



# Melodien von Liedflugschriften vor und in den «Bündner Wirren»

*Rudolf Wachter, Davos Monstein, Februar 2026*

1. Über die Bündner Wirren haben wir hier im Zusammenhang mit den drei Paul Buol (MoH 6), dem Festungsbauingenieur Johann Ardüser in Zürich (MoH 7), Pfr. Conrad Buol (MoH 8), dem Ausbruch des Prättigauer Aufstands (MoH 11) und dem erweiterten Schrifttum Pfr. Bartholomäus Anhorns d.Ä. (MoH 12) schon viel gehört. Die ersten zwei Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts sind von einer zunehmenden Polarisierung der Elite und der Bevölkerung Graubündens in zwei Parteien gekennzeichnet. Es standen sich eine traditionell im Dienste Frankreichs und zunehmend auch Venedigs stehende Partei (VF) und eine aufstrebende, von Spanien und dem ihm zugehörigen Mailand massiv geförderte und am Schluss auch von Österreich offen militärisch unterstützte Partei (MSÖ) gegenüber. Zudem hat im Laufe dieser Jahre der konfessionelle Gegensatz (MSÖ mehrheitlich katholisch, VF mehrheitlich reformiert) stark an Bedeutung gewonnen, wobei die inzwischen vorwiegend calvinistisch geprägte VF-Partei spätestens von 1618 an – von einem schwächelnden und wankelmütigen Frankreich im Stich gelassen – vor allem noch die generelle Unabhängigkeit der Bündner von den Grossmächten zu bewahren versuchte, die MSÖ-Exponenten hingegen immer unverhohlener den Anschluss an Spanien und Österreich vorantrieben. Eine dubiose Rolle spielten dabei auch die Eidgenossen: Die fünf katholischen Innerschweizer Orte wirkten vor allem im grossmehrheitlich katholischen Oberen (Grauen) Bund zugunsten der mailändisch-spanischen Seite. Die reformierten Stände Zürich und Bern hingegen griffen zwar nach dem Massaker im Veltlin ein, konnten aber gegen die spanisch-mailändische Besatzung nichts mehr ausrichten. Die innere Spaltung der Drei Bünde hat schliesslich die Besetzung der reformierten Gebiete, ja de facto ganz Bündens durch die Österreicher 1621–25 ermöglicht.

Ein faszinierender Aspekt jener Zeit sind die Flugschriften, von denen besonders in der Zeit kurz vor und während der Besetzung ziemlich viele gedruckt wurden, meist in Form von Heftchen in Quart- oder Oktavformat von meist 8, 16 oder ein paar Dutzend Seiten. Damals gab es ja noch keine Tages- und Wochenzeitungen, nicht einmal regelmässig erscheinende Zeitschriften, geschweige denn modernere Medien. Solche Schriften waren deshalb für die politische Meinungsbildung von grösster Bedeutung. Die Texte dieser Flugschriften sind teils in Prosa verfasst, teils aber auch in Versform.

Politisch besonders heikel waren Schriften, in denen gegen Personen mit ihrem vollen Namen polemisiert wird. Solche Schriften sind regelmässig anonym oder pseudonym veröffentlicht worden, ja sogar die Druckereien und Druckorte sind in den meisten Fällen nicht angegeben (oder fingiert). Erstens wollten – bzw.

mussten – sich die Autoren und Drucker in den gefährlichen Zeiten schützen. Zweitens wurden anonyme oder pseudonyme Veröffentlichungen wohl sogar fleissiger gekauft und genauer gelesen, eben weil a priori unklar war, was einen erwartete. Dieser Faszination der Pseud- oder Anonymität können wir uns ja bis heute nicht entziehen. Zudem lasen die Leute damals zweifellos auch noch die Texte aus der gegnerischen «Bubble», also die Anhänger der VF die Texte der MSÖ und umgekehrt oder, was mehr und mehr auf dasselbe hinauslief, die «evangelischen Ketzer» die der «abergläubischen Papisten» und umgekehrt. Was dagegen in den uns interessierenden Schriften nie fehlt, ist das Jahr der Veröffentlichung, und dieses ist ohne Zweifel auch immer richtig, denn es stand für die Aktualität dieser meist nicht für die Ewigkeit gedachten Publikationen.

Daneben gibt es auch Texte, speziell aus der protestantischen Partei der VF-Anhänger, die bewusst nicht auf den Mann zielen, sondern die Missstände in allgemeinerer Form anprangern oder die Parteien zur Einigkeit aufrufen. Deren Autoren verschweigen ihren Namen – mindestens zunächst – nicht, auch wenn ihre Parteizugehörigkeit ziemlich klar zum Ausdruck kommt. Später mussten auch sie sich schützen. Dem besonders aktiven Bartholomäus Anhorn d.Ä. haben wir vor allem in MoH 12 unsere Aufmerksamkeit geschenkt.

Die Gedichte aus der Zeit der Bündner Wirren (auch diejenigen, die seinerzeit nicht gedruckt, sondern durch handschriftliche Kopien verbreitet wurden), hat 1910 Philipp Zinsli ([Tex.](#) und [Diss.](#)) praktisch vollständig herausgegeben, mit ausgezeichneten Erläuterungen.

Diejenigen Flugschriften mit Gedichten, die wir als «Lieder» bezeichnen und die in dieser Ausgabe des MoH im Zentrum stehen sollen, finden wir am besten über die grandiose Sammlung von Eberhard Nehlsen, «Liedflugschriften des 15. bis 18. Jahrhunderts» ([online](#)), in der zwar nicht die Texte selbst, aber alle nötigen Informationen («Metadaten»), z.B. Titelblatt, erste Strophe und Bibliotheken, die Exemplare besitzen, angegeben sind. Nützlich ist insbesondere – aber nicht nur – sein «Quellenverzeichnis» (neueste Version: [19. September 2025](#)). Viele solche Drucke sind heute von den Bibliotheken online gestellt, was den alten Texten zu viel mehr Sichtbarkeit verhilft (und die Originale schont); ich werde im folgenden jeweils vor allem online einsehbare Exemplare nennen und, wo zweckmässig, gleich auch die Links zu ihnen installieren. Eine informative und leicht lesbare Einführung in die Liedflugschriften bietet Christian Scheidegger, [Die Liedflugschriften der Zentralbibliothek Zürich](#) (2019).

Als «Lieder» können nur die in Strophenform gegossenen Gedichte gelten. Von diesen sind wohl tatsächlich die meisten seinerzeit gedruckt worden. Sie bilden eine klar umrissene Gruppe, denn sie unterscheiden sich einerseits von den Flugschriften mit Prosatexten, andererseits von den stichischen, das heisst aus lauter gleich gebauten, meist paarweise gereimten Versen bestehenden Gedichten, die fast durchwegs nur handschriftlich überliefert sind und nicht zum Singen, sondern zum Lesen oder Vorlesen gedacht waren. Die gedruckten Lieder aber ziehen

aus beiden Gruppen je den Hauptzweck und kumulieren so gleichsam ihre Wirkung: Dass sie als Flugschriften publiziert wurden, diente einer möglichst weiten Verbreitung, und dass sie in Gedichtform stehen, macht sie zu kunstvollen und damit besonders attraktiven Texten – entsprechend der Devise jedes Dichters, das Publikum von der Nützlichkeit seiner (meist politischen oder religiösen) Gedanken zu überzeugen und gleichzeitig angenehm zu unterhalten.<sup>1</sup>

Ein wichtiger Aspekt dieser Lieder aber ist bisher ziemlich vernachlässigt worden, obwohl er als «Wirkungsverstärker» nicht zu unterschätzen ist: die Melodien. Dabei haben die Dichter mit dem Schreiben in Versen und Strophen einen grossen zusätzlichen Aufwand auf sich genommen. Sie hofften nämlich, dass ihre Werke dank ihrer Singbarkeit möglichst oft in öffentlichen oder privaten Versammlungen erklingen, den Leuten dadurch besser im Gedächtnis haften bleiben<sup>2</sup> und so eine noch weitere Verbreitung erfahren würden. Dazu setzten sie meist schon auf das Titelblatt eine sogenannte «Tonangabe», das heisst den Titel oder Anfang eines damals – wie wir annehmen müssen – allgemein bekannten Liedes, nach dessen Strophenschema das neu publizierte Lied gedichtet war und nach dessen Melodie es demzufolge gesungen werden konnte. Das lautet dann zum Beispiel so:

- In der Melody wie der Sündfluß.
- Im Thon<sup>3</sup>, Wilhelmus von Nassauwe etc.
- In der Weiß<sup>4</sup>: Der Marggraff schiffet über Rheyn, etc.

Hingegen sind solchen Liedflugschriften kaum je Musiknoten beigegeben: Nur etwa 2,5% enthalten Noten, von unseren Graubünden betreffenden Schriften keine einzige. Wenn wir aber eine möglichst authentische Vorstellung gewinnen wollen, wie diese Lieder gewirkt haben, sollten wir sie singen lernen! Denn es besteht nicht der geringste Zweifel, dass ihre hauptsächliche Verbreitung nicht durch Lesen erfolgte. Vielmehr hörten die Leute zuerst zu, wie einer sang, sangen bald einmal mit, und anschliessend gingen aus ihrer Mitte die Gelehrigsten – wenn nötig mit einem gedruckten Exemplar oder einer handschriftlichen Kopie des Textes bewaffnet – aus, das Lied weiterzuverbreiten. Wir sollten uns bewusst sein, dass die Leute damals, in einer weitgehend mündlichen, schriftarmen Kul-

---

<sup>1</sup> Das geflügelte Wort dazu prägte der römische Dichter Horaz (65–8 v. Chr.) in seiner *Ars poetica* («Dichtkunst», Vers 333): *aut prodesse volunt aut delectare poetae* «die Dichter wollen entweder nützen oder Freude machen». Meist wollen sie natürlich beides gleichzeitig. Das sagt auch Horaz im nächsten Vers, aber der wird fast nie mitzitiert.

