

„Stille Nacht!“ im Wandel der Zeit. Eine Spurenlese der Melodie- und Textvarianten

Von anfälligen Takten und auffälligen Zeiten

THOMAS HOCHRADNER
WOLFGANG DREIER-ANDRES

Das Projekt im Überblick

Mit Oktober 2022 begann ein von der Salzburger Volkskultur großzügig gefördertes Forschungsprojekt, das im Auftrag der Stille Nacht Gesellschaft und des Salzburger Volksliedwerkes unter Leitung von Thomas Hochradner und Wolfgang Dreier-Andres bis Ende Februar 2023 vonstatten ging. In beratender Funktion war Anna Holzner, Kustodin des Stille Nacht Archivs Hallein, in die Recherchen eingebunden; die dortigen Bestände bildeten eine wesentliche Grundlage der Erhebungen. Ziel des Vorhabens war es, sämtliche im deutschsprachigen Raum greifbaren textlichen und musikalischen Varianten von *Stille Nacht* zu sammeln und nachfolgend einer systematischen Auswertung zu unterziehen. Diese auf Vollständigkeit ausgerichtete Erhebung versprach rezeptionsgeschichtliche Zusammenhänge zu erhellen, die im Kontext der frühen Überlieferung des Liedes und diverser Umdichtungen bisher nur punktuell untersucht und näher besprochen worden sind.¹ Darüber hinaus noch das weite Feld der Übersetzungen des Liedes in fremde Sprachen zu erfassen, hätte einesteils die zeitlichen Ressourcen des Projektteams überschritten und konnte andererseits ohne größere Verluste unterbleiben, da dazu einschlägige, wenngleich ältere, Vorarbeiten vorliegen.² Auch

so gab es genug zu tun. Zunächst wurde an zwei fortgeschrittene Studierende aus Musikerziehung an der Universität Mozarteum Salzburg, Magdalena Brunthaler und Maximilian König, je ein Werkvertrag zur Recherche und Dokumentation der textlichen bzw. musikalischen Veränderungen am Lied vergeben. Kleine Eingriffe bezüglich des Inhalts und der Melodie interessierten ebenso sehr wie stärkere Veränderungen, gar Umdichtungen bzw. Neuvertonungen des Liedes. In summa hat sich dabei die Annahme, dass *Stille Nacht* aufgrund seiner inneren Qualität, aber auch der weitgehend über Drucklegungen gesteuerten Verbreitung eine relativ geringe Wandlungsfähigkeit besaß, bestätigt. Umso interessanter gestaltet sich aber der Blick auf jene Takte bzw. Textstellen, zu denen sich Eingriffe nachweisen lassen – sowohl im Detail als auch im großen Ganzen, indem Strophen gestrichen werden, die Melodie einen anderen Verlauf nimmt, bis hin zu einer Gestaltung, deren Bindung an das ursprüngliche Weihnachtslied nur mehr über das Textincipit „Stille Nacht“ bzw. ein musikalisches Zitat gegeben ist.

Eine restlos verbindliche Ausgangsbasis für den Vergleich findet sich nicht, da das ursprüngliche Notat von *Stille Nacht*, die sogenannte ‚Urschrift‘, die Franz Xaver Gruber zur Aufführung am Heiligen Abend in der Oberndorfer St. Nicola-Kirche verfertigt hat, seit langem verloren ist.

Alle erhaltenen Autographe – sowohl das von Joseph Mohr um

1820 geschriebene, als auch die insgesamt vier von der Hand Grubers – sind später entstanden. Darüber hinaus überliefern sie eine je leicht unterschiedliche Version des Liedes, wobei sich anhand der Figuration in den Takten 5 und 7 eine auf Mohr und eine auf Gruber beruhende Fassung bestimmen lassen. Offen bleibt deshalb, welche Lösung Gruber beim ersten Mal notiert hat. Andere Differenzen, die in den Niederschriften der Urheber vorkommen, betreffen nur marginale Unterschiede in der Textunterlegung, etwa „Alleluja“ bei Gruber statt „Hallelujah“ bei Mohr in der sechsten Strophe oder – innerhalb der Gruber’schen handschriftlichen Überlieferung – „Knabe“ statt „Knab“ in der ersten Strophe von Autograph V.³ Frühe Abschriften des Liedes im regionalen Umfeld behalten diese Tendenz zur geringfügigen Abweichung bei. Was auf

Abb. 1

Silent Night Chapel, Nachbau der Stille-Nacht-Kapelle in „Bronner’s Christmas Wonderland“, Frankenmuth (Michigan, USA)

aus den Materialien von Thomas Hochradner

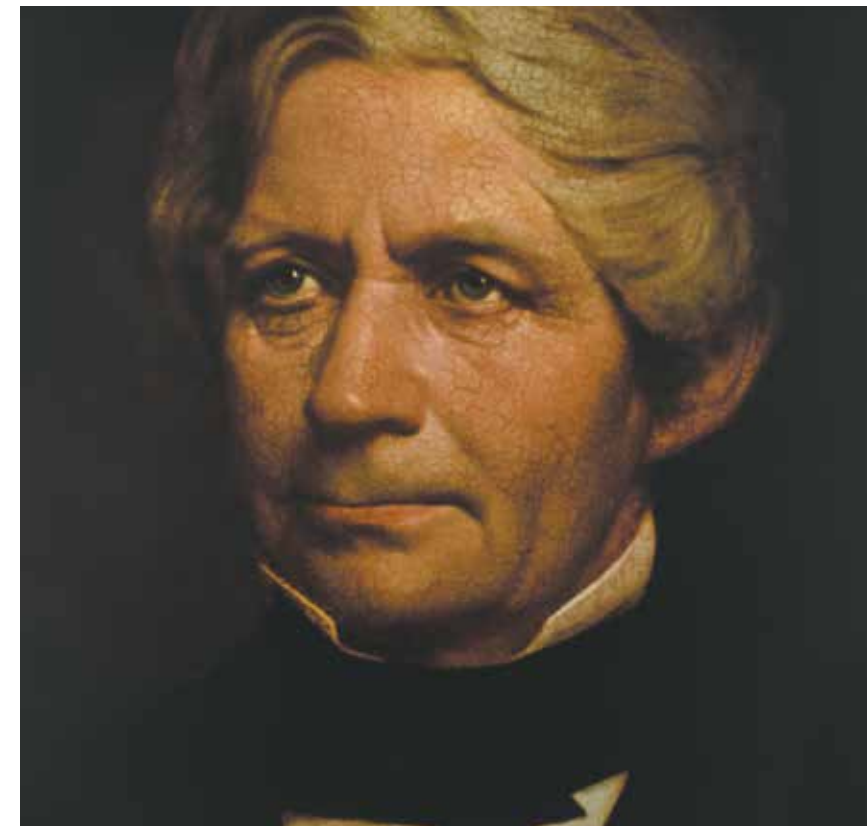
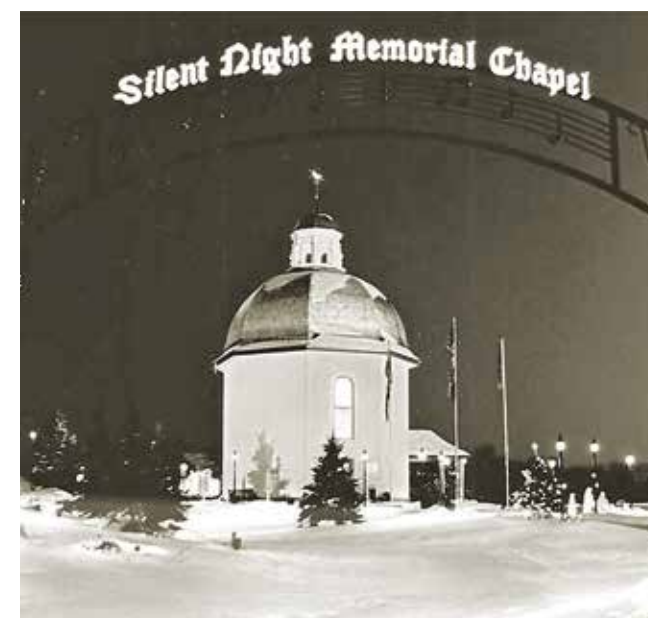


Abb. 2

Johann Hinrich Wichern, Sozialpädagoge und Gründer des Rauhen Hauses in Hamburg

© Stiftung Das Rauhe Haus (mit freundlicher Genehmigung)

und für den Beginn der Schlusszeile ziemlich plakativ um eine Terz angehoben. Übernommen in die Singpraxis der karitativen Einrichtungen Mittel- und Norddeutschlands, sowie verfestigt durch seine allmähliche, aber von diversen Drucklegungen beförderte Verankerung in den Weihnachtsfeiern der bürgerlichen Familien ebendort, ergaben sich im Weiteren eine Entschlackung der Melodie und schließlich auch der Ersatz von „Jesus“ durch „Christ“ in den verbliebenen Strophen zwei und drei, eine Entwicklung, für die nach derzeitigem Kenntnisstand die mehrfache Veröffentlichung des Notenbuchs *Unsere Lieder* des Hamburger Heimvorstands Johann Hinrich Wichern (1808–1881) Pate stand.⁵

Infolge dieses ungewöhnlichen, im Grunde eine hohe Qualität der Liedschöpfung belegenden Nachhalls existierte *Stille Nacht* zu Beginn des 20. Jahrhunderts in zwei voneinander unabhängigen Traditionen: Eine auf den authentischen Niederschriften Mohrs und Grubers beruhende blieb kleinräumig, im Wesentlichen auf Salzburg, Oberösterreich, das benachbarte Bayern und Tirol beschränkt und durchwegs leicht instabil. Eine im Rahmen der Drucklegungen in Deutschland konsolidierte zog – zumeist ohne weitere Eingriffe in Text und Musik – von dort aus in die Welt und schwappte schließlich sogar nach Salzburg zurück. Beginnend mit dem Volksmusikforscher Otto Eberhard und Grubers Enkel Felix⁶ regte sich dort aber wiederholt Widerstand gegen

den ersten Blick unerheblich anmutet, setzt bei näherer Betrachtung ein deutliches Signal für die Lebendigkeit des Liedes in der musikalischen Praxis. Anlassbedingt holte man es zwar nur alle zwölf Monate einmal, dafür aber regelmäßig jedes Jahr, hervor. *Stille Nacht* zu singen stand somit in einer Tradition, einer Bindung, die grundsätzlich vor tiefgreifender Umformung schützt. Indem das Lied von Weihnacht zu Weihnacht erklang, unterlag es zugleich einem stetigen Veränderungsprozess, der sich im nahezu Unmerklichen, in Minimalitäten niederschlug.

Bei behutsamen, oft unbewusst eingeführten Mutationen der Überlieferung wäre es geblieben, hätte

Stille Nacht eine räumlich begrenzte Resonanz erfahren. Doch der Weg des Liedes über das Zillertal nach Leipzig zeitigte im Erstdruck und darüber hinaus einen weiteren, nunmehr einschneidenden Zugriff auf seine textliche und musikalische Gestalt. Von den ursprünglich sechs Strophen verblieben nur drei, deren Reihenfolge überdies umgestellt wurde, so dass der ersten Strophe die sechste und dann die zweite der autographen Quellen folgt. Die Melodie von *Stille Nacht*, das sich – der Autoren entledigt – im Rahmen einer folkloristischen Welle zunächst als Tiroler Lied behauptete und so bis in die Vereinigten Staaten von Amerika gelangte⁴, wurde dazumal teils verschnörkelt



Abb. 3

Bildpostkarte, aufgelegt zur Feier des Jubiläums „100 Jahre ‚Stille Nacht, heilige Nacht‘“ mit nachschöpferischen Portraits der Autoren sowie Motiven aus Arnsdorf und Oberndorf

© Stille Nacht Gesellschaft

eine nicht authentische Singweise. Dass diese Bemühungen letztlich von Erfolg begleitet waren, ist wiederholten Initiativen zur Rückbesinnung auf die autographen Quellen zu verdanken, die vor allem zu den Jubiläen des Liedes gesetzt wurden. Nachgerade kam es – nach Vorsprache des damaligen Präsidenten der Stille Nacht Gesellschaft, Michael Neureiter – zur Aufnahme des originalen *Stille Nacht* mit allen sechs Strophen in den Österreich-Teil des neuen, 2013 publizierten *Gotteslob*.⁷

Hier spiegelt sich eine Offenheit der christlichen Kirchen dem Lied gegenüber, die sich erst nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil in Breite entfaltet hat. Zuvor war *Stille Nacht* nur zögerlich in Gesangbüchern aufgenommen worden; oft galt es als zu bürgerlich oder aber auch zu verniedlichend dazu – freilich jedes Mal, weil man die ursprüngliche sechsstrophige, heilsgeschichtlich orientierte Fassung aus den Augen verloren

hatte, als *Stille Nacht* zur Kennmarke familiärer Weihnachtsfeiern geworden war. Während sich eine steigende Zahl an Drucklegungen präskriptiv auswirkte und das Lied mit drei Strophen einen festen Platz im gesellschaftlichen Leben gewann, wuchsen die Suche nach neuen Inhalten mit Bezug zum ursprünglichen Rahmen (sowohl im Glauben als auch in der Familie) und eine kreative Auseinandersetzung anhand der bewährten Substanz allmählich an. Sozialkritik und politischer Appell führten zu einer Reihe von Neuformulierungen des Textes, wogegen das Notenbild weniger Alternativen denn satztechnischer Bearbeitung unterworfen war. Es sind Tendenzen, die sich mit gewisser Aktualisierung bis heute fortsetzen; sie werden nun von den Ergebnissen unseres Forschungsprojekts nachhaltig verdeutlicht und anhand von ausgewählten Beispielen im Folgenden näher besprochen.

