiner Knappe.

46. „Ihr lasst Euch daran erinnern, Herr Olufs  
Jungfrau:  
mein Herr liegt tot auf der Bahre.

47. Mein Herr liegt als Leiche im Oberge-  
schoss,  
nun sollt Ihr seinem Bruder euer Wort ge-  
ben.“

48. „Niemals wirst du diesen Tag erleben:  
dass ich zwei Brüdern mein Wort gebe.“

49. Dann bat sie alle Frauen,  
dass sie die Leiche sehen durfte.

50. Sie stießen die Tür zum Obergeschoss  
auf:  
die Bahre stand schon dort.

51. Stolz Ingelild lief zur Bahre:  
das weiße Leinen riss sie weg.

52. Sie küsste die so versehrte Leiche,  
so sehr zitterte ihr Herz.

53. Sie küsste die Leiche so heftig:  
ihr Herz, das zerbrach in Stücke.

54. Es war ein großer Jammer, die Not zu  
sehen  
die Jungfrau wird aus Sorge sterben.  
Was hilft es, wenn wir uns fürchten!

*Übersetzung: Barbara Sabel Bucher*