<sup>2</sup> In Nehlsens Nr. Q-1896, gedruckt 1627, schreibt der Drucker nach einem Prosa-Bericht über das Erdbeben vom 30. Juli 1627 in der Capitanata (heute Provinz Foggia): «Folget vorhergehender Bericht, umb besserer behaltung willen, in einem Lied verfast.»

<sup>3</sup> D.h. Melodie. Deshalb spricht man in der deutschen Liedforschung eben von einer «Tonangabe». Diesen letzteren Fachausdruck behalte ich bei, sonst aber ziehe ich den Begriff «Melodie» vor, da «Ton» heute in dieser Bedeutung nicht mehr üblich ist.

<sup>4</sup> Dies zeigt sehr schön, warum «Weise» sowohl «Art» als auch «Melodie» bedeuten kann.

tur, viel mehr sangen als heute, speziell in Gesellschaft anderer, und Melodien (und Texte) entsprechend schnell auswendig lernten. Noten lesen konnten dagegen die wenigsten. Den teuren Zusatzaufwand, ihren Schriften Noten beizugeben, konnten sich die Dichter und Drucker deshalb ersparen.

Meine Neugier bezüglich dieser Melodien hat mich tief in die deutsche Liedforschung hineinkatapultiert.<sup>5</sup> Das Problem ist nämlich: Wenn wir wissen, dass ein Bündner Lied nach dem «Sündfluss» (d.h. Sintflut), nach «Wilhelm von Nassau» oder dem «Markgrafenlied» gesungen werden sollte, so wissen wir noch lange nicht, welche Melodie sich hinter dieser Angabe versteckt. Dies herauszufinden, und überhaupt die Beschäftigung mit diesen Melodien und ihrer Geschichte, ist aber höchst reizvoll. Und es ist ausserordentlich interessant zu sehen, wie schon vorreformatorisch, speziell dann aber in der Reformation vor allem lutherischer Prägung viele weltliche Liedmelodien von der Religion «gekapert» wurden, indem man ihnen geistliche Texte unterlegte. Oft haben die Melodien dann just in dieser Form grosse Verbreitung erfahren und überlebt, während frühere oder auch spätere weltliche Liedtexte bald einmal aus der Mode und in Vergessenheit geraten sind.

Wie erwähnt habe ich den folgenden Ausführungen wiederum unzählige Links beigegeben, die digital mitten hinein in die alten Bestände grosser europäischer Bibliotheken führen, und ich möchte meine treuen Leserinnen und Leser erneut herzlich ermuntern, sich die heute vielfältig online zur Verfügung stehenden Originalschriften anzusehen. «Nur einen Klick entfernt» finden sich da herrliche Schätze! Ich werde hier auch gar nicht speziell auf die Texte der Lieder eingehen. Deren literarische Qualität ist nicht immer grossartig, und die Frömmigkeit und Gottergebenheit jener Zeit, die noch nichts von Aufklärung wusste, die Vorstellungen von Wundern, Gottesstrafe, Hexerei und den Versuchungen des Satans sind uns fremd geworden. Dennoch lohnt sich die Lektüre, um die Denkweise unserer Vorfahren verstehen zu lernen. Und an den Melodien und den alten Druckerzeugnissen können wir uns auch heute noch vorbehaltlos erfreuen. Die etwas altertümliche deutsche Sprache der Lieder, die Melodien und die originalen Liedhefte zusammengenommen vermitteln uns ein lebendiges, authentisches und wahrhaft multimediales Bild der damaligen Zeit. Wir müssen uns dann «nur» noch die Landschaft, die Siedlungen, die Kleidung der Leute und ihre Lebensweise ausmalen – und werden oft froh sein, nicht in jene Zeit hinein geboren worden zu sein.

In der Folge gehen wir chronologisch den überlieferten Liedern nach. Wir können zwar nicht sicher sein, dass von allen damals zur Bündner Politik in den

---

<sup>5</sup> Abgekürzt zitiert werden in der Folge: Böhme Lb. = Franz Magnus Böhme, Altdeutsches Liederbuch (Leipzig 1877). – Erk-Böhme Lh. = Ludwig Erk und Franz Magnus Böhme (neubearb. und fortgesetzt), Deutscher Liederhort (Leipzig Bd. I und Bd. II 1893, Bd. III 1894). – <sup>2</sup>VL = Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (De Gruyter Brill).

Druck gegebenen Liedern noch Exemplare existieren – die Gelehrten und Bibliothekare haben sich für diese bescheidenen Alltagsdrucke erst im 19. Jahrhundert zu interessieren begonnen –, aber viele dürften es nicht sein, die komplett verloren gegangen sind. (Als Altertumswissenschaftler bin ich wesentlich höhere Verluste gewohnt.)

2. Ein früher Vorläufer ist ein Lied von 1601, in dem das Bündnis zwischen den Drei Bünden und dem Wallis (genauer: den sieben Zenden<sup>6</sup>) vom 5. August 1600 besungen und gepriesen wird. Ein solches Ereignis wurde gebührend gefeiert! Hans Ardüser d.J. berichtet ausführlich über die Festivitäten in Sitten, wo unter Glockengeläut und Böllerschüssen für 4000 Personen dreierlei Wein aus öffentlichen Brunnen kredenzt wurde, ein Theaterstück zur Aufführung kam und die Bündner Gesandten «fürstlichen tractiert» wurden.<sup>7</sup> Das Bündnis löste allerdings nicht nur Freude aus. Jacob Bott in seinem Kommentar zur Ardüser-Stelle (Bott S. 517–19) berichtet von grossen Anstrengungen der sieben katholischen eidgenössischen Stände, es zu hintertreiben. Wir müssen uns deshalb nicht wundern, dass eine eindringliche Ermahnung, diesen wichtigen Schulterschluss der beiden Alpenländer getreulich einzuhalten – auch über Konfessionsgrenzen hinweg –, schon sehr bald nach Vertragsabschluss nötig wurde; dies dürfte der Hauptzweck unseres Gedichtes gewesen sein.

- Nehlsen Q-0235: W. K., «Ein hüpsch nüw Lied zü lob unnd ehren gesungen den Dryen Pündten, unnd dem land Wallis, wie sy ein pundt zusammen gemachet den 3.<sup>8</sup> Augusti deß 1600. jars. / In der Melody wie der Sündfluß. [Grosses Zierstück mit Maske.] 1601.», am Ende unterschrieben «W. K.» – [Gedruckt in Zürich bei Hans Rudolf Wyssenbach.], 8°, 4 Blätter, 24 Strophen à 9 Zeilen, online-Exemplare in Zürich ZB [18.2019,3](#) und in Berlin SB [Ye 5371](#), Zinsli Tex. [S. 123–25](#) Nr. 5, Zinsli [Diss.](#) S. 48–50, Tab. I, 8.

Ein Rätsel ist der Autor, der sich «W. K.» abgekürzt hat. Zinslis Vermutung, er könnte ein reformierter Pfarrer gewesen sein, hat viel für sich, vor allem wegen der Selbstbezeichnung «Diener Gotts» (Str. 24 am Ende). Aber wie hiess er mit vollem Namen? Bei Truog Pfr. bin ich jedenfalls nicht fündig geworden. Freilich kann der Dichter, obwohl er die Bündner Verhältnisse gut kannte, auch zum Beispiel in der Region Zürich tätig gewesen sein. Nehlsen schreibt den Druck nämlich dem Drucker und Verleger Hans Rudolf Wyssenbach in Zürich zu, und dies leuchtet sofort ein. Besonders typisch – und interessant – ist das etwa 5,5 cm hohe Zierstück<sup>9</sup> mit grotesker Maske im Zentrum, das das Titelblatt schmückt:

---

<sup>6</sup> Zur Organisation des Wallis in jener Zeit s. das [HLS](#).

<sup>7</sup> Ard. Chron. S. 155f., [Ms. III p. 16f.](#) Zu Hans Ardüser s. MoH 9.

<sup>8</sup> Wie der «3.» statt dem überall sonst zu findenden «5.» zu erklären ist, weiss ich nicht.

<sup>9</sup> Aus diesem hat schon Zinsli Diss S. 50 richtig auf Zürich als Druckort geschlossen.