Zu den Melodie-Varianten im Einzelnen (Wolfgang Dreier-Andres)

Sich mit melodischen Varianten von *Stille Nacht* zu beschäftigen heißt zu allererst, sich jene verschiedenen, teils ‚volksläufig‘ gewordenen Fassungen des Liedes vor Augen zu führen, die Teil seiner frühesten Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sind. Die teils verworrene, relativ komplexe Überlieferungsgeschichte wurde von der Forschung bereits hinlänglich aufgearbeitet und bedarf an dieser Stelle keiner Wiederholung.

Grundtypen

Einen detaillierten tabellari-schen Überblick nebst Erläuterungen bietet Hochradner 2002 – er hat aus den verschiedenen Autographen, Abschriften und Drucken auch jene sich taktweise leicht unterscheidenden ‚Grundtypen‘ von *Stille Nacht* destilliert⁸, die die Basis für die weiteren Untersuchungen bilden werden.⁹

Es sind dies:

1. die so genannte, auf das Mohr-Autograph zurückgehende „Urfassung“¹⁰,
2. die von Gruber-Enkel Felix Gruber und Volksliedforscher Otto Eberhard unter Transposition von Grubers Orchesterfassung („Halleiner Fassung“) von Es-Dur nach D-Dur erstellte „Originalfassung“¹¹,
3. die durch die „Tiroler Nationalsänger“ Geschwister Strasser populär gewordene „Zillertaler Fassung“¹²,
4. deren auf die Fassung von Johann Hinrich Wichern¹³ zurückgehendes, simplifiziertes und daher noch weiter verbreitetes Derivat, gemeinhin „Rezeptionsfassung“ genannt¹⁴.

In Abbildung 4 wurde die zweistimmige Melodie der Urfassung (im Folgenden: U) im obersten System festgehalten. In den unteren Systemen finden sich jene Stellen, an denen die anderen oben erwähnten ‚Grundtypen‘ davon abweichen. Neben der Originalfassung (O), der Zillertaler Fassung (Z) und der Rezeptionsfassung (R) wurde auch das so genannte ‚Bleistiftautograph‘ Grubers, in der Forschung als „Autograph II“

Abb. 4

Abweichungen der einzelnen Grundtypen im Vergleich zur Urfassung

bekannt¹⁵, berücksichtigt, da es von der Originalfassung in einigen Details abweicht. Zur leichteren Vergleichbarkeit wurden alle Fassungen in derselben Tonart (D-Dur) abgebildet und lediglich die oberen beiden Melodiestimmen berücksichtigt, da, wie Fritz ausführt, der Komponist sein Lied „[...] immer als zweistimmiges (!) Lied verstanden [habe]“¹⁶.

Im direkten Vergleich wird zunächst ersichtlich, dass sich die Fassungen U und O in den ersten vier Takten nicht unterscheiden. In den Takten 5 und 7 jedoch behält U im Unterschied zu O das Siciliano-Motiv der Takte 1 und 2 bei.¹⁷ Weitere Unterschiede betreffen lediglich eine Punktierung in Takt 9 und ein zusätzliches Melisma auf der 3. Achtel in Takt 11. Das Autograph II bringt die Takte 5, 7 und 11 in einer vergleichsweise geglätteten, einfachen Form, bietet allerdings einen spannungsgeladenen Takt 9, indem die Septime (g') anstatt der Quint (e') in der Unterstimme erklingt und die V. Stufe als

Dominantseptakkord (A7) hervorhebt. Die Melodie der Hauptstimme wird davon allerdings nicht beeinflusst. Während sich die Differenzen zwischen diesen drei besprochenen, immerhin autorisierten bzw. aus autographem Material kompilierten Fassungen tatsächlich in Grenzen halten, sind die Eingriffe der Fassung Z in die melodische Gestalt gravierend. Bereits in den Takten 3 und 4 wird die Wechselnote in der ersten Takthälfte eliminiert und dafür jeweils ein so genannter „Schleifer“¹⁸ in die zweite Takthälfte gesetzt, was auch dazu führt, dass das jeweilige Melisma stets von der ersten in die zweite Wortsilbe fällt (Takt 3: „al-le-es“ statt „a-al – les“, Takt 4: „ein – sa-am“ statt „ei-in – sam“). Eine weitere einschneidende Veränderung betrifft Takt 9, wo die Hauptstimme um eine Terz angehoben wird und sich auf der Silbe „himm-“ als höchste Note nicht mehr nur auf die Quint der V. Stufe (e’), sondern auf die Septime (g’) hinaufschwingt – wiederum ein virtuos

Moment, als Effekt für die Bühnendarbietung durch die „Tiroler Nationalsänger“ berechnet¹⁹. Bisher in der Literatur nicht berücksichtigt, aber nicht uninteressant ist der Umgang der Z-Fassung mit Mehrstimmigkeit im letzten Takt (12), der sich signifikant von allen anderen frühen Fassungen unterscheidet – hier münden nämlich nicht beide Stimmen in den Grundton, sondern der Ausklang bringt eine Überschlagsmehrstimmigkeit auf der Terz, die dem Ganzen ein volksliedhaftes Kolorit verleiht. Fassung R verzichtet auf diese Mehrstimmigkeit am Schluss-ton, aber auch auf die Schleifer in den Takten 3 und 4. Die übersteigerte Terz in Takt 9 übernimmt sie von Z, bei der Mehrstimmigkeit allerdings wird alles harmonisch geglättet, es finden sich lediglich Terzen und Sexten, sowie eine Dezime auf der Silbe „himm-“. Diesen hier zusammenfassend erklärten ‚Grundtypen‘ ist gemein, dass ihre Änderungen lediglich innerhalb einzelner Takte erfolgen, wobei die harmonische Struktur des zwölftaktigen Gefüges²⁰ analog zu den Fassungen U und O bleibt. An dieser Stelle sei hinzugefügt, dass es eine Grundsatzentscheidung des vorliegenden Aufsatzes ist, auch im Fall von Z und R von ‚Grundtypen‘ bzw. ‚ Fassungen‘ und nicht schon von ‚Varianten‘ zu sprechen. Zwar handelt es sich auch hier natürlich um Varianten, wie Hermann Fritz in seinem einschlägigen Aufsatz anhand der Zillertaler Fassung akribisch nachweist.²¹ Allerdings haben sich diese beiden Varianten so fest im *Stille Nacht*-Kanon etabliert und soweit verselbständigt,

dass auch sie, ebenso wie U und O, wiederum den Ausgangs- und Bezugspunkt für neue Varianten darstellten und immer noch darstellen.

Die nachfolgend besprochenen bzw. im Zuge unseres Projektes recherchierten Varianten lassen sich in mehrere Kategorien einteilen:

1. Varianten, die lediglich taktweise von der Ursprungsmelodie abweichen (10);
2. „zersungene“ Varianten, d.h. der Mohr-Text wird auf eine meist vereinfachte, oft auch verschliffene Weise gesungen, deren Grundlage zwar offensichtlich Grubers Melodie bildet, die ihr aber nicht mehr entspricht – ein typisches Beispiel dafür sind Aufzeichnungen von Volksliedforschern, deren Gewährspersonen/Vorsänger *Stille Nacht* ausschließlich durch mündliche Überlieferung erlernt haben, aber auch Abschriften, durch die sich das Lied verändert hat (8);
3. Fragmente der Ursprungsmelodie in anderen Liedern (3);
4. bewusste Zitate der Melodie bzw. eines ihrer oben festgehaltenen Grundtypen (O, U, Z, R) in anderen musikalischen, in der Regel gedruckten, d.h. veröffentlichten Werken (13);
5. Neuvertonungen des Mohr-Textes, die signifikant von der ursprünglichen Melodiegestalt und dem zugrunde liegenden Harmonieschema abweichen (8).

Weiters wurden noch Besonderheiten in Besetzung (6) und Begleitung (7), sowie Variationen in der 2. Stimme (18) erhoben, wobei letztere mitunter zu einem besonderen

Abb. 5
Zusätzliche Melismen in einem Druck aus Regensburg 1856



Klangeindruck beitragen, etwa, wenn sie dem heute gewohnten Hörbild entgegenlaufen (z.B. leere Quinten in den Oberstimmen in der Rezeptionsfassung in Takt 9). Das Gros der erhobenen Versionen entfällt jedoch auf Abschriften und Nachdrucke, in denen sich beinahe keine und wenn, dann denkbar marginale Abweichungen zu einem der konstatierten vier Grundtypen feststellen lassen (32).

Taktweise Abweichung von der Ursprungsmelodie

Von den insgesamt zehn Varianten dieser Kategorie fallen fünf auf Typ O, je zwei auf R und Z, sowie eine auf U. Lediglich in einem Takt weicht eine unsignierte, in Kurrent abgefasste, jedoch schon mit Violin-schlüssel versehene und auf Grundtyp O basierende Handschrift aus dem Pfarrarchiv Bramberg²² ab. Abgefasst in D-Dur, bringt sie in Takt 3 auf „a-al – les“ als Nebennote d’ statt wie in U und O üblich dis“. Da die musikalische Notation ansonsten sehr genau erfolgt, ist nicht von einem Schreibfehler auszugehen. Lediglich im Schlusstakt weichen hingegen zwei Varianten aus Oberösterreich von der Norm ab. Eine auf Typ O basierende Abschrift von Jakob Dan[n]inger (1800–1879) um 1850²³ und eine auf U fußende von Johann Iglseider, ebenfalls

Abb. 6
Zusätzliche Melismen in einer auf der Zillertaler Fassung basierenden Fassung aus Rumänien um 1860



um 1850²⁴ weisen sogar die Originaltonart D-Dur auf, enden aber im Schlusstakt nicht auf dem Grundton, sondern auf der Terz, was von den Grundtypen her ausnahmslos der Zillertaler Fassung eignet. Eine ebenfalls auf die Originalfassung zurückgehende Abschrift von Thomas Fermüller (1799–nach 1856) um 1840²⁵ weist wiederum die Dur-Terz am Schluss auf, beendet aber darüber hinaus Takt 4 auf dem Wort „wacht“ mit einer absteigenden Sext auf das fis’, statt wie üblich auf das a’. Die Besonderheit weiterer Varianten besteht darin, dass sie einzelne Takte durch zusätzliche Melismen ausschmücken.

Dazu zählen etwa ein der Rezeptionsfassung nachempfunder Druck aus Regensburg 1856²⁶ (vgl. Abbildung 5), in dem das Lied mit *Die Nacht des Heiles* betitelt ist, eine dem Grundtypus O mit den Vereinfachungen von R in den Takten 3 und 4 folgende Abschrift aus Tragöb 1880²⁷, oder eine auf Typ Z beruhende Handschrift aus Aradul Nou/Neu-Arad im heutigen Rumänien um 1860²⁸ (vgl. Abbildung 6).

Erwähnenswert ist auch ein auf der Zillertaler Fassung basierender Druck von Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846) aus dem Jahr 1843²⁹, der die Grundmelodie dieses Typs

unverändert bringt, jedoch in den Takten 3, 5, 7 und 9 Vorschlagsnoten als Verzierung einfügt und so die der Z-Fassung eigenen Schleifer nochmals verstärkt.