Abb. 1: Titelzierstück von Q-0235 (Expl. Zürich Zentralbibliothek 18.2019,3, <https://doi.org/10.3931/e-rara-22458>)

Für dieses Zierstück gab es Vorbilder, speziell in Lyon.<sup>10</sup> Davon hatte Wyssenbach auch eine Kopie, jener Druckstock war aber defekt (unten links fehlte ein Ring), und obwohl er ihn ebenfalls weiterverwendete<sup>11</sup>, hat er sich zusätzlich die im Druck unseres Gedichts vorliegende, noch etwas aufwendigere Version des Zierstücks besorgt. Ich habe die auf der Plattform [e-rara.ch](http://e-rara.ch) einsehbaren Drucke aus der Wyssenbachschen Offizin (nicht nur Lieder) kurz durchgesehen und auf Anhieb neun weitere Bücher oder Hefte gefunden, in denen diese Version verwendet ist. Alle stammen aus den Jahren zwischen 1599 und 1602. Druckstärke und -sorgfalt sind unterschiedlich, und auch diese Version des Maskenzierstücks hat, soviel wir sehen, von Anfang an einen Makel: Eine lange Schramme im Holz des Druckstocks zeigt sich als weisse Linie von oben rechts schräg gegen unten Mitte (s. Abb. 1). Hier sind diese weiteren Drucke für Neugierige und Wissensdurstige, die Wyssenbachs vielfältiges Verlagsangebot genauer kennenlernen möchten:

- Vom Geschlecht der Brunen zu Zürich, gedr. 1599 (ZH ZB [18.226,5](#)): Das Zierstück erscheint auf dem Titelblatt und nochmals hinten auf S. [38].
- Das Lied von der Schlacht beschehen vor Sempach, gedr. 1599 (ZH ZB [Ms J 424,3](#)): am Ende.
- Iusti Lipsi de duplici concordia oratio, gedr. 1600 (ZH ZB [C 204,2](#)): auf dem Titelblatt.

<sup>10</sup> S. z.B. 1588: M. Tullii Ciceronis Opera omnia (...) Lugduni ex sumptibus Sibyllæ à Porta. M. D. LXXXVIII, Bd. II nach Sp. 20, Bd. III nach Sp. 64, 102, 156. (Expl. in Lyon, BM [Rés 342095](#), auch [Google](#)).

<sup>11</sup> Nämlich in «[Neuwe Meerwunderische Prophecey](#)» von 1598, «Kennzeichen Der wahren Kinder Gottes» von [1599](#) und [1600](#), einem [Catechismus](#) von 1600 (auf dem Titelblatt und am Ende), «[Irene Gallica](#)» von 1601 (S. 190) und «[Insignis Antilogia](#)» von 1601 (nach der Widmung S. [4]). – In [Ratio totius Controversiae de Coena Domini](#) von 1602 und [Instrumentum Instrumentorum](#) von 1604 (am Ende) ist dann auch der zweite Ring verschwunden. Die Druckstöcke waren aus Holz und entsprechend fragil.

- Kurtzer Summarischer begriff der gantzen heiligen geschriff, gedr. 1600 (ZH ZB [AB 790,3](#)): auf dem Titelblatt.
- Appenzeller Krieg, gedr. 1601 (ZH ZB [18.2022,11–12,14](#)): am Ende.
- Ein alt Lied (...) vom Bundt (...) wider Hertzog Carly von Burgund, gedr. 1601 (ZH ZB [18.2022,22](#)): am Ende.
- Nawerren Schlacht, gedr. 1601 (ZH ZB [18.2022,34](#)): am Ende.
- Disputatio de disciplinis obiectivis, gedr. 1602 (ZH ZB [4'o 1602/4](#)): auf der zweitletzten Seite.
- Disputationes binae de uno et solo principio, gedr. 1602 (ZH ZB [Diss III 44,9](#)): am Ende.

Zu meiner grossen Überraschung habe ich das Zierstück zehn Jahre später im Allgäu wiedergefunden, immer noch mit derselben Schramme, nämlich im «Tractatus brevis, continens Decem Principia Doctrinae Christianae» des zur Reformation übergetretenen und 1600 nach Kempten ausgewanderten noblen Florentiners Antonio degli Albizzi (1547–1627). Wir finden es am Ende des Vorworts S. [10] und nochmals ganz am Schluss des Buches vor der Angabe «Campioni excudebat Christophorus Kraus. Anno. 1612.», zu deutsch: «in Kempten hat (dies) gedruckt Christoph Kraus im Jahre 1612.»<sup>12</sup> Auch in einem zweiten Werk Albizzis hat Kraus das Zierstück verwendet: «Exercitationum theologicarum Pars prima», 1616, am Ende S. 283 vor den Errata<sup>13</sup>; in der «Pars secunda» von 1617 taucht es hingegen nirgends mehr auf. Der Verleger und Drucker Christoph Kraus(s) ist bekannt für seinen grossen Einsatz zugunsten protestantischen Schrifttums. Die Erklärung dafür, wie er zu einem Druckstock eines Zierstücks von Wyssenbach in Zürich gekommen ist, muss ich den Spezialisten überlassen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang aber bestimmt, dass Wyssenbach nach 1604 nichts mehr gedruckt hat.

An eine solche «Wanderung» eines Druckstocks sollten wir freilich nur in Fällen denken, in denen der Stock einen individuellen Fehler aufweist. Denn weitere Recherchen haben ergeben, dass just dieses Maskenzierstück auch noch in anderen Offizinen gedruckt worden ist, aber von anderen, wenn auch erstaunlich ähnlichen Druckstöcken, so 1621 bei Schröter in Basel in einer Liedflugschrift (Q-2335, Expl. in Zürich ZB [18.2021,25](#), s. auch → Anm. 59), oder 1627 in einem in Schleusingen gedruckten Bericht eines Pfarrers über die Heilung eines von Hexen gemarterten Mädchens (Expl. in Heidelberg UB [Salem 3,12 RES](#)). Später finden wir zum Beispiel eine – ziemlich flüchtige – Kopie in London, nämlich in Thomas Hobbes' Übersetzung der «Eight Bookes Of the Peloponnesian Warre Written by Thucydides» (1634), [S. 143](#). Dieses Zierstück illustriert – als Beispiel unter zahllosen – die vielfältigen Kontakte im Druckgewerbe jener Zeit.

---

<sup>12</sup> Expll. in Dresden [Theol.cat.B.771](#) sowie mit 1613 auf dem Titelblatt in Wolfenbüttel [368.13.5 Quod.](#), Regensburg [999/Theol.syst.262](#) und [Augsburg](#).

<sup>13</sup> Expl. in Wolfenbüttel [178.1 Theol. \(1\)](#).

Nun wollen wir uns aber der Tonvorlage unseres Bündner-Walliser-Liedes zuwenden! Schon Philipp Zinsli (Diss. S. 48 m. Anm. 2) hat in der UB Basel ([Sar 151:84](#)) einen Druck des Liedes «Sündtfluss, Wölcher über die Menschen gangen ist (...)» gefunden. Dieser ist bei Nehlsen als Nr. Q-2850 registriert und datiert von ca. 1570 (gedr. in Basel). Der Dichter heisst Gwer Ritter und war ein Berner (wohl aus dem Oberland).<sup>14</sup> Es gibt noch viele weitere Drucke des Liedes, der früheste ist Q-1104 (gedr. 1563 in Bern).<sup>15</sup> Ausser dem frühesten tragen alle die Tonangabe: «Im Thon, Frölich so will ich singen, mit lust, etc.», und mit den Worten «Frölich so will ich singen zu lob dem nammen Gotts» fängt denn auch nicht zufällig unser Bündner-Walliser-Lied an.

Die Anfangszeile «Fröhlich so will ich singen» zeigen freilich auch diverse andere Lieder, deshalb empfahl sich der Zusatz «mit lust, etc.». Dieser aber macht das richtige Lied sofort klar: Es handelt sich um eine «Tageweise» («Romanze») von einem reichen Fräulein auf einer hohen Burg, die den Wächter hartnäckig bedrängt, einen «Knaben jung» einzulassen, der von draussen um sie wirbt. Ihre Hartnäckigkeit führt zum Ziel, der *one-night stand*, im Detail beschrieben, wird ein voller Erfolg. Nehlsen weist nicht weniger als zwölf verschiedene Drucke für das Lied aus, die ältesten sind [Q-5470](#) (gedr. ca. 1525 in Nürnberg) und [Q-5120](#) (gedr. ca. 1535 ebenfalls in Nürnberg, mit korrigiertem Text), der jüngste [Q-4288](#) (gedr. 1664 in Basel), das sind fast 140 Jahre in der Hitparade! Eine eigentliche Tonangabe war offensichtlich unnötig, aber es wird darauf geachtet, dass der Liedanfang auf dem Titelblatt erscheint. Dieses Lied kannten alle. Es ist auch kein Zufall, dass dessen Melodie just für ein Lied über den «Sündfluss» (d.h. Sintflut) verwendet wurde – und zwar typischerweise in protestantischen Gegenden, wo man bei Burgfräulein-Themen wenig Spass verstand: Man versuchte auf diese Weise, der populären Melodie, die ja nichts dafür konnte, dass man ihr einen solchen Text beigelegt hatte, einen gottesfürchtigeren Anstrich zu geben.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> In der [Lohner-Chronik der Stadt Thun](#) (Bd. II, S. 11) ist ein Eintrag aus den «Sekelamtsrechnungen» des Jahres 1556 festgehalten: Gwer Ritter, der der Stadt ein Lied gemacht hatte, gab man ein Gegengeschenk in Geld von 2 Pfund 18 Schillingen 4 Pfennigen.

<sup>15</sup> Auf dem in Zürich erhaltenen Exemplar von Q-7609 gedr. 1602 (mit einem Holzschnitt der von Sturm und Regen gepeitschten Arche Noah) klebt unten das Exlibris «[Sum Andreæ Nierii Rheti.](#)» (sum + Gen. = ich gehöre). Der Besitzer war niemand anderer als der Sohn des Davoser Pfarrers Lucius Nier. Er wurde ebenfalls Pfarrer, jedoch im Thurgau und ab 1630 in Winterthur (s. MoH 8, S. 7 mit Anm. 18). Ob es wohl noch mehr Bücher mit seinem Exlibris gibt?

<sup>16</sup> Dazu diente bestimmt auch eine geistliche Dichtung, die «Tageweise» genannt wurde, mit siebenzeiliger Strophenform. Sie ist in Q-2851 (gedr. 1568) bezeugt, handelt von der Pest in Bern 1563–66 und beginnt mit «Könnt ich von Herzen singen ein hübsche Tageweis». Zweimal wird sie als Tonangabe mit der Alternative «Hilf Gott, dass mir gelinge» verwendet (Q-4849 gedr. ca. 1565 in Nürnberg, Q-1896 gedr. 1627 in Leipzig), einmal mit «Joseph» (Q-4280 gedr. 1620 o.O.). Dazu gab es mit demselben Anfang auch eine höfische Nachdichtung von Ovids «Pyramus und Thisbe» (Metamorphosen 4.55–166) (Q-8129 gedr. ca. 1625 o.O.), s. Böhme Lb. S. 77–81 Nr. 20. Keine dieser Dichtungen scheint es zu grosser Berühmtheit gebracht zu haben.

Das Strophenschema ist aus zwei eng verwandten Versen gebildet, dem jambischen<sup>17</sup> Dreiheber mit Senkung auf der letzten Silbe (sog. weiblichem Schluss), also 3<sup>w</sup>, und dem um eine Silbe kürzeren Vers, also mit Hebung auf der letzten Silbe (sog. männlichem Schluss), 3<sup>m</sup>. Hier ist die erste Strophe der «Tageweise» (Hebungen sind unterstrichen, die rhythmischen Hebungen liegen teilweise auf der Folgesilbe):

Frölich so wil ich singen,  
 mit lust ein tageweyß,  
 Ich hoff mir sol gelingen  
 darauff leg ich mein fleiß,  
 gegen einem<sup>18</sup> frewlein reyche<sup>19</sup>,  
 auff eyner Burg so hoch,  
 Ir hertz was traurigklichen,  
 der knab stund heymigklichen<sup>20</sup>,  
 sie het in gern hinein.

Die Strophe zählt neun solche Verse in der Reihenfolge: 3<sup>w</sup>-3<sup>m</sup>-3<sup>w</sup>-3<sup>m</sup>-3<sup>w</sup>-3<sup>m</sup>-3<sup>w</sup>-3<sup>w</sup>-3<sup>m</sup>. Die Reime sind nicht immer perfekt, der beabsichtigte Standard der Reimfolge ist aber klar: a-b-a-b-c-d-c-c-d. Im Hinblick auf die Melodie können wir jetzt schon vermuten, dass nach den ersten zwei Zeilen eine Wiederholung erfolgte. Wir können also schreiben: ||: 3<sup>w</sup>a-3<sup>m</sup>b :|| 3<sup>w</sup>c-3<sup>m</sup>d-3<sup>w</sup>c-3<sup>w</sup>c-3<sup>m</sup>d. Aber welche Melodie erklang zu diesen Strophen?

Wir haben Glück, sie ist erhalten geblieben und konnte identifiziert werden! In seinem «Altdeutschen Liederbuch» von 1877 und gut fünfzehn Jahre später im von ihm überarbeiteten, monumentalen «Deutschen Liederhort» bringt der Liedforscher Franz Magnus Böhme unsere «Romanze» schlüssig mit einem Marienlied von ca. 1501, also aus klar vorreformatorischer Zeit, in Beziehung (Böhme Lb. [S. 711f. Nr. 602](#); Erk-Böhme Lh. Bd. II [S. 81 unter Nr. 276](#)). Dieses ist in einem Einblattdruck zuvorderst in einem Sammelband in München (BSB [Einbl. III,43](#)), der ursprünglich dem Kloster Tegernsee gehört hat, erhalten geblieben, trägt den Titel «Ain schöne Tagweis wie Maria ist Empfangen worden on Erbsünd», fängt mit den zwei gleichen Zeilen an wie die weltliche Romanze und zeigt dieselbe Strophenform und Reimfolge. Dass die Verwendung des «romantischen» Wortes «Tageweise» beweist, dass das weltliche Lied das Vorbild des geistlichen war (und nicht umgekehrt), wollen wir Böhme gerne zugeben (obwohl in Wien schon 1494 der Text eines im Anfang verwandten Marienliedes gleicher Strophen-

<sup>17</sup> Dieser Begriff aus der antiken Metrik bedeutet im hiesigen Zusammenhang «auftaktig»; das Gegenteil ist trochäisch. In diesem Beitrag haben wir nur mit jambischen Versen zu tun, ich lasse die Angabe deshalb im folgenden weg.

<sup>18</sup> Einsilbig zu realisieren: «ein'm».

<sup>19</sup> Dies muss wegen des Reimes ursprünglich «riiche» gelautet haben.

<sup>20</sup> Lautete wohl ursprünglich «heimelichen» (im Sinne von «freundlich, zutraulich», s. Grimm X 875, 3bß) und wurde der Form «trauriglichen» angepasst, die ganz üblich war.

form bezeugt ist<sup>21</sup>), weitere Argumente für die Priorität des weltlichen Liedes wären aber willkommen. Wichtiger ist jedoch, dass bei dem Marienlied in München die Melodie steht, in tänzerischem Dreierhythmus (auftaktig,  $3/2$  mit  $6/4$  abwechselnd<sup>22</sup>), und der Text der ersten Strophe präzise daruntergeschrieben ist. Die Notenschrift macht einen sorgfältigen und kompetenten Eindruck. Dennoch zeigt die Melodie eine Schwachstelle, wie wir gleich sehen werden. Für diese konnte der Notenstecher aber nichts.<sup>23</sup>

In der Folge ist diese Melodie noch in zwei weiteren frühen Drucken belegt (s. Erk-Böhme Lh.), nämlich für das protestantische Kirchenlied «O reicher Gott im Throne»<sup>24</sup>, erstens in Valentin Babsts Gesangbuch «Geystliche Lieder», von der ersten Auflage Leipzig 1545<sup>25</sup> bis zur letzten von 1567<sup>26</sup>, und zweitens 1582 in Cyriacus Spangenberg's «Der gantze Psalter Davids», Frankfurt a.M., [S. 109f](#). Die drei Versionen unterscheiden sich allerdings auffällig stark voneinander, vermutlich weil schon die Vorbildmelodie des weltlichen Liedes regionale Eigenheiten aufwies. Tabellarisch dargestellt sehen die Unterschiede folgendermassen aus (A–I sind die neun Phrasen, a–h die Notenwerte, rot bedeutet Alleingang, grün Übereinstimmung, orange Inkonsequenz innerhalb der Version):

	A (= CG)	B (= D)	C (= AG)	D (= B)	E	F	G (= AC)	H	I
1501	faabccb	agffgag	faabccb	agffgag	agbagec	cfefgag	faabccb	abagfec	cfefbagf
1545	ffefgag	ffefgag	faabacb	aggfgag	ccbagfc	ffefgag	faabccb	abcagfc	fabcbgf
1582	faabacb	agffgag	faabacb	agffgag	ccbagfc	ffefgag	faabccb	abcagfc	fagcagf

Daraus können wir nun versuchen, die «ursprüngliche» Melodie der «Tageweise» zu rekonstruieren, wobei das älteste Zeugnis gemäss den Grundsätzen der historischen Textkritik eine etwas grössere «Autorität» beanspruchen darf als die beiden jüngeren, punktuell aber ohne weiteres auch einmal weniger gut sein kann. Hundertprozentige Sicherheit können wir mit einer solchen Rekonstruktion natürlich nicht erlangen. Gehen wir die Phrasen der Reihe nach durch: In A, C und G, wo 1545 und 1582 beim fünften Ton uneinheitlich sind, ist 1501, obschon mit dem c allein, zu bevorzugen (nicht nur, weil damit die Doppelphrase – abgesehen vom Auftakt – in ihrer Tonfolge frappant an Beethovens «Neunte» erinnert).

<sup>21</sup> Darauf hatte Böhme schon Lb. [S. 712](#) verwiesen; in Erk-Böhme Lh. übergeht er es.

<sup>22</sup> Dieser Effekt ist heute vor allem aus Leonard Bernsteins «I like to be in America» bekannt.

<sup>23</sup> Um Schreibfehler könnte es sich allerdings beim umgekehrten Rhythmus in E und bei den Viertelnoten in I, die zu einem allzu abrupten Schluss führen, handeln.

<sup>24</sup> Dessen Text ist ca. 1530 zum erstenmal bezeugt (Q-4583.IV, Expl. in [Berlin](#); Q-8205), hat fast immer die Tonangabe «In dem thon, Frölich so wil ich singen. etc.» (so Q-4583), dient selber aber erst allmählich als Tonangabe, erstmals 1559 für Q-6011 und Q-3284.

<sup>25</sup> Teil 2 Nr. 11; mit schlimmen Druckfehlern im Text, v.a. «umbfanden» statt «umbfangen» in Str. 1 Z. 5, «zu brochen» statt «zerbrochen» in Str. 4 Z. 7 (und schon in Q-4583.IV!), beides in späteren Auflagen korrigiert.

<sup>26</sup> Teil 2 Nr. 39.