„Zersungene“ Varianten

Wie Hochradner bereits 2002 im Kontext des *Stille Nacht* festhält, ergeben sich „[...] [f]ür den Volksliedforscher [...] aus der Ausbildung von Varianten im Lauf eines Tradierungsprozesses keine Probleme; dies zählt zu den wesensbestimmenden Kennzeichen eines Volksliedes. Dass auch ‚*Stille Nacht*‘ in diesen Prozess eintrat, wird dadurch unterstrichen, dass die zeitgenössischen Abschriften als Autor, sofern überhaupt, meist nur Gruber nennen und die frühen Drucklegungen des Liedes die Namen der Autoren niemals ausweisen.“³⁰

Die ‚klassische‘ Form der Variante, mit der sich die Volksliedforschung beschäftigt, resultiert daraus, dass ein Lied bereits unmittelbar nach seiner Schöpfung weitergegeben wird und sich während dieses noch im 19. Jhd. sehr oft mündlichen Tradierungsprozesses gleichsam ‚unabsichtlich‘ verändert – Silben werden zusammengeführt, verschliffen, neue Melismen bilden sich aus, Strophen wechseln ihre Reihenfolge oder sogar das Lied (= Wanderstrophe). Diese Form der Variantenbildung ist im Fall von *Stille Nacht* allerdings – vergleicht man es mit anderen Volksliedern jener Zeit, wie sie uns etwa in der Sonnleithner-Sammlung von 1819 oder in der ersten gedruckten Salzburger Volksliedsammlung von 1865 vorliegen – nicht sehr ausgeprägt. Dies

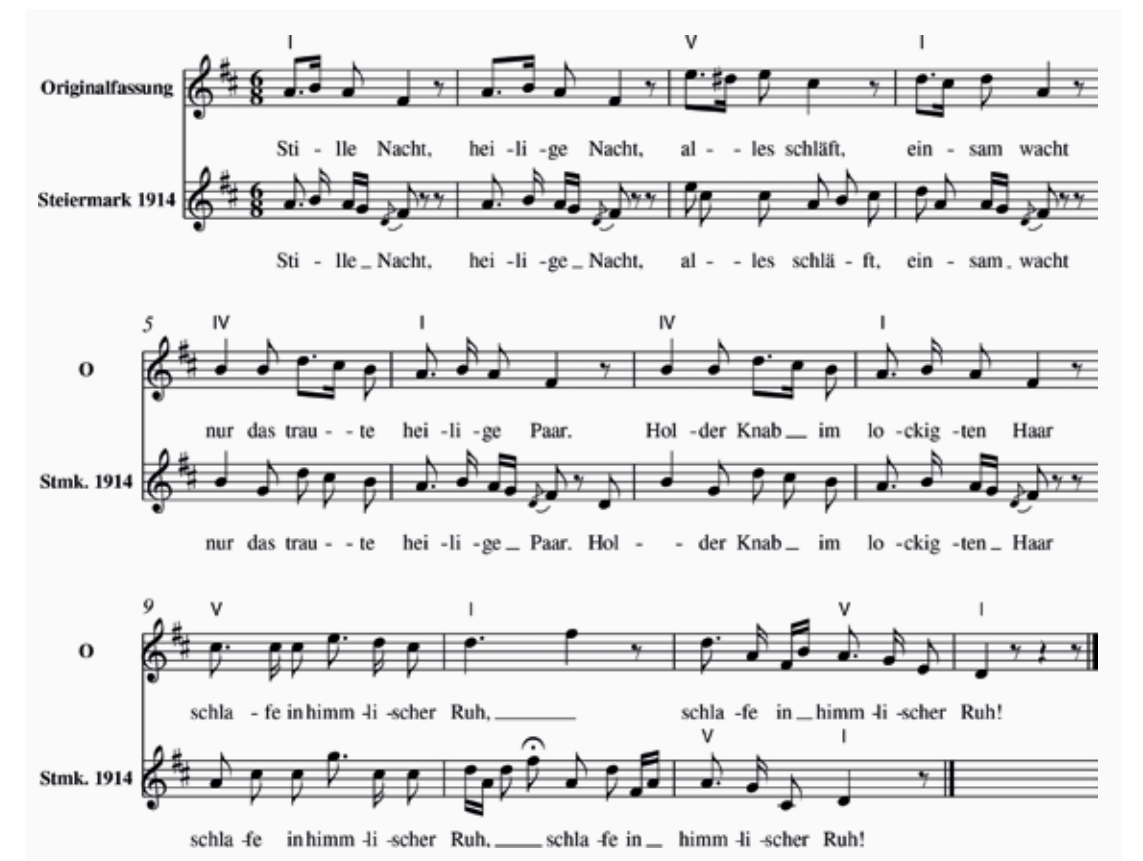


Abb. 7
Aufzeichnung aus dem Bezirk Murau von 1914
© Steirisches Volksliedarchiv

Abb. 8
Vergleich der Murauer Aufzeichnung von 1914 mit der Originalfassung

mag insgesamt mit der einleitend erwähnten vorrangigen Verbreitung über Drucklegungen zusammenhängen und im Detail nicht zuletzt damit, dass vor allem der Text der ersten Strophe, an dem sich das Melodiegerüst orientiert, im Lauf der Überlieferung relativ robust bleibt. Im Gegensatz etwa zu Weihnachtlichen Hirtenliedern, in denen die Geschichte jedes Mal ein bisschen anders erzählt wird, in denen

Namen und Orte ausgetauscht, Nebenhandlungen verworfen oder neu hinzugedichtet werden, oder auch einmal ein Jodler anstelle eines Gesätzes auftaucht³¹, ändert sich in den untersuchten Melodievarianten meist wenig mehr als der Umstand, welche Textpassagen je Fassung zwischen Wiederholungszeichen gesetzt werden. So ist auch erklärlich, warum das ursprüngliche harmonische Gerüst in einer

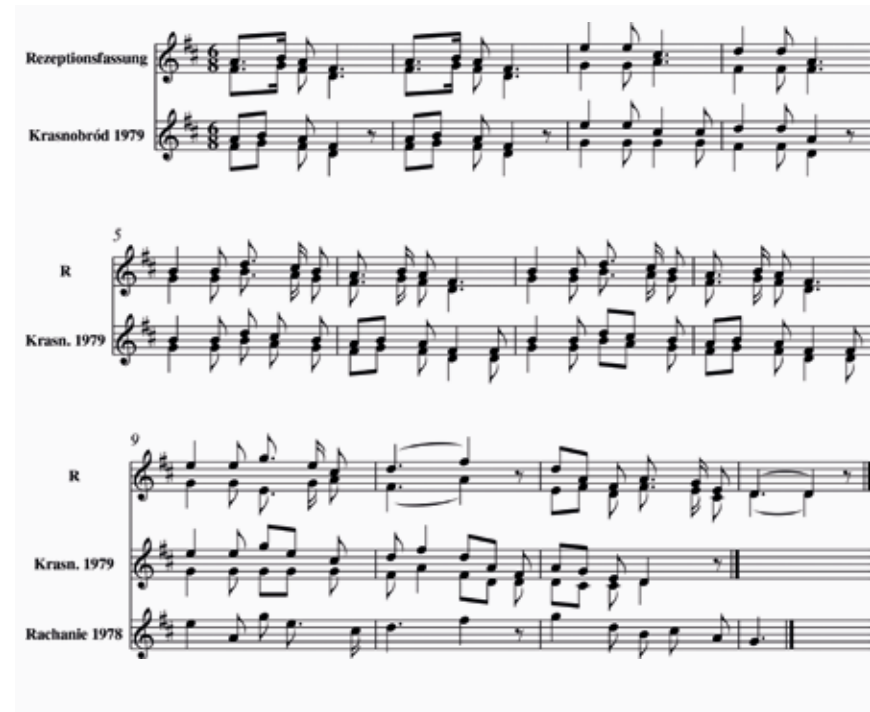


ansonsten durchaus entfernter klingenden Variante nahezu unangetastet bleibt. Es handelt sich um eine Aufzeichnung durch Viktor Zack und Viktor Geramb 1914 aus dem steirisch-kärntnerischen Grenzgebirge³². Sie ist sehr skizzenhaft gehalten und bringt nicht einmal Schlüssel, Taktangabe und Tonart, wobei sich G-Schlüssel, 3/4- bzw. 6/8-Takt und G-Dur aus dem musikalischen Zusammenhang ergeben. Bereits ohne den Versuch einer Textunterlegung merkt man im Incipit, dass die Melodie hier augmentiert erscheint, d.h. die Notenwerte doppelt so lang sind wie in der Ursprungsmelodie.

Das Autograph (Abbildung 7) bringt die Notiz: „Der Kuriosität wegen notiert, wie solche all[ge]me[n] beka[n]nte Lieder in abgeschlossenen Gebieten geformt w[er]den.“ In Abbildung 8 wurde das Lied mit der O-Fassung verglichen – zum besseren Vergleich wurde nur die Hauptstimme von O notiert und die Variante diminuiert, nach D-Dur transponiert und mit dem Text der ersten Strophe versehen. Dabei wird ersichtlich, dass wesentliche Eckpfeiler der Ursprungsmelodie, ebenso wie das harmonische Gerüst, nach wie vor vorhanden sind. Einzig in der Schlussphrase gerät die Kongruenz aus dem Takt, weil Zack/Geramb eine Fermate anstatt einer entsprechenden Pause notiert haben und dadurch, zumindest auf dem Notenpapier, einen Takt weniger benötigen.

Das Gros der aufgefundenen zersungenen Varianten ist der Rezeptionsfassung zuzuordnen, stammt aus den Beständen des ehemaligen

Abb. 9
Vergleich der polnischen Aufzeichnungen aus dem DVA mit der Rezeptionsfassung



Deutschen Volksliedarchivs³³ und wurde in Polen (4), Ungarn (1) und der Schweiz (1) in den späten 1970er-Jahren aufgezeichnet. Die polnischen Varianten³⁴ zeichnen sich insbesondere durch Glättung des Rhythmus weg vom ‚wiegenden‘ Siciliano und vor allem ab Takt 9 durch rhythmische Änderungen aus, die auf die melodische Gestalt Einfluss haben, mitunter aber auch nur dem Duktus der Fremdsprache geschuldet sein mögen. Interessant ist auch die Gestaltung der Mehrstimmigkeit, die in einer Variante aus Krasnobród/Hutków 1977 etwa ausschließlich Terzen³⁵, in einer Aufzeichnung aus Krasnobród/Podklasztor ein Jahr später relativ viele leere Quinten bringt, was auf ein anderes Klangideal schließen lässt. Abbildung 9 vergleicht einige interessante Details der polnischen Fassungen mit der Rezeptionsfassung. Die polnischen Varianten, die vornehmlich im 3/4-Takt stehen und augmentiert sind, wurden zur besseren Vergleichbarkeit diminuiert, an den 6/8-Takt angepasst und

nach D-Dur transponiert.

Die zersungenen Varianten aus Ungarn³⁶ und der Schweiz³⁷ geben die Melodie auf den ersten Blick unverändert wieder. Im Kommentar zur Transkription wird allerdings explizit auf rhythmische Flexibilität hingewiesen, insbesondere bei der ungarischen Variante, wo es heißt: „Die Sängerin setzt die Punktierungen in jeder Strophe an einer anderen Stelle“.³⁸ Obgleich dieser Abschnitt den „zersungenen“ Varianten gewidmet ist, was im Grunde jeweils eine Feldforschungsaufzeichnung als Vorlage bedingt, soll hier abschließend auch eine anonyme Abschrift, die Handschrift 1884 aus dem Salzburg Museum³⁹, zur Sprache kommen. Auf der Originalfassung basierend weist sie zu viele durchgängige Änderungen im melodischen Verlauf auf, um sie unter den taktweisen Änderungen zu erfassen (auszugsweise wiedergegeben in Abbildung 10).

Nicht nur die unter den taktweisen Änderungen bereits

Abb. 10
Interessante Abweichungen einer auf der Originalfassung basierenden Abschrift aus dem Salzburg Museum



Abb. 11
Fragmente von „Stille Nacht“, in anderen Liedern im Vergleich mit der Originalfassung

angesprochenen zusätzlichen Melismen bilden hier eine Besonderheit, sondern auch der Sekundvorhalt auf den Schlusston im 12. Takt.