Für A und B können wir 1545 mit seiner zweifachen Vorwegnahme von F, die sich wohl wegen dessen Verwandtschaft mit B eingeschlichen hatte, ignorieren (so auch Erk-Böhme), desgleichen für B und D, wo sich 1501 und 1582 so gut decken, dass die dritte Note g in 1545 (nur in D) kein Gewicht hat. In E zeigt nun aber 1501 für einmal eine Version, die nicht überzeugen kann, hier werden wir uns an 1545 und 1582 halten (und dürfen uns über den Anklang – hier sogar nicht nur in der Tonfolge, sondern auch im Rhythmus – an Händels «Er weidet seine Herde» freuen); die missratene Phrase im Marienlied von 1501 ist im übrigen ein valables zweites Argument dafür, dass dieses aus der weltlichen «Tageweise» entlehnt ist und nicht umgekehrt. Phrase F schliesst in der Version 1501 sehr schön an E an, weshalb ich das c für authentisch halte. In H leuchtet mir die Version 1501 ebenfalls besser ein als die spätere mit ihrem etwas öden Schluss auf der ersten Stufe. Und auch in I, wo wir aus zwei gleichermassen «klassischen» Schlussphrasen auslesen müssen<sup>27</sup>, scheint mir die ältere, um eine Note längere am ehesten die Originalversion zu bewahren, wobei die dritt- und zweitletzte Note wohl (ritardando) länger gesungen wurden, als sie in dem Druck von 1501 geschrieben sind. Somit dürfte die Originalmelodie am ehesten folgendermassen gelautet haben:

Orig.	faabccb	agffgag	faabccb	agffgag	ccbagfc	cfefgag	faabccb	abagfec	cfefbagf
-------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	----------

Oder im überlieferten Dreierhythmus und in heutiger Notenschrift:



Abb. 2: Melodie von «Fröhlich so will ich singen mit Lust ein' Tageweis'», rekonstruiert nach den Melodiefassungen von 1501, 1545 und 1582.

Der Text des geistlichen Liedes «O reicher Gott im Throne» ist, was die Silbenzahl pro Zeile betrifft, überdurchschnittlich präzise gedichtet, nämlich fast durchge-

<sup>27</sup> In Erk-Böhme Lh. ebd. sind (nicht nur in dieser Phrase) mehrere Noten falsch abgeschrieben: in der Abschrift aus Babst 1545 in D agfagag, in G gaabbcb, in I fabcagf und aus Spangenberg 1582 in I fabcagf.

hend mit 7-6-7-6-7-6-7-7-6 Silben, und zwar ist der Text der Liedflugschrift Q-4583.IV von ca. 1530, der erste Beleg, in diesem Punkt sogar sängerfreundlicher als derjenige in Babsts Gesangbuch<sup>28</sup>. Eine auffällige Unregelmässigkeit ist die Schlussphrase der fünften Strophe, die nicht wie alle anderen sechs-, sondern achtsilbig ist: «das wir leben in ewigkeit.» Sie war mit der längeren Schlussphrase leichter singbar als mit der kürzeren, die jedoch schon 1545 die längere abgelöst hatte.

Dies dürfte mit ein Grund gewesen sein, warum für den «Sündfluss» (ca. 1563) nicht «O reicher Gott im Throne», sondern direkt das zugrundeliegende «Fröhlich so will ich singen mit Lust etc.» als Tonangabe gesetzt wurde. Denn erstens geht aus den vielen Schlusszeilen im «Sündfluss», die mehr als sechs Silben zählen,<sup>29</sup> klar hervor, dass in diesem Lied eine längere Schlussphrase gesungen wurde. Zweitens ist dieses jüngere Lied, was die Silbenzahl betrifft, generell viel weniger «präzise» gedichtet als «O reicher Gott im Throne», erfordert also viele Auflösungen von Noten und damit einige Übung beim spontanen Singen. Zwei Strophen (Str. 18f.), die die Angst der von der Sintflut bedrohten Menschen drastisch schildern, mögen dies illustrieren: Die eine erfordert sehr viele Notenaufösungen, die andere keine einzige (unterstrichen = auf einer aufgeteilten Note zu singen; ich habe die beiden Strophen nicht zuletzt wegen des – heute so typisch berndeutschen – Schlusswortes ausgewählt).

Ach jamer der grossen note, was jämerlichen gschrey,  
 Sy müstend all leiden den todte, was inē nicht wee am leyb<sup>30</sup>,  
 Da sach man die sterckesten manne, die wagten frey den todt,  
 thättend ins wasser springē, das sy nicht kāmen von sinnen,  
 unnd sähend dise not. [Lies: «unnd sâ-â-â-hend» oder «no-o-ot»!]

Kein mensch mag das erschreibē, die klag so manigfalt,  
 Als vonn den schönen weyben, es weren jung unnd alt.  
 Dann da mocht niemandt danne<sup>31</sup>, das wasser nahin<sup>32</sup> ruckt,

<sup>28</sup> Noten unterteilen müssen wir im Text der Liedflugschrift nur in Str. 3 Z. 8 «es gehet nur uber die armen» und Str. 5 Z. 4 «Lazarum». In Str. 4 Z. 7 hilft uns der Dichter mit «gpot» sogar aktiv, ebenso in Str. 5 Z. 1 mit «frewn», Z. 3 «Gots», Z. 8 «frewt», Str. 7 Z. 8 «linck» (hier wurde das «e» wohl kurz vor dem Druck noch entfernt). Babst schreibt hingegen viele überzählige Silben vollständig aus (und in verschiedenen Auflagen jeweils wieder anders). Das Problem kennen alle, die Lieder singen.

<sup>29</sup> Ich habe in Q-2850 (Expl. in Basel UB [Sar 151:84](#)) nachgezählt: 8silbig sind die Schlusszeilen von Str. 1, 20, 37; 7silbig die von Str. 4, 6, 7, 8, 11f., 19, 23f., 27, 30, 34; 6silbig die von Str. 2f., 5, 9f., 13–18, 21f., 25f., 28f., 31–33, 35f. und 38. Vor allem die 7silbigen erfordern Übung, damit sich beim Singen die Wortbetonungen und der Rhythmus bestmöglich decken.

<sup>30</sup> D.h.: obwohl sie ja nicht krank waren.

<sup>31</sup> «danne» (s. heute «von dannen»), bedeutet weg, fort, entrinnen, entfliehen, s. Idiot. XIII 84.

<sup>32</sup> «nahin» lautet heute dial. «nahi», «nache» u.ä., d.h. hinterher, s. Idiot. II 1351.



Melodien im Umlauf waren. Bei einfacheren, kürzeren Strophenformen war dies, wie wir noch sehen werden, anders (s. → 4.). Auffällig ist übrigens, dass zu dieser prominenten Melodie keine Harmonisierung oder gar ein vierstimmiger Satz aus der Zeit erhalten sind. Sie wurde offenbar nur einstimmig gesungen.

3. Zwei weitere Lieder, die noch vor der grossen Eskalation der Bündner Parteikämpfe im Druck erschienen sind, sind von ihren Autoren namentlich publiziert worden. Diese beiden Liedflugschriften haben wir schon im MoH 8 über Conrad Buol kennengelernt (s. dort v.a. S. 19): Der Davoser Pfarrer jener schicksalhaften Jahre (geb. 1586, ab 1608 auf Davos im Amt, 1621 geflohen, gest. 1623) erinnerte 1617 in seinem Gedicht die Eidgenossen an die hervorragende Kooperation im «Schwabenkrieg» von 1499 und bat sie eindringlich, den Drei Bünden auch jetzt treu zur Seite zu stehen und Freiheit und grösstmögliche Unabhängigkeit von den Grossmächten über persönliche Interessen und konfessionelle Überzeugungen zu stellen.

In solchen Fragen waren auch die eidgenössischen Stände keineswegs einer Meinung. Das föderalistische Prinzip, das kleinere menschliche Gemeinschaften zur Wahrung ihrer Freiheit und Autonomie natürlicherweise bevorzugen, galt zwar noch unangefochten, Demokratie ebenfalls, solange sie die Privilegien der führenden Familien nicht antastete. Aber in Fragen der Religion, speziell in Sachen Gemeindeautonomie, Wahl der Seelsorger, aber auch puncto Bibelauslegung, bestand zwischen einer zwinglianischen und calvinistischen Weltanschauung und einer streng hierarchisch geführten Weltkirche mit «katholischem» Geltungsanspruch eine erhebliche Diskrepanz. Konfessionell bedingte oder mindestens verstärkte Zwiste beschäftigten die Schweiz denn auch später bekanntlich immer wieder (die Aufklärung bewirkte zunächst wenig). Beispiele solcher Auseinandersetzungen, die auch Graubünden teils stärker, teils weniger stark tangierten, sind die Veltlinfrage 1815<sup>38</sup>, der Sonderbundskrieg 1847, der «Kulturkampf» nach 1870 oder die Diskussionen nach der Volksabstimmung, in der sich im Mai 1919 die Vorarlberger mit 81 : 19 % für einen Beitritt zur Schweiz ausgesprochen hatten. Auch wenn bei diesen Streitereien wirtschafts-, sprach- und allgemein machtpolitische Faktoren meist mindestens so wichtig waren (das waren sie im übrigen schon immer gewesen), so spielten nicht zuletzt die konfessionellen Verwerfungen in den Bündner Wirren auch nach zwei-, dreihundert Jahren noch eine grosse Rolle.

Schon vor Buol hatte 1615 Fortunat Sprecher ein Lied publiziert, in dem er mit weniger deutlicher politischer Stossrichtung, aber der gleichen Grundidee die Geschichte Rhätens erzählte.

---

<sup>38</sup> Wie die Südtäler (und speziell Chiavenna) den Bündnern und der Schweiz durch ihr wiederholtes eigenes Versagen verloren gegangen sind, hat der Historiker Wilhelm Oechsli in einem luziden und lebendig erzählten Beitrag «Der endgültige Verlust des Veltlins, Bormios und Chiavennas», in «Wissen und Leben» 7 (1910/11), [368–78](#) und [491–502](#) dargelegt.

Beide Lieder zeigen dieselbe Tonangabe: «im Ton Wilhelmus von Nassau».<sup>39</sup> Dies zeigt erstens deutlich, dass Sprecher Buols unmittelbares Vorbild war. In beiden Fällen passt zweitens auch das Thema, nämlich die Erlangung bzw. Verteidigung der Freiheit, bestens zum Lied der Tonangabe, das die Selbstbefreiung der Niederlande von den Spaniern besingt.

Auch Sprecher konnte im übrigen schon auf ein Vorbild zurückgreifen: 1602 hatte der Berner Chronist [Michael Stettler](#) (1580–1642) auf dieselbe Melodie und ganz im Sinne des oben (→ 2.) vorgestellten Bündner-Walliser-Liedes von 1601 einen ausführlichen Lobgesang auf den erwähnten Vertrag vom 30. August 1602 zwischen den Drei Bünden und Bern verfasst und publiziert.<sup>40</sup>

Hier sind die Angaben zu den drei Liedern (neuere Bibliographie gibt Nehlsen).

- Q-0435: «Ein New Lied und Frolockung, uber die Pündtnuß, so dieses Jahr, zwischen den dreyen Pündten Rhetier Landts, und der Statt Bern, auffgerichtet worden. Im Thon, Wilhelmus von Nassawe, etc. [Berner Wappen.] Gedruckt zu Bern, Durch Iohannem le Preux, Im Jahr 1602.» Versteckt<sup>41</sup> signiert «Michel Stettler 29. August 1602». – 8°, 8 Bll., 34 Str. à 8 Z. plus Epilog in (ebenfalls) 34 Z. Spruchdichtung, Expl. in Berlin SB [Ye 5526](#). Zinsli Tex. S. 126–29 Nr. 6, Diss. S. 50–52, Tab. I, 1.
- Q-0481: «Ein schön neüw Lied, zü Ehren Gemeinen loblichen dreyen Pündten, in alter hoher freyer Rhetien ober Teütschlandt: und zü sonderer Geflißner Danckerzeugung Gegen Dem Großgeachten, Gestrengen, Edlen, Ehren-Nothesten, seinem großgönstigen gebietenden Herren un Patronen H. Ober-

---

<sup>39</sup> Auf diese Melodie und mit klarer Anspielung auf den Text hat [Hieronymus Muheim](#) sein bekanntes Tellenlied gedichtet, s. Nehlens Ausführungen beim frühesten Beleg Q-5801 (gedruckt 1613, mit Tonangabe «Wilhelmus» und Nennung des Dichters). Die Tonangabe «Wilhelmus» kommt beim Tellenlied auch später noch vor: Q-0226 (gedr. 1619), Q-0477 (1633), Q-0462 (1635), schon früh taucht aber auch die Tonangabe «Eigener Ton» auf: Q-0100 (1619), Q-0438 (ca. 1620), Q-0464 (1628). Das war indes kaum eine völlig andere (heute verlorene) Melodie, sondern besagt eher, dass sich die Melodie des Wilhelmus-Liedes in den Niederlanden inzwischen weiterentwickelt hatte, s. Erk-Böhme Lh. II [S. 106–08 Nr. 298](#) und I [S. 101–04 Nr. 32](#).

<sup>40</sup> Zinsli Tex. S. 126–29 Nr. 6, Diss. S. 50–52, Tab. Nr. I.1. Stettler scheint von den Literaturkritikern für seine Dichtkunst keine sehr guten Noten zu bekommen. M.E. verstand er sein Dichterhandwerk auch nicht schlechter als mancher andere. Ein Spruchgedicht «Rheti-Berchtoldus» in 326 Versen des sieben Jahre älteren Berner Patriziers und Unterschreibers [Anton von Graffenried](#) (1573–1628), ebenfalls noch 1602 gedruckt (Expl. in Bern UB [MUE H XXII 29:7](#)), steht mit Stettlers Gedicht inhaltlich in engstem Zusammenhang, s. Zinsli Diss. S. 55 (Tex. S. 130–37 Nr. 7, Tab. II, 3). Stettler beendete und publizierte sein Gedicht zweifellos früher, dichtete aber, wie er selber sagt (Str. 34), in grosser Eile, mag also von Graffenrieds Vorhaben erfahren und sich anschliessend beeilt haben, damit ihm dieser nicht zuvor kam. Waren die beiden damals vielleicht Konkurrenten in ihrer Ämterlaufbahn? Graffenried wurde schliesslich Schultheiss von Bern (und setzte sich immer wieder für Bünden ein), Stettler bekleidete hohe Verwaltungsposten ausserhalb der Hauptstadt – und überlebte Graffenried schliesslich um viele Jahre.

<sup>41</sup> S. die Grossbuchstaben in Antiqua-Schrift im Epilog auf der letzte Textseite.

sten Iohan Guler von Weineck, Ritters, Geweßnen Landthaubtman Veltlins, und Landtamman uff Davos, etc. Durch Fortunat Sprecher von Berneck, der Rechten Doctor gestellt. Anno M. DC. XV.» Auf der ersten Textseite der Vermerk: «Im Thon, Wilhelmus von Nassauwe etc.» [Am Ende ein auf seiner Spitze stehendes dreieckiges Zierstück, Ecke links oben eingedrückt.] – [Gedruckt in Zürich bei Johann Rudolf Wolf<sup>42</sup>], 8°, 7 Bll., 22 Str. à 8 Z., Expl. in Bern BB [MUE H XXII 54:1](#). Zinsli Tex. S. 115–17 Nr. 2, Diss. S. 24–27, Tab. I, 2.

- Q-8663: «Ein schön Dancklied umb die Freyheit, Welche der Barmhertzig Gott, einer werden Eydtgnoschafft, un̄ loblichen dreyen Pündten, im Schwabenkrieg (dessen ein kurtzer Begriff hierinn verfaßt) sonderbar und wunderbar auß gnaden erhalten hat. Durch Conrad Bül. Im Thon, Wilhelmus von Nassaw. [Kreuzförmiges Zierstück.] Getruckt im Jar 1617.» – Erster Druck [in Zürich bei Johann Rudolf Wolf<sup>43</sup>], 8°, 8 Bll., 36 Str. à 8 Z., Expl. in London BL [3437.ee.46](#).<sup>44</sup> – Zweiter Druck Q-0227: «Getruckt zů Bärn bey Abraham Weerlin, im Jahr 1617.», 8°, 8 Bll., Titel fast gleich, auf dem Titelblatt ein Bild zweier sich freundlich gegenüberstehender Bannerträger und der Vermerk: «In der Melodey, Wilhelmus von Nassaw, etc.», Expl. in Zürich ZB [18.2019,9](#). Zinsli Tex. S. 111–15 Nr. 1, Diss. S. 23f., Tab. I, 3.

Dafür, dass Sprecher 1615 und Buol 1617 bei Wolf in Zürich drucken konnten, hat ohne Zweifel Johannes Guler gesorgt (s. dazu MoH 12, S. 14 und 31).

Nun zum Wilhelmuslied! Über dieses hat Eberhard Nehlsen seine Dissertation geschrieben (publ. 1993). Die Melodiefassung, die in den 1600er und 1610er Jahren gesungen wurde, entspricht noch nicht genau diejenigen der heutigen [Nationalhymne der Niederlande](#) (s. Erk-Böhme Lh. II [S. 106–08 Nr. 298](#)). Die beste damalige Version findet sich in einem Druck von 1607 eines anderen Liedes mit der Tonangabe «Wilhelmus» (Q-0354, Expl. in Wolfenbüttel [HAB 86.32 Jur. \(4\)](#)), versehen mit einem festlichen vierstimmigen Satz (s. Abb. 3).

Das Lied besteht – inkl. Wiederholung der ersten Phrase – aus  $4 \times 7$  Takten<sup>45</sup>. Die Strophe ist achtzeilig,  $4 \times 3^w-3^m$ , die Reimfolge a-b-a-b-c-d-c-d. Die Reime sind

---

<sup>42</sup> Zur Identifikation des Druckers s. MoH 8, S. 45, speziell zum Zierstück MoH 12, S. 14f.

<sup>43</sup> Auch hier sind die Zierstücke wichtig: Das hiesige kreuzförmige ist gleich ist wie in Q-0239 («Hanengeschrey», auf dem Titelblatt, s. unten → 4.), wo zusätzlich hinten das achteckige verwendet ist, das wiederum in Q-8397 («Warhaffte Relation») auf dem Titelblatt erscheint, wie Nehlsen (unter Q-8397) notiert. Diese Schriften stammen also alle aus der Offizin Wolf.

<sup>44</sup> Die British Library und im Gefolge auch Google schreiben den Namen «Conrad Buel», das ist falsch – oder höflicher ausgedrückt: in einer Weise modernisiert, die zu Uneindeutigkeit führt. Prompt hat Google unseren Conrad Buol mit Conrad Buhl aus Esslingen gleichsetzt (s. MoH 8, S. 19 Anm. 45).