Fragmente der Ursprungsmelodie in anderen Liedern

Voraussetzung für die Aufnahme in diese Kategorie war das Vorhandensein eines vollständigen, d.h. geschlossenen Motives von *Stille Nacht*. Wenn etwa nur einmal die Wendung der Solmisationsstufen „5653“ (was in der Originaltonart z.B. „a-h-a-fis“ entspräche) auftauchte und das nicht einmal zu einer schweren Taktzeit bzw. mit anderen rhythmischen Schwerpunkten, wurde das jeweilige Lied nicht berücksichtigt.⁴⁰ So erklärt sich die relativ geringe ‚Ausbeute‘ von nur

drei Liedern. Bei zweien wurde seitens der Aufzeichner bereits explizit ein Bezug zu *Stille Nacht* hergestellt – bei einer Aufzeichnung von Konrad Mautner aus dem Gößl um 1900 jedoch nicht, ganz im Gegenteil: In einem später, vermutlich von fremder Hand abgefassten Kommentar zum Lied *Und bei der Nacht* vermerkt der Schreiber, es handle sich dabei um einen „Schmachtfetzen, wahrscheinlich volksängischer Herkunft“⁴¹. Dennoch enthält diese Aufzeichnung, wie in Abbildung 11 ersichtlich, das Anfangsmotiv „Stille Nacht, heilige Nacht“ ebenso wie das Lied aus Hochburg um 1850, in dessen Kommentar der Aufzeichner Ernst Jungwirth gar mutmaßt, es sei „älter als Grubers Weihnachtslied“, und da dieser ebenfalls aus Hochburg stamme, könne man „[...] mit aller Wahrscheinlichkeit

annehmen, dass die Volksweise ihm bei der Konzeption seiner später so volkstümlich gewordenen Melodie im Ohre geklungen habe.“⁴²

Betrachtet man allerdings das Folgemotiv dieses Liedes, so ist es dem Nachsatz des bekannten und auf weitaus ältere Überlieferung zurückzuführenden Kiltliedes *Dat du myn Leevsten bist* entnommen⁴³, was eher nahelegt, dass die Weise des gegenständlichen Liedes aus mehreren bekannten Melodieersatzstücken zusammengefügt wurde. Interessant erscheint die diametral entgegengesetzte Einschätzung der Volksliedforscher, was die Qualität der beiden Lieder *Und bei der Nacht* und *Geh i hinaus* betrifft, die beide, wenn man so will, ein gleiches Quantum *Stille Nacht* enthalten – während ersteres als „Schmachtfetzen“ abgetan wird, stilisierte man letzteres gar zur Urvorlage des weltberühmtesten Weihnachtsliedes. Diese durchaus amüsante Episode zeigt allerdings drastisch auf, dass Urteilen bezüglich musikalischer Qualität generell mit Vorsicht zu begegnen ist.

Am größten ist die motivische Überschneidung mit *Stille Nacht* im Fall des Weihnachtlichen Wiegenliedes *Du Jodl, du Jodl, gib Obacht aufs Kind*. Dort sind auch die *Stille Nacht*-Takte 5–8 enthalten, darüber hinaus ist eine starke inhaltliche Kongruenz gegeben. Volksliedsammler Viktor Zack berichtet von den Umständen der Liedaufzeichnung:

„Auf der Suche nach Volksliedern führte mich im Sommer mein verehrter Freund Universitäts-Dozent Dr. Viktor Geramb auf

22
S A
T B
Ky - - ri - e Chris - te e - - le - - i - son
e - le - - i - son Chris - te e - le - - i - son

den Steinberg, ein hochgelegenes Örtchen unweit von Graz, zu dem 83jährigen Weiblein Theresia Stadler, die als Sängerin bekannt war. [...] Wir wollten von ihr gern einige alte Lieder hören, sagten es ihr, und sie ließ sich nicht lang bitten, sondern setzte gleich ein [...]. Das war doch nichts anderes als die ‚Stille Nacht‘ in verschrumpfter Weise mit naivem bäuerlichen Text! Überrascht von dieser volksmäßigen Fassung fragten wir nach deren Ursprung. Die Alte bezeichnete selbst das Lied als uralte, denn es wurde von ihrer Mutter ‚bei der Christmette mit der Geige gesungen‘ [...].⁴⁴

Auch Zack mutmaßt übrigens, wenn auch etwas vorsichtiger als Jungwirth, dass Gruber die beiden Motive gekannt haben könnte, da sie auch in einem Walzer aus Hochburg vorkommen⁴⁵ – zusammenfassend jedoch deuten die gegenständlichen drei Funde eher darauf hin, dass, wenn überhaupt, *Stille Nacht* die ältere Quelle darstellt und allein eine „5653“-Melodiekontur auf schwerer Taktzeit, wie sie in vielen Instrumentalstücken vorkommt, als Indiz für eine *Stille Nacht*-Vorlage mitnichten ausreicht.

Bewusste Zitate der „Stille-Nacht“-Melodie in anderen musikalischen Werken

Die insgesamt 13 dieser Kategorie zugewiesenen Werke weisen ein breites Spektrum der motivischen Nähe zu *Stille Nacht* auf – vom gelegentlichen Aufblitzen der „5653“-Melodiekontur (= Anfangsmotiv) mit und ohne den

punktiert-wiegenden Siciliano-Rhythmus über eingelagerte Vollzitate des Liedes bis hin zur kunstvollen Variation und Paraphrasierung einzelner Motive. Eine jeweils kurze Ahnung des Anfangsmotivs aber auch des Motivs der Takte 5–6 („nur das traute heilige Paar“) bieten etwa Teil IV der 2018 von Ernst Ludwig Leitner geschaffenen *Kurzen Nachtstücke für Orgel*⁴⁶, oder Waldemar Hopfs Klavierstück *Am heiligen Abend*⁴⁷. Andere Kompositionen wiederum weben viele Zitate aus der *Stille Nacht*-Melodie in die verschiedenen Stimmen ein, weitgehend unabhängig vom melodischen Gesamtverlauf der Ursprungsmelodie. Beispielhaft dafür ist etwa das Kyrie der *Oberndorfer Stille-Nacht-Messe* op. 250 von Hans Klier⁴⁸ (vgl. Abbildung 12).

Stärker verfremdet und in anderen harmonischen bzw. rhythmischen Kontexten finden sich *Stille Nacht*-Motive unter anderem in *A native Suite for Organ* von Wilbur Held⁴⁹ oder in der *Carol Rhapsody* von Richard Purvis⁵⁰. Demgegenüber gibt es auch bloße Vollzitate der *Stille Nacht*-Melodie, wie etwa in *Christmas Flourish* von Randal Alan Bass, wo das Lied – nach *Joy to the World* – insgesamt drei Mal, jeweils transponiert, in der Rezeptionsfassung gebracht wird.⁵¹ Diese ‚Signalwirkung‘ der *Stille Nacht*-Melodie macht sich auch ein Anglücklied aus dem Flachgau zunutze, das Gerlinde Haid Mitte der 1970er-Jahre im salzburgischen Flachgau aufzeichnen konnte: Nach den originalen beiden Takten „Stille

Abb. 12

Beispielhafte Verwebung einzelner „Stille-Nacht“-Motive im Kyrie der „Oberndorfer Stille-Nacht-Messe“ von Hans Klier

Nacht, heilige Nacht“ als Kopfmotiv des Liedes folgt mit anderem melodischen, am ehesten noch an die Takte 5–6 angelehnten Verlauf⁵² der weitere Text: „[...] wir bringen dem Kindlein ein Opfer dar [...]“. ⁵³ Andere Kompositionen bringen die *Stille Nacht*-Melodie wiederum als Vollzitat, allerdings als Gegenstimme zu einer eigenen Hauptmelodie, wie etwa Daniel Kantors *Night of Silence*.⁵⁴

Neuvertonungen des Mohr-Textes

Abseits der Gruber’schen Melodie etablieren sich bereits im 19. Jahrhundert einige Neuvertonungen, die durchaus rezipiert wurden und werden, wenn auch nicht ansatzweise in jenem Maße wie das Original. Beispielhaft und aus jüngerer Vergangenheit mit prominenter Besetzung verfügbar⁵⁵ nimmt sich dafür eine Schöpfung des Prager Komponisten Robert Führer (1807–1861) aus, in der es überhaupt keine Berührungspunkte mehr mit der Gruber’schen Melodie gibt.⁵⁶ Das erste Wort „Stille“ verschwindet im Auftakt, die auf die einfache ursprüngliche Liedform verweisende Zwölftaktigkeit des Originals wird aufgebrochen, viele Textphrasen werden mehrfach wiederholt, Solo- und Tutti-passagen wechseln, das harmonische Gerüst ist ein völlig anderes. Damit geht einher, dass Führers Werk in einem einschlägigen Aufsatz von Klaus Petermayr charakterisiert wird als „[...] Arie für Solosopran [...], die von einem

12-taktigen Orchestertornell eingeleitet wird.“⁵⁷

Leichte Bezüge zum Original, wenn auch keine Zitate oder gar taktweisen Übernahmen lassen sich in einer Abschrift von Leopold Deisboeck (1807–1870)⁵⁸ und einer Neuvertonung von Joseph Matthias Kracher (1752–1835)⁵⁹ feststellen, die einander, wie Eva Neumayr 2018 bereits ausgeführt hat⁶⁰, durchaus ähnlich sind. Wenn auch mit anderem harmonischen Gerüst, so halten sie die Phrasierung der Gruber’schen Vorlage inklusive der meisten sicilianoartigen Punktierungen zumindest bis Takt 8 durch. Dann wiederholen beide die Phrase „Holder Knab’ im lockichten Haar, schlafe in himmlischer Ruh“, lehnen sich rhythmisch aber dennoch stark an Gruber an.

Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist eine Feldforschungsaufzeichnung von Konrad Scheierling aus Fertőrákos/Kroisbach bei Ödenburg (Ungarn) vom Dezember 1971.⁶¹ Ein direkter Vergleich mit der Originalfassung und der Abschrift von Deisboeck zeigt, dass die Scheierling-Aufzeichnung weitaus stärker an Deisboeck oder Kracher denn an Gruber orientiert ist. Da beide Neuvertonungen jedoch erst in den 1980er- und 1990er-Jahren erstmals im Druck erschienen sind, lässt sich diese stilistische Nähe allein aus der Quellenlage vorerst nicht ohne Weiteres erklären. Als gänzlich eigenständig ist hingegen eine weitere aus Ungarn stammende Komposition zu werten, namentlich die Totenmesse

des Lehrers János Halász aus Németmárok im Süden Ungarns, datiert zwischen 1912 und 1940.⁶²

Abschließende Betrachtung der Melodievarianten

Weitere aufgefundene Varianten bringen, wie oben bereits angesprochen, keine signifikanten Änderungen in der melodischen Gestalt. Ganz im Gegenteil bietet die Hauptstimme bzw. das ausgeterzte Hauptstimmenpaar, wobei in der Regel die Rezeptionsfassung Verwendung findet, die Basis für harmonische Ausschmückungen, Durchgangs- und Nebennoten oder polyphone Gegenstimmen. Oft sind diese Stimmen Teil eines Chorsatzes oder zusätzlich zum Chorsatz als Solostimme notiert. Beispielhaft dafür nehmen sich Vertonungen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aus, etwa von Robert Edler (1912–1986)⁶³ oder Wolfgang Lindner (*1956)⁶⁴. Eine frühe Form dieser polyphonen Ausgestaltung findet sich in einem Satz von Franz Stanzky (1780–1856), indem in den ersten vier Takten taktweise zwischen Sopran I + Alt und Sopran II + Bass respondiert wird.⁶⁵

Der Vergleich unterschiedlicher Varianten und ihrer Abweichungen hat gezeigt, dass die melodische Gestalt der Hauptstimme in der Regel lediglich innerhalb der eingangs aufgeführten vier Grundtypen (U, O, Z, R) variiert und sich davon abgesehen als sehr robust erweist. Damit stimmt überein, dass ganze 32, für das Projekt ursprünglich

als Varianten erhobene Abschriften bzw. Nachdrucke, also in Summe etwa 30%, bei näherer Betrachtung nicht als solche gezählt werden können, weil die jeweilige Abweichung zu zumindest einem der vier definierten Grundtypen denkbar marginal ist. Auch zersungene Varianten, die vornehmlich dem Genre der Felddaufzeichnungen zuzuordnen sind, lassen sich zumeist ohne allzu große Abweichungen auf die Rezeptionsfassung zurückführen. Die Melodiekontur der Hauptstimme ändert sich hierbei äußerst selten. Meist betreffen die Unterschiede die Mehrstimmigkeit oder eine rhythmische Entfernung vom ursprünglichen Siciliano-Rhythmus.

Betrachtet man abschließend die Summe der für dieses Projekt als Varianten klassifizierten Lieder und Stücke und ihre Bezüge zu den vier Grundtypen, so stellt sich die Rezeptionsfassung (24) mit Abstand als am weitesten verbreitet heraus, gefolgt von der Originalfassung (16). Auf die Zillertaler Fassung entfallen vergleichsweise wenige Varianten (10), geradezu unbedeutend nimmt sich in diesem Zusammenhang die Urfassung aus (1). Berücksichtigt man auch die als zu gering für eine Variantenklassifizierung erhobenen Nachweise, so entfallen weiterhin die meisten auf R (39), dann jedoch gefolgt von Z (24), O (16) und U (4). Chronologisch betrachtet ergeben sich hinsichtlich der Beliebtheit einzelner Grundtypen lediglich zwei Auffälligkeiten: So kommt die Zillertaler Fassung spätestens ab der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts so gut wie gar nicht



mehr vor, die Rezeption der Urfassung in Abschriften scheint bereits 100 Jahre früher zu enden. Ungebrochen ist die Popularität der Rezeptionsfassung – sie findet überall dort Verwendung, wo *Stille Nacht* etwa als Ganzes zitiert bzw. verpackt wird. Und sie erweist sich, ebenso wie die anderen Grundtypen, als äußerst robust und im Kern weitgehend unbeeinflusst von starken Variantenbildungen, wie sie etwa für das Genre der Balladen und Volkslieder typisch sind. Begründet mag dies letztlich im Alter des Liedes, sowie im Milieu der Trägerschicht sein – während Volkslieder oder die ihnen zugrundeliegenden Motive (etwa der bereits im 13. Jahrhundert nachgewiesene Schwank vom „warmen Almosen“⁶⁶) teils über Jahrhunderte mündlich überliefert wurden, ist *Stille Nacht* zunächst relativ jung. Zudem wurden Volkslieder und Balladen als ‚gesungene Geschichten‘ – neben der Verbreitung von Flugblattgedrucken – hauptsächlich mündlich überliefert und tauchen auch in den ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verbreiteten Gebrauchsliederbüchern der Bauern, Knechte und Bürger mit wenigen Ausnahmen

ohne musikalische Notation auf. *Stille Nacht* wurde demgegenüber im Milieu professioneller und semi-professioneller Musiker, jedenfalls im klassischen Tonsatz unterwiesener Personen schriftlich überliefert. Demzufolge wurde *Stille Nacht* in der Regel im Hinblick auf die klangliche Realisierung als Darbietungsmusik (im Rahmen der Christmette) und nicht als private Gebrauchsmusik schriftlich fixiert. Änderungen in Melodie und Satz geschahen daher hauptsächlich absichtsvoll und begründet – oder eben, wie über weite Strecken ersichtlich, gar nicht und wenn, dann in äußerst geringem Ausmaß.

Zu den Textvarianten im Einzelnen (Thomas Hochradner)

Erhoben wurden im Lauf des Projektes Textvarianten, die in diversen Publikationen zu und über *Stille Nacht* abgedruckt sind, und weitere, die in den Sammlungen des *Stille Nacht* Archivs in Hallein und des Zentrums für populäre Kultur und Musik (ehemals

Abb. 13

Titelblatt des Erstdrucks von „Stille Nacht“ als einen von vier „Ächten Tyroler Liedern“, erschienen 1832 bei August Robert Friese in Dresden und Leipzig

© Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck

Deutsches Volksliedarchiv) in Freiburg im Breisgau aufzufinden waren. Ergänzt wurde dieser Bestand durch eine Internetrecherche (insbesondere über die Zeitungs- und Zeitschriftenplattform ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek) und privat gesammeltes Material. Gefunden haben sich 140 deutschsprachige Aufzeichnungen bzw. Drucklegungen nur des Textes mit teils weniger, teils mehr, bis hin zu völliger Abweichung von der originalen Vorlage. Aufgrund von mehrfacher Überlieferung und weil sich auch innerhalb der Neufassungen zuweilen Varianten gebildet haben (des Öfteren mit Auslassung oder Hinzufügung von Strophen, seltener mit einzelnen neu gedichteten Zeilen), verringert sich ihre Zahl auf 107 tatsächlich voneinander verschiedene Textfassungen, wovon 16 auf ‚Sprüche‘ entfallen, womit jene Kurzzeiler bezeichnet werden, die weniger als eine ganze Strophe umfassen. Somit liegen, abzüglich dieser ‚Sprüche‘ sowie von 19 mit nur geringfügiger Veränderung notierten Versionen des Textes, 72 Umdichtungen zu *Stille Nacht* vor.

Um Verbindungslinien zur Rezeptionsgeschichte des Liedes ziehen zu können, wurden alle Neufassungen (zur Dokumentation der Rezeptionsbreite jeweils mitsamt ihren Dopplungen und Varianten sowie unter Einschluss der Sprüche) einmal chronologisch und ein andermal thematisch in Rubriken eingeteilt. Bezüglich des Zeitpunktes ihrer Überlieferung ließ sich sinnfällig in: bis 1863 (Grubers Todesjahr), bis 1945, nach 1945 und

nach 2000 diversifizieren. Allerdings sind längst nicht alle Fundstücke einer dieser Zeitspannen zuordenbar; etliche werden ohne Angabe des Jahres verwahrt. Darüber hinaus gilt es zu bedenken, dass Abschriften mit dem Notat des Liedes, die anfangs überwiegen, allesamt hinzuzuzählen wären⁶⁷, wie es auch – im Anschluss an den Erstdruck bei August Robert Friese in Dresden und Leipzig 1832 – zu einer Reihe weiterer Drucklegungen in Mitteldeutschland kam, die ihrerseits eine leichte Varianz in der Textunterlegung aufweisen⁶⁸.

Demgemäß täuscht der Umstand, dass für die Zeit vor Grubers Ableben im Projekt nur sechs Versionen mit leicht verändertem Text verzeichnet wurden, über das tatsächliche Rezeptionsbild hinweg. Dass aber die Zahl von Varianten mit geringfügiger Textveränderung danach und bis in die heutige Zeit stets niedrig blieb, spricht für eine prinzipielle Konstanz des Liedes und damit auch seiner ‚Botschaft‘. Umso mehr bot sich Anreiz, *Stille Nacht* gelegentlich mit zusätzlichen Strophen anzureichern oder aber neu zu textieren, wobei für gewöhnlich, aber nicht immer, die Initialzeile „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (in dieser oder anderer Schreibweise) beibehalten wurde. Bis 1945 finden sich (ausgewertet nur die datierten oder datierbaren) 67, bis 2000 19 und nach 2000 12 kolportierte Neufassungen. Der zeitliche Schwerpunkt erklärt sich durch die Geschichte. Die Erfahrungen des Ersten Weltkriegs und die schwere Wirtschaftskrise der 1920er-Jahre haben eine Welle von



Abb. 14

Bildpostkarte zu „Stille Nacht“ mit den Anfangstakten und dem Text der ersten Strophe in der in Deutschland verbreiteten Fassung, um 1930

aus den Materialien von Thomas Hochradner

Umdichtungen ausgelöst, die weder im Zweiten Weltkrieg noch in den Jahrzehnten weitgehender Konsolidierung, die ihm folgten, auch nur annähernd erreicht wurde. Eine Fülle von Bildpostkarten mit dem Text und oft auch dem Melodieincipit von *Stille Nacht* belegt die damals so außergewöhnliche Popularität des Liedes.⁶⁹

Betrachtet man die Überlieferung nach Themenkreisen aufgeschlüsselt (ausgewertet ohne die Varianten mit nur geringfügiger Veränderung), lässt sich dieses Bild weiter differenzieren. Mit dem ursprünglichen Sujet, das Glaube, Nächstenliebe und Sehnsucht nach Frieden verbindet, beschäftigen sich 32 Texte (davon 25 mit vorwiegend religiöser, 7 mit Friedenthematik), vom Ersten Weltkrieg handeln 22 (wobei dem Wunsch nach Frieden am Schluss des Liedes überraschend selten Ausdruck verliehen wird), elfmal wird *Stille Nacht* in ein deutschnationales bzw. nationalsozialistisches Gefüge umgedichtet.⁷⁰ Davon enthalten fünf Versionen politisch-agitatorische Propaganda, weitere fünf betreffen das Kampfgeschehen im Zweiten Weltkrieg, ein Text ist

satirisch angelegt. 34 Umdichtungen – also weitaus die meisten! – üben soziale Kritik und 18 Mal erfolgt eine satirische Betrachtung des Weihnachtsgeschehens über den Aufgriff des Liedes. Zwei Texte stehen außerhalb dieser Bezugfelder: ein Gedicht, das ein gewisser J. Wernicke „Zum Tode des Enkels von Franz Xaver Gruber“ (gemeint Felix Gruber jun., der 1940 verstarb) verfasst hat⁷¹ und ein weiteres von Rupert Ruttman (1906–1987), einem Mundartdichter und Heimatforscher aus Sigharting, das zum 100. Todestag Franz Xaver Grubers entstanden ist⁷².

Schon oben war davon die Rede, dass sich erste geringfügige Abweichungen bereits zwischen den diversen Autographen der Autoren ergeben. Am augenfälligsten ist Mohrs „heil’ge Nacht“, während Gruber bevorzugt „heilige Nacht“ unterlegt; dem gesellen sich noch kleine Unterschiede in der Interpunktion hinzu. Eben diese Labilität kennzeichnet die gesamte frühe regionale Überlieferung. Sofern es um Inhaltliches geht, sind einzelne Worte wie „im lockigen Haar“ (statt „lockigten“), das „hochheilige Paar“ (statt „heilige“) und „seinem



holdseligen Mund“ (statt „göttlichen“) betroffen, wird also am Sinn der Dichtung nichts verändert. Dabei gleicht die Praxis der Textunterlegung in Notaten der handschriftlichen Überlieferung allein des Textes. Deutliche Abweichungen sind nur dann gegeben, wenn Lesefehler aus einer Vorlage auftreten. Dies ist beispielsweise für den Erstdruck des Textes von *Stille Nacht* anzunehmen, der spätestens 1837 bei Joseph Greis in Steyr erschien, etwa wenn in der vierten Strophe aus „Wo sich heut alle Macht“ ein unsinniges „Wo sind heut alle Macht“ wird und die fünfte Strophe anstelle von „Aller Welt Schonung verhiß“ völlig verballhornt mit „Aller Welt Schwung verhiß“ schließt.⁷³

Ganz anders verhält es sich mit der in Deutschland propagierten Fassung, wo sich als hartnäckige Variante neben dem „Christ“ statt „Jesus“ einzig eine Alternative zur originalen ersten Strophe einbürgert. Sie nimmt der weihnachtlichen Szene ihre Lieblichkeit, weil statt „Nur das traute heilige Paar, / Holder Knab' im lockigten Haar; /

Schlafe in himmlischer Ruh!“ eine nüchterne neue Wortfolge vorge schlagen wird: „nur das traute, so selige Paar, / das im Stalle zu Bethlehem war, / bei dem himmlischen Kind“.⁷⁴ Diese Zeilen haben sich als Schluss der ersten Strophe einer Neufassung entpuppt, die vermutlich vom Sozialpädagogen Theodor Fliedner (1800–1864) stammt.⁷⁵ Vor ihm hatte bereits Blasius Wimmer (1797–1851), Lehrer und Organist in Waidring am Pass Strub⁷⁶, auf zweifache Weise sub-stanziell in das Lied eingegriffen. Im Gegensatz zu Fliedner lag ihm nicht die Zillertaler Fassung des Erstdrucks oder ein Derivat derselben, sondern ein Blatt mit der originalen Fassung vor, die er in ein 1819 begonnenes handschriftliches Orgelbuch eintrug.