<sup>45</sup> Deshalb halte ich die triolische Realisation der sich abwechselnden Halben und Viertel in der Schlussphrase für plausibler als die in den Niederlanden spätestens um 1625 üblich gewordene, sogar auf die vorangehende Phrase übertragene Verlangsamung des Melodieflusses (Fassung b in Erk-Böhme Lh. II [S. 107](#); s. → Anm. 39). Die Triolen (nur in der Schlussphrase!) verulkten übrigens wirkungsvoll den König von Spanien (Str. 1) und dessen «Tyrannei» (Str. 2).

bei Sprecher häufig mangelhaft; einige wenige werden besser, wenn wir statt der schriftsprachlichen Form die Dialektform einsetzen. Letzteres ist auch bei Stettler und Buol so, die beiden haben sich beim Reimen aber deutlich mehr Mühe gegeben. Buol hat – direkt inspiriert vom Wilhelmuslied – sogar ein Akrostichon gezimmert (aus den Anfangsbuchstaben der 36 Strophen, s. MoH 8, S. 45). In inhaltlicher Hinsicht sind alle drei Gedichte nicht überragend, sie haben ihren Zweck aber bestimmt erfüllt. Und dank der starken Tradition des Liedes in den Niederlanden ist diese Melodie noch heute bestens bekannt.

Mel. und Satz: anon.



Abb. 3: Melodie von Wilhelmus von Nassau, Fassung 1607, vierstimmig.

4. Nach dem Veltlinermord vom Sommer 1620 und dem missglückten Versuch der Obersten Guler (GR), Steiner (ZH) und Mülinen (BE), das Veltlin für die Drei Bünde wieder zurückzuerobern, der anschliessend von der Gegenseite mit dem Begriff «Kelchkrieg» verspottet wurde, bedeutete die Ermordung Pompejus v. Plantas im Februar 1621 Vergeltung und Genugtuung (s. MoH 8, S. 29–35). Die Protestanten und Anhänger der VF-Partei fassten wieder Mut, und es gelang ihnen, die Innerschweizer und katholischen Funktionäre aus dem Gebiet der drei Bünde zu vertreiben.<sup>46</sup> Die Atempause und der Optimismus hielten aber

<sup>46</sup> S. zu jenen Ereignissen Anh. Krieg S. 181f., Spr. Gesch. I S. 231–35 usw. sowie die Schrift «Warhaffte Relation», die schon MoH 12, S. 24f. kurz erwähnt wurde.

nicht lange an. In den Herbst desselben Jahres gehört das nächste Gedicht: das «Pündtnerisch Hanengeschrey», ein Weckruf in der wohl kritischsten Stunde. Der Verfasser nennt seinen Namen nicht, aber die Initialen «M. L. G. I.» ganz am Schluss sind mit Zinsli (Diss. S. 36 Anm. 30) praktisch sicher in «Minister Lucius Gabriel Ilantinus»<sup>47</sup> aufzulösen. Lucius war der Sohn von Stephan Gabriel<sup>48</sup>, einem der Pfarrer, die – wie Conrad Buol – am Thusner Strafgericht beratend mitgewirkt hatten. Die beiden flohen 1620 nach Zürich, Lucius aber kam schon 1622 wieder zurück und betreute seines Vaters Gemeinde Flims von Castrisch/Kästris aus, bis auch dieser 1626 wieder zurückkam. Die Flugschrift mit dem «Hanengeschrey» ist zweifellos bei Wolf in Zürich gedruckt worden, denn das Titelblatt zeigt, wie oben (→ Anm. 43) erwähnt, dasselbe kreuzförmige Zierstück wie die Schrift mit Conrad Buols Gedicht von 1617.<sup>49</sup> Vater Stephan in Zürich-Altstetten wirkte bei der Publikation bestimmt hilfreich mit, und auch Johannes Guler wird sich für die Publikation eingesetzt haben.

- Q-0239: Lucius Gabriel, 1621, «Pündtnerisch Hanengeschrey: Das ist, Ein new Lied, Dariñen die gemeinen Pundsleut oberen Retierlands, umb rettung und erhaltung ihrer wolhergebrachten teuwren Freyheit willen, zur alten Mannheit und Tapfferkeit vermahnet werdend. In der Weiß<sup>50</sup>: Der Marggraff schiffet uber Rheyn, etc. [Kreuzförmiges Zierstück.] Im Jahr 1621.», am Ende signiert «M. L. G. I.» [achteckiges Zierstück]. – [Gedruckt in Zürich bei Johann Rudolf Wolf], 8 Bll. 8°, Exemplar in der ZB Zürich [18.2019,8](#), eine Abschrift Q-7516. Zinsli Tex. S. 119–23 Nr. 4, Diss. S. 30–38, Tab. I, 15.

Der junge Gabriel gibt – wie schon Sprecher und Buol – zuerst einen historischen Rückblick und warnt dann eindringlich vor dem drohenden Verlust der Freiheit, nicht ohne den Bündnern ihre Sünden vorzuhalten und sie zur Busse aufzurufen. Seine Position der Minderheit im Oberen (Grauen) Bund schränkte seinen Optimismus wohl erheblich ein, und er vermeidet es tunlichst, die Konfessionsfrage direkt anzusprechen.

Da auch bei diesem Lied eine Tonangabe steht, das heisst eine Melodie empfohlen wird, auf die es gedichtet war und gesungen werden konnte, packte mich wiederum die Neugier, wie diese wohl geklungen haben mag. Sie muss ja sehr bekannt gewesen sein. Doch diesmal war die Sache bedeutend komplizierter als bei «Sündfluss» und «Wilhelmus», denn eine passende Melodie zu einem Lied «Der Markgraf schiffet übern Rhein» liess sich zunächst nirgends finden.

---

<sup>47</sup> S. Truog Pf. S. 106; Gabriel war seit Juni 1620 Mitglied der Bündner Synode, s. Truog Präd. S. 16 Nr. 309 «Lucius Gabriel, Ilantinus».

<sup>48</sup> S. Truog Pf. S. 84; in der Bündner Synode seit Juni 1593, s. Truog Präd. S. 12 Nr. 184 «Stephanus Gabriel».

<sup>49</sup> Hingegen hat Wolf für den Text von Gabriels Gedicht nicht mehr die «fette» (und damit teurere) Schwabacher-Schrift angewandt wie bei Buol und Sprecher, s. dazu MoH 8, S. 45.

<sup>50</sup> «Weise» kann hier als «Art» und als «Melodie» verstanden werden.

Zwar hat schon Zinsli (Diss. S. 30 Anm. 15) einen entsprechenden Liedtext aufgetrieben<sup>51</sup>, und dank Nehlsen steht uns heute auch zu diesem Lied viel Information zur Verfügung. Es ist seit 1553 in Drucken belegt und handelt von Albrecht II. Alcibiades von Brandenburg-Kulmbach (1522–1557), speziell dem sogenannten Zweiten Markgrafenkrieg (1552–55).<sup>52</sup> Jedoch passt die Strophenform jenes Liedes nicht zu unserem bündnerischen «Hanengeschrey» (was schon Nehlsen aufgefallen ist, s. unter Q-0239). Nur die verwendeten Verstypen sind dieselben: der (jambische) Vierheber mit «männlichem» Schluss (auf Hebung endend), also 4<sup>m</sup>, und der um eine Silbe kürzere Dreisilbler mit «weiblichem» Schluss (auf Senkung endend), also 3<sup>w</sup>. Die Anordnung dieser Verse in der Strophe, ja sogar die Zahl der Verse pro Strophe sind aber unterschiedlich. Eine Erklärung dafür habe ich nirgends gefunden, aber wir brauchen sie selbstverständlich. Denn so klar es ist, dass zu Liedern mit gleich gebauten Strophen ganz verschiedene Melodien passen können, so klar ist es umgekehrt, dass ein und dieselbe Melodie für verschieden gebaute Strophen nur mit erheblichen Tricks verwendet werden kann und dass dies jeweils bald einmal «schlecht klingt». Wichtig ist, dass wir immer praktisch ausprobieren, ob und wie gut es im Einzelfall funktioniert.

Die beiden Strophen sind folgendermassen gebaut: Diejenige des Markgrafenedes zeigt vier Vierheber und einen Dreiheber mit Endrepetition (meist der letzten zwei bis vier Silben, ggf. mit vorangestelltem «ja») sowie die Reimfolge a-a-b-b-c, wir könnten also schreiben: 4<sup>ma</sup>-4<sup>ma</sup>-4<sup>mb</sup>-4<sup>mb</sup>-3<sup>wc</sup>r. Die Endrepetition wird häufig ausgeschrieben, oft verzichtete man aber darauf – die Leute wussten ja, wie das zu singen war. Hier sind die beiden ersten Strophen des Markgrafenedes, in denen die Reimfolge dank der Wiederholung ganzer Zeilen sogar a-a-a-a-b lautet (Q-3065.I gedr. 1560, Expl. in Zürich ZB [18.1985.4](#)):

Was wöllen wir aber heben an,  
 Was wöllen wir aber heben an  
 Das best dz wir gelehnet han,  
 Das best das wir gelehnet han,  
 Ein newes lied zü singen, ja singen.

Der Marggraff schiffet über Rein,  
 Der Marggraff schiffet über Rein,  
 Mit Spiessen und mit Scheffelein<sup>53</sup>,  
 Mit Spiessen und mit Scheffelein,  
 Darüber thet er schweben, ja schwe.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Wo, sagt er nicht; vielleicht sah er den Druck Q-3065 in Zürich ZB [18.1985.4](#).

<sup>52</sup> S. Nehlsen unter Q-1466.I.