Wimmer veränderte das Textincipit zu „Heiliger Tag! Stille Nacht“, womit das Lied nicht nur vor der Krippe oder zur Mette, sondern auch an den Weihnachtsfeiertagen gesungen werden konnte, und er ergänzte eine siebente Strophe „[...] Kön'gen auch kundgemacht / Durch denselben glänzenden Stern

Abb. 15

Historisches Schild von Postamt und Poststation in Waidring am Pass Strub, wo Orgelbauer Karl Mauracher auf dem Weg von Arnsdorf (wo er die Orgel in Stand gesetzt hatte) in seine Zillertaler Heimat den Waidringer Lehrer und Organisten Blasius Wimmer vielleicht „Stille Nacht“ hat kopieren lassen

Foto: Thomas Hochradner

/ Tönt es laut in Nähe und Fern' / :Jesus der Retter ist da.“, um auch den Dreikönigstag miteinzubeziehen. Noch eine weitere Dreikönigstrophe hat sich gefunden – von Valentin Pfeifenberger, vulgo „Bischof von Lungau“, 1948 in Thomatal gedichtet, Josef Mohr zum 100. Todestag gewidmet und auf einer Weihnachtskarte festgehalten.⁷⁷ Offenkundig ist *Stille Nacht* damals anlassbezogen gesungen worden; heutzutage ist es in der katholischen Kirche zu einem Lied für die gesamte Weihnachtszeit geworden und wird manchmal mit aktualisierenden Strophen gesungen wie beispielsweise:

*Stille Nacht, heilige Nacht:
Licht erstrahlt, Welt erwacht
In dem Kind, das Maria gebar,
Gottes Wort ist offenbar,
Uns die Verheißung erfüllt, –
Uns die Verheißung erfüllt.*

*Stille Nacht, heilige Nacht:
Hirten nur halten Wacht,
Hör'n der Engel Halleluja,
Künden allen fern und nah:
Christ, der Retter ist da, –
Christ, der Retter ist da.*

*Stille Nacht, heilige Nacht:
Menschen, seht, Gottes Macht
In der Krippe allen kund,
Da uns schlägt die rettende Stund
Christ, in deiner Geburt,
Christ, in deiner Geburt.⁷⁸*

Zwischenzeitlich zur ‚Kennmelodie‘ des bürgerlichen Weihnachtsfestes geworden, hat *Stille Nacht* gegen Ende des 19. Jahrhunderts den geschlossenen Zirkel der Religiosität verlassen, um einesteils



Unmut über soziale Missstände, andernteils Heimweh und Sorge in Zeiten des Krieges Ausdruck zu geben. Um 1900 dichtete Boleslaw Strzelewicz, ein Arbeiter, *Stille Nacht*, das nachfolgend mit vielen Varianten in diversen Schriften der Arbeiterbewegung abgedruckt wurde. Aber auch andere gesellschaftskritische Texte suchten die Mitmenschen aufzurütteln. Schon 1894 heißt es:

*Stille Nacht, traurige Nacht!
Alles schläft, einsam wacht
Wohl so manches Paar,
Und der Kinder darbene Schar,
:Seufzt in stiller Nacht.:*

*Düstere Nacht, schaurige Nacht,
Keine Freude wird gebracht!
Dem, der arm an Gut und Geld.
Lebt vom Sold der glücklichen Welt.
:Die da jauchzt und lacht.:*

*Traurige Nacht, endlose Nacht!
Menschenlieb, aufgewacht!
Glück und Freude sei allen bereit,
In der schönen Weihnachtszeit.
Völker der Erde, erwacht!
:Endet die traurige Nacht.⁷⁹*

Eine traurige Nacht, die umso weniger enden wollte, als sich aus dem Säbelrasseln der europäischen Großmächte der Erste Weltkrieg schälte und das Volk mit Sorge, Armut, Krankheit und Tod konfrontierte.

Zur Zeit des zermürbenden Stellungskriegs wird neben dem Bekenntnis zu Heimat und Sieg oft auch die Sehnsucht des Soldaten nach der Heimat thematisiert:

*Stille Nacht, heilige Nacht!
Alles schläft. Einsam wacht
Unser Vater in kalter Nacht,
Kämpft für uns in heißer Schlacht,
:Kämpft für Kaiser und Reich.:*

*Stille Nacht, heilige Nacht!
Landsturmann hat bedacht,
Daß zu Hause im Kämmerlein
Viele Herzen gedenken sein;
:Er denkt auch an sie.:*

*Stille Nacht, heilige Nacht!
Wer hat wohl dieses Lied
erdacht?
Ein Landsturmann in kalter
Nacht,
Als er einsam stand auf Wacht
:Hat dies Lied erdacht.⁸⁰*

Abb. 16

Weihnachtliche Feldpostkarte aus dem Ersten Weltkrieg

© Friedensmuseum Burg Schlaining

Dass die Zahl der Neutextierungen des Liedes in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts kumuliert, spiegelt die seelische und wirtschaftliche Not dieser Zeit wider. Mehrmals wurde ein Mahnmal der sozialen Gerechtigkeit auf die Melodie von *Stille Nacht* gedichtet, beispielsweise mit

*Stille Nacht, Weihenacht,
Deines Glückes Zaubermacht
Komme zur sorgenden, zagenden Welt,
Wo sich zum Leben das Leiden gesellt,
Bringe den Frieden uns dar.*

*Weihnachtssang, Friedensklang,
Tönest heut im dunklen Drang
Von den Lippen der Menschenschar,
Die sich geplaget so manches Jahr,
Kämpfend mit Sorge und Not.*

*Weihnachtszeit, Friedenszeit,
Bringe der Menschheit frohe Zeit,
Wo bitterer Kummer und drückende Not
Schwer die verzweifelnden Herzen bedroht,*



Spende du Hilfe und Trost.
Stille Nacht, Weihenacht,
Sorge, dass sich Lieb entfacht
In den kämpfenden, feindlichen
Reih'n,
Lass sie sich fürder dem Edlen
weih'n,
Nimmer schüren den Hass.⁸¹

Alle diese Umdichtungen lebten (und leben) von der Prominenz des Liedes, das im „Dritten Reich“ politischen Widerstand auslöste. Denn *Stille Nacht* war, gleich anderen christlichen Weihnachtsliedern, ein Dorn im Auge des Nationalsozialismus. Mit *Hohe Nacht der klaren Sterne* versuchte man ein alternatives Lied durchzusetzen, wenngleich es nicht wirklich gelang. Gleichzeitig kursierten ideologisch eingefärbte Versionen, darunter

Stille Nacht, heilige Pracht!
Das Sternenmeer gibt weise Lehr!
*Kündet uns Gott in dem weiten
All,*

Weiß nichts von Demut und
Knechtschaftsqual.
Weiß nur von Stolzen und
Frei'n,
Die können gottdurchseelt sein.

Stille Nacht, heilige Nacht!
Sonnenwende, Leidesende
*Bringt sie keinem, der ehrlos sich
beugt,*
*Bringt sie nur dem, der stark sich
zeigt:*
Mutfrohen, Stolzen und Frei'n,
Die können Notwender sein.

Stille Nacht, heilige Pracht!
Flammenschein stellt hinein
In jedes Heimes traute Statt,
*Sonnenwendweihe es nun wieder
hat,*
Tatkraft schenk sie den Frei'n
*Retter der Deutschen zu sein.*⁸²

Eine beklemmende Neutextierung stellte dem „holden Knaben im lockigten Haar“ gar den ‚neuen Messias‘, Adolf Hitler, entgegen:

Abb. 17

Rückfront der Konditorei Nußbaumer in Gmünd (Kärnten), deren historische Gaststube im ersten Stock als Drehort für den Film *Das ewige Lied* (1997) mit Tobias Moretti als Priester Joseph Mohr und Heio von Stetten als Lehrer Franz Xaver Gruber diente.

Foto: Thomas Hochradner

Stille Nacht, heilige Nacht,
Alles schläft, einsam wacht
Nur der Kanzler zu treuer Hut,
Wacht zu Deutschlands
Gedeihen gut.
:Immer für uns bedacht.:

Stille Nacht, heilige Nacht,
Alles schläft, einsam wacht
Adolf Hitler für Deutschlands
Geschick,
Führt uns zu Größe, zu Ruhm
und zum Glück,
:Gibt uns Deutschen die Macht.:

Stille Nacht, heilige Nacht,
Alles schläft, einsam wacht
Unser Führer für deutsches Land,
Von uns allen die Sorgen er bannt,
:Daß die Sonne uns lacht..⁸³

Der politische Einschlag vieler Neutextierungen aus der Zeit bis 1945, seien sie militärisch durchwirkt, rechtsradikal oder linksideologisch zu verorten, dürfte zum einen die Rückbesinnung auf den originalen Text (ob mit drei oder sechs Strophen, je nach regionaler oder Familientradition) bewirkt haben, zum anderen wurde dadurch eine Zurückhaltung gegenüber weiteren Neufassungen ausgelöst. Unter den wenigen Texten nach 1945 sind jener von Elise Beyer (1913–1970), dem Platten-Lisei⁸⁴, und eine mit 1971 datierte Variante aus St. Gallen in der Schweiz zu erwähnen; letztere vor allem, weil sie laut Notiz auf der maschinschriftlichen Quelle „von der Bevölkerung mit großer Enttüstung abgelehnt“ wurde. Warum, gibt Rätsel auf:

Stille Nacht, heilige Nacht,
Die der Welt Heil gebracht,
Da des Vaters ewiger Sohn
Stieg herab vom himmlischen
Thron,
:Unser Bruder zu sein.:

Stille Nacht, heilige Nacht,
Gott verbirgt seine Pracht:
In der Krippe auf Bethlehems
Feld
Liegt ein Kind, der Herrscher
der Welt.
:Ehre sei Gott in der Höh'!:

Stille Nacht, heilige Nacht!
Gottes Lieb', Gottes Macht
Triumphiert über Sünde und
Tod,
Und ein Ende hat unsere Not.
:Freuet euch, alleluja!⁸⁵

Aus den frühen 1970er-Jahren stammt eine Parodie auf *Stille Nacht*, mit der Liedermacher Dieter Süverkrüp Kaufrausch und Spießigkeit des geläufigen Weihnachtsfestes anprangerte.⁸⁶ Vorderhand blieb diese satirische Annäherung ein Einzelfall.

Erst um die Jahrtausendwende intensivierte sich das Nachleben zu *Stille Nacht* wieder; zuletzt entstanden weitere kabarettistische Einlagen. Während Thomas Stipitsits zwar vor allem das erfolgreiche österreichische Pop-Duo Seiler & Speer veralbert, sich in seinem Sketch aber die Problematik des Glaubenskonfliktes versteckt⁸⁷, bemängelt ein Text der Kultband Erste Allgemeine Verunsicherung, bemäntelt von Komik, die rührselige

weihnachtliche Spendenfreudigkeit als bloßen Augenaufschlag vor den postkolonialen Problemen der Dritten Welt⁸⁸. Auch im – allerdings auf eine eigene Melodie zu singenden – *Stille Nacht Friedenslied* (Text von Hubert Starflinger)⁸⁹ liegt der Akzent auf aktuellem Geschehen. Strophen intimer Nachdichtung wie von der Schweizer Benediktinerin Silja Walter (mit ihrem Ordensnamen Schwester Hedwig)⁹⁰ sind dagegen selten geworden, was wohl weniger einer auslaufenden Popularität denn einer Rückbesinnung auf die Historizität des Liedes geschuldet ist. *Stille Nacht* treibt auch heute dazu an, über Gegenwärtiges wie Vergangenes nachzudenken. So darf am Ende eines Projektes, das Zeugnisse eines vielfachen gestalterischen Wandels erbracht hat, ein ermutigendes Fazit gezogen werden.

Verwendete Abkürzungen:
AES = Archiv der Erzdiözese, Salzburg
DVA = Bestand des ehem. Deutschen
Volksliedarchivs
OÖVLA = Oberösterreichisches
Volksliedarchiv, Linz
ÖVLA = Österreichisches Volksliedarchiv
im Bestand der Österr. National-
bibliothek, Wien
STVLA = Steirisches Volksliedarchiv

- 1 Zur Geschichte des Liedes vgl. zuletzt Thomas Hochradner: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“: Das Lied und seine Autoren, in: *Stille Nacht. Das Buch zum Lied*, hg. v. Thomas Hochradner und Michael Neureiter, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2018, S. 10–41. Zu Umdichtungen s. Waltraud Linder-Beroud: „O Tante Baum...“ und „Stille Nacht...“ Themen und Typen der Weihnachtsliedparodie, in: 175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“. Symposiumsbericht, hg. v. Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen, Salzburg: Selke Verlag 1994, S. 101–128; Esther Gajek: „Wilde Nacht! Streikende Nacht!“ Politische Weihnacht im 20. Jahrhundert und ihr Niederschlag in ausgewählten Stille Nacht-Umdichtungen, in: *Stille Nacht. Das Buch zum Lied* (wie oben), S. 135–146.
- 2 Elmar Komjathi-Schwartz †: Europa singt „Stille Nacht, Heilige Nacht...“, mit Einführung und zum Druck bereitgestellt v. Nobert Mantl, Innsbruck: Universitätsverlag Wagner 1963 (Schlern-Schriften 230), S. 39–130; *Stille Nacht Heilige Nacht. Geschichte und Ausbreitung eines Liedes*, hg. v. Alois Schmaus und Lenz Kriss-Rettenbeck, Innsbruck / München: Universitätsverlag Wagner 1968, S. 67–162.
- 3 Vgl. Franz Xaver Gruber (1787–1863) und Joseph Mohr (1792–1848): Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“. Die autographen Fassungen und die zeitgenössischen Überlieferungen, hg. v. Ernst Hintermaier, Bad Reichenhall: Comes Verlag 1987 (Denkmäler der Musik in Salzburg, Einzelausgaben 4); *Stille Nacht. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber. Mit Dokumenten zur Geschichte des Liedes, im Auftrag der Stille Nacht Gesellschaft unter Mitarbeit von Horst Ebeling, Renate Ebeling-Winkler, Manfred W. K. Fischer, Helmut Junger und Eva Neumayr* hg. v. Thomas Hochradner und Gerhard Walterskirchen, München: Strube Verlag 2008 (Denkmäler der Musik in Salzburg, Faksimile-Ausgaben 15).
- 4 Manfred W. K. Fischer: *Stille Nacht! – Erstmals in den USA*, in: *Salzburger Volkskultur* 28 (2004), [Heft 2], S. 30–32.
- 5 Vgl. Renate Ebeling-Winkler: „Stille Nacht!“ in deutschen evangelischen Gesangbüchern, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft*, Folge 43 (2005), S. 1–3; dies.: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“. Ein Advents- und Weihnachtslied im protestantischen Brauchtum des 19. Jahrhunderts, in: *Blätter der Stille Nacht Gesellschaft*, Folge 48 (2009), S. 1–5.
- 6 Otto Eberhard: *Urform oder volksläufige Form?*, in: *Der Männerchor* 2 (1926), Heft 9, S. 1–3; Felix Gruber: „Stille Nacht, heilige Nacht“. *Urform oder volksläufige Form? Eine Antwort*, in: *Der Männerchor* 2 (1926), Heft 10, S. 3f.
- 7 Gotteslob. Katholisches Gebet- und Gesangbuch, hg. v. den (Erz-)Bischöfen Deutschlands und Österreichs und dem Bischof von Bozen-Brixen, Stuttgart: Katholisches Bildungswerk 2013, Österreich-Teil, Nr. 803; vgl. Thomas Hochradner: *Stille Nacht, heilige Nacht*, in: *Die Lieder des Gotteslob. Österreich und Bozen-Brixen*.

- Liturgie – Kultur – Geschichte, hg. v. Alexander Zerfaß, Andrea Ackermann, Franz Karl Praßl und Ewald Volgger, Wien: Wiener Dom-Verlag 2022, S. 794–799.
- 8 Thomas Hochradner: Mohr und Gruber – Mohr oder Gruber? Bemerkungen zur Autorenschaft an „Stille Nacht“, in: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ zwischen Nostalgie und Realität, Joseph Mohr – Franz Xaver Gruber – Ihre Zeit, hg. v. Thomas Hochradner unter Mitarbeit von Silvia Steiner-Span, Salzburg: Freunde der Salzburger Geschichte, 2002 (Salzburg Studien 4), S. 185–208: 194–197. Eine überarbeitete Übersicht bietet Hochradner: Das Lied und seine Autoren (wie Anm. 1), S. 21. Darüber hinaus bringt S. 17 des Beitrags auch eine tabellarische Übersicht von 21 ausgewählten Melodievarianten (betr. die Takte 5, 7 und 11).
- 9 Für eine ausführliche Darstellung und Analyse der Autographie, Fassungen und der von der Forschung herausgearbeiteten ‚Grundtypen‘ siehe die Edition Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), bes. S. 58–63 („Stille Nacht“-Glossar).
- 10 Salzburg Museum, Bibliothek, 1814/97, vgl. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), S. 12–14.
- 11 Vgl. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), S. 52.
- 12 Vgl. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), S. 42f.
- 13 Vgl. Johann Hinrich Wichern (Hg.): Unsere Lieder. Hamburg ¹1877, S. 278f.
- 14 Ein typisches Beispiel für eine zweistimmig gesetzte Rezeptionsfassung ist u.a. enthalten in: Sing' mar oans! Salzburger Volksweisen. Volkslieder, Jodler, Juiceher und Rufe aus der Sammlung Otto Degggs und anderen Quellen für die Jugend ausgewählt und getreu der Volksüberlieferung herausgegeben v. Curt Rotter, Wien u.a.: Dt. Verlag f. Jugend u. Volk, 1926 (Das Österreichische Liederbuch Beiheft 3a), S. 9.
- 15 Vgl. Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), S. 15f.
- 16 Hermann Fritz: Melodievarianten von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ in vergleichender Untersuchung, in: 175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (wie Anm. 1), S. 147–157: 153. Fritz führt dazu am Beispiel von Autograph II und der frühesten Abschrift weiter aus, Gruber habe „[...] den Bass durch die zwei Melodiestimmen eindeutig bestimmt und daher nicht als aufzeichnungsnotwendig angesehen.“ (ebda.)
- 17 „Das charakteristische Anfangsmotiv von Stille Nacht, das die ganze Melodie durchwirkt, wird dem ‚Siciliano‘ zugeordnet.“ (Gerlinde Haid: Siciliano als Typus weihnachtlicher Volksmusik, in: 175 Jahre „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (wie Anm. 1), S. 135–146: 135.) Als prägendes Merkmal führt Haid u.a. die häufigen „[...] Nebennotenbewegungen im wiegenden, punktierten Rhythmus [...]“ an. (ebda.)
- 18 Schleifer = „ein virtuos anmutendes melodisches Verzierungsmoment“ (Die Autographen von Joseph Mohr und Franz Xaver Gruber (wie Anm. 3), S. 63).
- 19 Vgl. dazu u.a. Peter Kusen: Die „Zillertaler Fassung“ – das „falsche“ Stille Nacht? Oder: Was geschah im neunten Takt?, in: UNIART. Einblicke in die Universität Mozarteum, Sommersemester 2019, S. 23–25: 24.
- 20 I | I | V | I | I | V | I | I | I | V | I | I | V | I | I | V | I | I |
- 21 Fritz: Melodievarianten von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (wie Anm. 16), S. 154ff.
- 22 Unsigniertes und undatiertes Exemplar aus einem Sammelbestand verschiedener Weihnachtlieder im Pfarrarchiv Bramberg, Kopie in der Privatsammlung Thomas Hochradner.
- 23 Abschrift Danninger (A-Mondsee, Musikarchiv E 70), um 1850, ediert in Klaus Petermayr: Frühe Stille Nacht-Abschriften und -Bearbeitungen im Oberösterreichischen Volksliedarchiv und aus Mondsee, in: Stille Nacht! Heilige Nacht! Advent- und Weihnachtlieder in Oberösterreich, hg. v. Klaus Petermayr und Thekla Weissengruber, Linz: Oberösterreichisches Landesmuseum, 2018, S. 109–132: 125–131.
- 24 Abschrift Iglseher (ÖÖVLA, HL IX/7/100), um 1850, ediert in Petermayr: Frühe Stille Nacht-Abschriften und -Bearbeitungen (wie Anm. 23), S. 116–125. Biografische Angaben zum Schreiber Iglseher sind, wie Petermayr ausführt, nicht greifbar. (vgl. ebda., S. 117)
- 25 Abschrift Fermüller (ÖÖVLA, HL IX/7/96), um 1840, ediert in: Petermayr: Frühe Stille Nacht-Abschriften und -Bearbeitungen (wie Anm. 23), S. 110–113.
- 26 Liedersammlung für die Jugend-Bündnisse, zusammengetragen von einem ihrer Freunde. Für Jungfrauen, Regensburg: Friedrich Pustet, ¹18569 (1. Auflage 1843), Nr. 3.
- 27 E.W. Kotek: Weihnachtslied beim Hochamt am heiligen Christ Tag [1]880. Quartett mit Orgelbegleitung, Tragöß, in: Sammlung Georg Kotek, STVLA, HS 60a, Nr. 8.
- 28 Undatiertes Exemplar in einer Sammlung von Weihnachtsliedern des Neu-Arader Kantorlehrers Haubenreich, um 1860, Südosteuropäisches Musikarchiv München, MS 395, vgl. Franz Metz: Stille Nacht und die Weihnachtsmusik Südosteuropas. Zur Geschichte der donauschwäbischen Weihnachtsmusik, in: Stille Nacht! Heilige Nacht! Advent- und Weihnachtlieder in Oberösterreich (wie Anm. 23), S. 133–148: 143f.
- 29 Gottfried Wilhelm Fink: Musikalischer Hausschatz der Deutschen. Eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen mit Singweisen und Klavierbegleitung, Leipzig: Gustav Mayer, ¹1849, Nr. 172, S. 101.
- 30 Hochradner: Mohr und Gruber (wie Anm. 8), S. 195.
- 31 Unter dutzenden möglichen Beispielen sei hier nur das Lied „Hält's still, Hiatabuama“ angeführt, das uns heute in verschiedenen Liederbüchern in ebenso vielerlei Gestalt entgegentritt. Im Zuge der Sonnleithner-Sammlung 1819 in Scheibbs (Niederösterreich) aufgezeichnet, findet es sich, wiederum stark variiert, in einer Hallstätter Handschrift aus dem Jahr 1864 und noch einmal anders in einer Aufzeichnung von Konrad Mautner (1880–1924) aus Aussee im Jahr 1912. Schließlich kleidete es der bayerische Volksliedpfeleger Wastl Fanderl (1915–1991) in den 1960er-Jahren in eine sehr gefällige Form und veröffentlichte es in seinen Liederbogen – diese Variante stellt die heute hauptsächlich verbreitete dar. (vgl. Quellenkommentar zum Lied in: Josef Radauer: Salzburger Hirtenlieder. Jodl sing, Maxl spring!, hg. v. Salzburger Volksliedwerk, red. v. Wolfgang Dreier-Andres, Salzburg: Eigenverlag 2023 (Volkslied und Volksmusik im Lande Salzburg 70), S. 148.)
- 32 Stille Nacht, aufgenommen entweder in St. Blasen oder Karchau im Bezirk Murau/Steiermark zwischen April und Juni 1914 von Viktor Zack und Viktor Geramb. Nachlass Zack, STVLA, HS 656, S. 35, Nr. XIX/7.
- 33 Heute: Zentrum für populäre Kultur und Musik in Freiburg im Breisgau.
- 34 Krasnóbród/Wólka Husinska, 26. Dezember 1977, DVA, K 6521; Krasnóbród/Hutków, 26. Dezember 1977, DVA, K 6522; Krasnóbród/Podklaszor, 7. Jänner 1979, DVA, K 6523; Gmina Rachanie, 1978, DVA, K 6524.
- 35 Dies lässt sich harmonisch allerdings durch die Anlehnung an die Grundtypen Z und R relativ gut durchhalten, da hier die Hauptstimme in Takt 9 gegenüber U und O um eine Terz angehoben wird und daher nicht in die Überschlags-Zweistimmigkeit gewechselt werden muss.
- 36 Vorgesungen von Maria Singer, geb. Fritz, Kaskad, aufgenommen von Johann Fritz, Langenau, Weihnachten 1978, transkribiert von G. Gröger 1979, DVA, A 214833.
- 37 Vorgesungen von Flavio Sartori, Bosco-Gurin/Tessin, aufgenommen von Emily Gerstner-Hirzel, Rümelingen, 1979, transkribiert von G. Gröger 1980, DVA, A 215300.
- 38 Vorgesungen von Maria Singer, geb. Fritz, Kaskad, Kommentar des Transkribenten.
- 39 Weihnacht-Lied, undatierte, anonyme Abschrift, Salzburg Museum, HS 1884.
- 40 Beispielhaft für ein solches Lied wäre etwa „Musikantendinger thuats die Soaten stimma“ aus dem Mautner-Nachlass im ÖVLA, vgl. www.volksmusikdatenbank.at/POOL-VLWX-TIT-148883.html [zuletzt aufgerufen am 07.09.2023].
- 41 Vorgesungen von Bertha Köberl vulgo Veit Bertha, aufgezeichnet von Konrad Mautner, Gößl, 1900, vgl. www.volksmusikdatenbank.at/POOL-VLWX-TIT-149193.html [zuletzt aufgerufen am 07.09.2023] bzw. Steyerisches Rasplwerk. Vierzeiler, Lieder und Gassreise aus Gössl am Grundlsee. In Worten und Weise gesammelt, aufgeschrieben und mit Bildern versehen von Konrad Mautner, Wien 1910, unveränderter Nachdruck Tutzing 1977, S. 146f.
- 42 Alte Lieder aus dem Innviertel, mit ihren Singweisen gesammelt von Ernst Jungwirth, Wien: Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, 1925 (Österreichisches Volkslied-Unternehmen. Kleine Quellenausgabe 1), Lied Nr. 14, S. 59–61: 60f.
- 43 Vgl. u.a. Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart gesammelt und erläutert von Ludwig Erk. Nach Erk's handschriftlichem Nachlass und auf Grund eigener Sammlung neubearbeitet und fortgesetzt von Franz M. Böhme, 2. Band, Leipzig 1894, Nr. 824, S. 630f.
- 44 Viktor Zack: Stille Nacht, heilige Nacht. Kleine Ausgrabungen, in: Das deutsche Volkslied 28 (1926), S. 125–127: 126.
- 45 Zack: Stille Nacht (wie Anm. 44), S. 126f.
- 46 Ernst Ludwig Leitner: Vier Nachtstücke für Orgel, Steinhagen: Edition Punctum Saliens, 2018, Teil IV, u.a. S. 47, Takte 316ff.
- 47 Waldemar Hopf: Weihnachtsphantasie über „Stille Nacht, heilige Nacht“: Am heiligen Abend. o.O., o.J., DVA, KiV Stille Nacht, Or td 559.
- 48 Hans Klier: Oberndorfer Stille-Nacht-Messe für Soli, gemischten Chor, Orgel und Orchester, op. 250, Oberndorf: Eigenverlag, ¹1974 (1. Auflage Oberndorf 1950).
- 49 Wilbur Dord: A nativity Suite for Organ, Saint Louis: Concordia o.J., 2. Satz „Silent Night“, linke Hand.
- 50 Richard Purvis: Carol Rhapsody, New York: Leeds Music Corporation, 1950, u.a. Takte 5–10, 13–16.
- 51 Randol Alan Bass: Christmas Flourish for Mixed Chorus, Soprano Solo with Piano or Orchestral Accompaniment, Fort Lauderdale: Plymouth Music, 1993, Takte 231–275.
- 52 Vgl. Fritz: Melodievarianten von „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ (wie Anm. 16), S. 150f.
- 53 Vorgesungen von den Geschwistern Radauer, aufgezeichnet von Gerlinde Haid, Eugendorf, 5. Mai 1976, vgl. Gerlinde Haid: Singgelegheiten, Repertoire und Singpraxis im Flachgau, in: Volksmusik im Flachgau. Forschungsergebnisse und Berichte aus dem nördlichen Salzburg, zusammengestellt und bearbeitet von Gerlinde Haid, redigiert von Rotraud Acker-Sutter, hrsg. von der Salzburger Heimatpflege und dem Salzburger Volksliedwerk, Salzburg: Eigenverlag, 1980, S. 101–126: 103f.
- 54 Daniel Kantor: Night of Silence. A Christmas Song for Unison Voices and Keyboard, Chicago: G.I.A. Publications, 1984. Für einen Höreindruck vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=PMVgMmj2Sio> [zuletzt aufgerufen am 01.09.2023].
- 55 Unter anderem Ildikó Raimondi und Thomas Hampson, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=IQ8cy4s46Vw> [zuletzt aufgerufen am 01.09.2023].
- 56 Robert Führer's berühmtes Weihnachtslied Stille Nacht, heilige Nacht für Sopran-Solo und Chor mit Begleitung der Orgel allein oder des Orchesters: 2 Violinen, Viola, Violon, Flöte und 2 Hörner. Auch für eine Singstimme und Orgel allein ausführbar, Neuausgabe von Alban Lipp, Augsburg: Anton Böhm & Sohn, o.J.
- 57 Klaus Petermayr: Robert Führers Stille Nacht. Mit einer Neuedition, besorgt von Georg Riedl, Wien, in: Stille Nacht! Heilige Nacht! Advent- und Weihnachtslieder in Oberösterreich (wie Anm. 23), S. 163–184.
- 58 Anonyme, von Deisboeck abgeschriebene Neuvertonung, AES, Dommusikarchiv, Gr 320, vgl. Die autographen Fassungen und die zeitgenössischen Überlieferungen (wie Anm. 3), S. Xf., 49–53, 57; Eva Neumayr: Frühe Stille Nacht-Vertonungen aus dem Salzburger Raum, in: Stille Nacht! Heilige Nacht! Advent- und Weihnachtslieder in Oberösterreich (wie Anm. 23), S. 149–162: 153–158.
- 59 Neuvertonung von Joseph Matthias Kracher, AES, Dommusikarchiv, A-Sd, A 1773, vgl. Neumayr: Frühe Stille Nacht-Vertonungen (wie Anm. 58), bes. S. 149–153.
- 60 Neumayr: Frühe Stille Nacht-Vertonungen (wie Anm. 58), S. 157f.
- 61 Vorgesungen von Reinhard Sippe, aufgezeichnet von Konrad Scheierling, Kroisbach bei Ödenburg, Dezember 1971, transkribiert von G. Gröger 1987, DVA, A 223644.
- 62 DVA, HL 246.
- 63 Stille Nacht, Satz: Robert Edler, Baden-Baden: Tonos, o.J., ISMN M-2015-1030-9.
- 64 Silent Night / Stille Nacht. A Setting for Choir or Choir & Congregation, Satz: Wolfgang Lindner, Minneapolis: Randall M. Egan, 1993, bes. ab Takt 17.
- 65 Archiv der Pfarrkirche Afenz, H 142, vgl. die Edition Herbert Tomaschek: Zwei Weihnachtslieder aus Afenz, Stuttgart: Carus, 2002, S. 2f.
- 66 Vgl. dazu u.a. die lange Liste der Varianten und Quellennachweise in: Deutscher Liederhort (wie Anm. 43), 1. Band, Leipzig 1893, Nr. 139a–d, S. 463–467.
- 67 Den zwölf Abschriften mit Text und Musik, die bei Hochradner: Mohr und Gruber (wie Anm. 8), S. 194 aufgeschlüsselt sind, wären noch über zehn weitere, die inzwischen in diversen Pfarrarchiven und Privatbesitz entdeckt wurden, hinzuzufügen. Vgl. dazu Hochradner: Das Lied und seine Autoren (wie Anm. 1), S. 17.
- 68 Dazu vgl. Hochradner: Das Lied und seine Autoren (wie Anm. 1), S. 16, 18–21.
- 69 Für Näheres siehe Michael Fischer: „Stille Nacht, deutsche Wacht“: Ein Lied zwischen Krieg und Weltfriede, www.katholisch.de/artikel/32400-stille-nacht-deutsche-wacht-ein-lied-zwischen-krieg-und-weltfriede [zuletzt aufgerufen am 23.08.2023].
- 70 Zwei der Texte, die sich jeweils mit einem Stellungskrieg auseinandersetzen, sind keinem der beiden Weltkriege eindeutig zuzuordnenbar.
- 71 Stille Nacht Archiv Hallein, Ordner Neudichtungen, Nr. 35.
- 72 Stille Nacht Archiv Hallein, Ordner Neudichtungen, Nr. 38.
- 73 Dazu Michael Neureiter: „Holder Knabe im lockichten Haar“. Der erste Textdruck von Joseph Greis in Steyr, in: Blätter der Stille Nacht Gesellschaft, Folge 55 (2016), S. 14f.; Horst Ebeling: Die wahre Bedeutung der „Stille Nacht!“-Textdrucke aus Steyr, in: Blätter der Stille Nacht Gesellschaft, Folge 56 (2017), S. 17–20.
- 74 Erstmals gedruckt in Theodor Fließner: Lieder-Buch für Kleinkinder-Schulen, Elberfeld: Sam. Lucas 1842, später insbesondere durch das mehrfach aufgelegte Liederbuch von Johann Hinrich Wichern: Unsere Lieder, z.B. in der Ausgabe Hamburg: Rauhes Haus ¹1877, S. 278, popularisiert.
- 75 Zu Theodor Fließner vgl. Renate Ebeling-Winkler: „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ Ein Advents- und Weihnachtslied im protestantischen Brauchtum des 19. Jahrhunderts, in: Blätter der Stille Nacht Gesellschaft, Folge 48 (2009), S. 1–5: 4f. Zu dessen Sohn Friedrich (Fritz, Federico) vgl. Martin Reiter: Deutscher Protestant übersetzte „Stille Nacht!“ ins Spanische, in: Blätter der Stille Nacht Gesellschaft, Folge 57 (2018), S. 18f.
- 76 Für Näheres zu Blasius Wimmer siehe Anna Holzner: „Stille Nacht!“ 1819 in Waidring. Die ganz frühe Abschrift des Blasius Wimmer und andere Abschriften, in: Blätter der Stille Nacht Gesellschaft, Folge 56 (2017), S. 1–6: 1–4.
- 77 Stille Nacht Archiv Hallein, ohne Signatur.
- 78 Entstanden zur Mette einer katholischen Gemeinde in Hannover, 2009. Aus den Materialien von Thomas Hochradner.
- 79 Sogenanntes Proletarier-Weihnachtslied, in: Arbeiter Liederbuch. Eine Sammlung sozialdemokratischer Lieder und Deklamationen, New York: Brausewetter & Benedix verm. ¹1894, S. 33f.
- 80 Carl Köhler: 40 schöne alte und neue Soldatenlieder, Essen: F. Flothmann o. J., S. 19. Der Bezug zum Ersten Weltkrieg wird offenbar durch die Erwähnung des Kaisers, Wilhelm II. von Preußen (1859–1941), der nach dem verlorenen Krieg 1918 zur Abdankung gezwungen war.
- 81 Liedworte zur Weihnachtsfeier im Touristenverein „Vorwärts 1907“, typographische Überlieferung, Stille Nacht Archiv Hallein, Nachlass Alois Leeb.
- 82 Zitiert nach Linder-Beroud: „O Tante Baum...“ (wie Anm. 1), S. 118. Dort ohne Referenz.
- 83 Fritz von Rabenau: Weihnachten im 3. Reich, Berlin: Gebr. Engelke 1942, ohne Seitenzahl.
- 84 Platten-Lisei: Das Lied von der stillen, heiligen Nacht!, in: Rupertibote, Nr. 65 vom 26. Dezember 1948; Stille Nacht Archiv Hallein, Ordner Neudichtungen, Nr. 34. Zu Elise Beyer siehe August Rettenbacher: Das „Platten Lisei“ – Gedenkstätten ihres Lebens, in: Salzburger Volkskultur 16 (1992), [Heft 2], S. 107–110.
- 85 Stille Nacht Archiv Hallein, Ordner Neudichtungen, Nr. 44.
- 86 Gedruckt in Annemarie Stern: Lieder aus dem Schlaraffenland. Politische Lieder der 50er-70er Jahre, Oberhausen: Asso 1976, S. 261f.
- 87 Kabarettgipfel 2017; siehe www.youtube.com/watch?v=fbyYELqEDXU [zuletzt aufgerufen am 22.08.2023].
- 88 2021 veröffentlicht; siehe www.eav.at/texte/stille-nacht [zuletzt aufgerufen am 22.08.2023].
- 89 Liedflugblatt, veröffentlicht 2018. Aus den Materialien von Thomas Hochradner.
- 90 Entstanden 2007; www.apd.info/news/2007/12/18/neuer-textvorschlag-fuer-stille-nacht-heilige-nacht [Quelle: APD; zuletzt aufgerufen am 22.08.2023].