<sup>53</sup> Eine Art Wurfspiess, sprachlich verwandt mit frz. *javeline* usw.; s. Moritz Seeburger, Das Schefflin. Eine quellenkundliche Spurensuche, in: *Waffen- und Kostümkunde* 61/2 (2019), S. 155–86.

<sup>54</sup> D.h.: er liess sich über den Fluss treiben. – Am Schluss war kein Platz mehr.

Die Strophe unseres «Hanengeschreys» hingegen zeigt zweimal hintereinander die Gruppe von zwei Vierhebern und einem Dreieheber, das heisst sechs Zeilen, und die Reimfolge a-a-b-c-c-b, also das Schema: 4<sup>ma</sup>-4<sup>ma</sup>-3<sup>wb</sup>-4<sup>mc</sup>-4<sup>mc</sup>-3<sup>wb</sup>. Die Endrepetition ist nicht ausgeschrieben, aber das heisst nicht, dass sie nicht gesungen wurde. Die erste Strophe lautet (Q-0239, s. oben):

Von der Grisonen Freyheit gut,  
Von euwer alten Helden muth,<sup>55</sup>  
Wil ich euch Pündten singen.  
Durch Blut hand sie erworben die,<sup>56</sup>  
Durch Blüt erhalten je, und je,<sup>57</sup>  
Durch Manheit, Spieß und Klingen.

Nach der ersten Strophenform geht fast nur das Markgrafenlied selbst, das (mit einem Vorläufer von 1553<sup>58</sup>) von 1554 bis 1630 recht häufig gedruckt wurde<sup>59</sup> und offenbar erst ab 1580 eine Tonangabe benötigte. Diese lautet dann immer: «Was wollen wir aber heben an». Daneben sind mir noch drei weitere Lieder mit dieser Strophenform begegnet, für die das Markgrafenlied nun seinerseits als Tonangabe dient.<sup>60</sup> Unter diesen speziell zu erwähnen ist ein in zwei Drucken von 1610 bezeugtes Lied, das ebenfalls von einem Markgrafen handelt und (in einem der beiden Drucke) sich in der Tonangabe explizit auf das «alte» Markgrafenlied bezieht.<sup>61</sup> Die Endrepetition ist in praktisch allen Drucken dieser Lieder ausgeschrieben, gehörte also fest dazu.

---

<sup>55</sup> D.h.: vom Heldenmut eurer Vorfahren, vgl. Str. 27 Z. 2, Str. 39 Z. 4.

<sup>56</sup> D.h.: haben sie diese erworben. Der Reim erfordert «*die*» mit Diphthong (Doppellaut), wie heute noch allgemein schweizerdeutsch.

<sup>57</sup> D.h.: durch Blut stets bewahrt. Der Reim erfordert «*ie*», nicht «*je*», s. walsertd. «*es-ie*» «*manchmal*», allg. schwzdt. «*nie*». Für *i* am Wortanfang wurde sehr oft *j* geschrieben.

<sup>58</sup> Q-3260 (gedr. in Magdeburg 1553, ohne Eingangstrophe und mit dem Anfang «*Es fur der Margraff uber rein*», Endrepetition ausgeschrieben [im folgenden abgekürzt: E.a.]),

<sup>59</sup> Chronologisch: Q-1466.I (gedr. 1554 in Strassburg, «*schiffet über*», E.a.), Q-1853.I (gedr. 1554, gleicher Drucker wie Q-1466 und Q-3065), Q-3065.I (Zürich ZB [18.1985,4](#), gedr. 1560, «*schiffet über*», E.a.), Q-2314 (gedr. in Augsburg 1580, Zürich ZB [18.2021,5](#), «*der schiffet uber*», E.a.), Q-2374.I (gedr. in Basel 1610, E.a.), Q-4336.I (gedr. in Staubing 1610, Frkf./M. UB [W 1153-35](#), «*der schiffet uber*», E.a.), Q-5990.I (gedr. in Basel 1610, Berlin SB [Ye 3641](#), «*der schiffet ubern*», E.a.), Q-2335.I (gedr. in Basel 1621, Zürich ZB [18.2021,25](#), «*der schiffet ubern*», E.a.), Q-0383.I (gedr. in Basel 1630; E.a.).

<sup>60</sup> Dies ist erstens der Fall beim späten Lied Q-9103 (gedr. in Bern 1669, Expl. Bern BB [MUE Rar alt 549:12](#), als einziges ohne Endrepetition; s. auch viel später [Der Gletschermann](#), 1888/3, S. 20). Ein früheres Lied, Q-2880.I (gedr. in Bern 1605, Expl. Bern BB [MUE Rar alt 604:10 Nr. 1](#), E.a.), hat zwar die Tonangabe «*Was wöllen wir aber heben an, Daß best das wir gelernet han, etc.*», diese meint angesichts der Strophenform aber das Markgrafenlied. Zum dritten Lied, von 1610, s. im Text und in der folgenden Anm.

<sup>61</sup> 1. Druck: Q-1533 gedr. 1610 in Frankfurt, «*Im Thon, wie deß alten Margraffen Lied*», die Versrepetitionen sind – ausser in Str. 18 – genau angegeben mit «*ij*», d.h. «*2*», E.a., Expl. in Basel UB [Falk 1717:7](#)). – 2. Druck: Q-0377.III gedr. 1610 in Darmstadt, ohne Tonangabe und Versrepe-

Die erste Strophe des Markgrafenliedes ist eine Art Introduction. Damit das fünfzeilige Strophenschema – und das heisst auch: die Melodie – komplett wird, werden die beiden ersten Zeilen wiederholt, und dies wird in den folgenden Strophen bei der ersten Zeile immer, bei der zweiten teilweise weiter so gehandhabt. Selbstverständlich können wie die Zeilen des Textes auch die Phrasen der Melodie wiederholt worden sein.

Insgesamt, so können wir festhalten, ist diese Strophenform ausgesprochen selten für neue Lieder angewendet worden, vor allem wohl wegen der etwas mühsam wirkenden Wiederholungen. Aber das (alte) Markgrafenlied selbst war offenbar durchaus populär – sonst hätte es Lucius Gabriel bestimmt nicht als Tonangabe für sein «Hanengeschrey» verwendet.

Wo aber, müssen wir uns fragen, gibt es Affinitäten zwischen den doch stark unterschiedlichen Strophenformen «Markgraf» und «Hanengeschrey», die es dem Bündner Dichter erlauben konnten, ersteres Lied als Tonangabe zu verwenden?

Auffällig ist zuerst einmal, dass die Markgrafenstrophe ohne die Verswiederholungen in der Struktur genau der halben Hanengeschreystrophe entspricht. Das zeigt schon eine gewisse Verwandtschaft der beiden Strophenformen und rückt damit auch eine Verwandtschaft der Melodien in den Bereich des Möglichen.

Wenn wir weitersuchen, finden wir, dass die dreizeilige Folge (hier in moderner Schreibweise):

Was wollen wir aber heben an?  
Das Best', das wir gelernet han:  
ein neues Lied zu singen, ja singen!

ganz oder teilweise in sehr vielen Liedanfängen vorkommt. Das Markgrafenlied – samt seiner Strophenform und Verswiederholung – entpuppt sich dabei rasch als Sonderfall. Das normale Strophenschema der Lieder, die mit der dreizeiligen Folge beginnen, ist hingegen ausserordentlich häufig angewendet worden, auch weit über die Gruppe der Lieder, die mit «Was wollen wir aber heben an» beginnen, hinaus: Es ist fünfzeilig und zeigt die Reimfolge a-a-b-c-b, die Versfolge  $4^m-4^m-3^w-4^m-3^w$  und häufig ausgeschriebene Endrepetition, also die Gesamtstruktur  $4^ma-4^ma-3^wb-4^mc-3^wb^r$ .

Wie schon erwähnt, dürfen wir aber keinesfalls annehmen, dass alle Lieder mit einer so häufigen und einfachen Strophenform nach einer einzigen Melodie gesungen wurden. So eintönig war jene Zeit nicht! Vielmehr muss es – das sehen wir schon an den früh bezeugten Liedern mit dieser fünfzeiligen Form und den ihnen beigegebenen Tonangaben – nicht wenige Melodien gegeben haben, die

---

tionen, aber E.a., Expl. Freiburg i.Br. UB [PO 77/7-Stück 12](#)). – Viele Verse haben zu viele Silben, so dass das Lied schwierig rhythmisch zu singen war. Die drittletzte und letzte Strophe sind wohl unvollständig. Der Besungene ist Georg Friedrich von Baden-Durlach (1573–1638), der Anlass die Belagerung von Molsheim im Elsass im Juni 1610.

auf diese Form passten. Schon diejenigen, die mit der erwähnten dreizeiligen Folge beginnen, sind ziemlich zahlreich. Ich liste sie hier – hoffentlich einigermaßen vollzählig – mit ihren Tonangaben auf. Die unterschiedlichen Grundmelodien und deren jeweils früheste Bezeugungsjahre setze ich fett, die Liedthemen stehen in Klammern:

- Q-1458 und Q-7156 (Könige von England und Frankreich: St-Quentin), gedr. 1557 mit der Tonangabe «Es geht ein frischer Sommer daher»<sup>62</sup>. Ein Lied mit diesem Anfang<sup>63</sup> ist **1523–24** in vier Drucken mit der Tonangabe **«Wysbeck»** belegt, s. Q-0378. Später gibt es neue Lieder, die mit «Es geht ein frischer Sommer daher» anfangen. «Wyßbeck» erscheint als Tonangabe zudem für [Q-4518.I](#) gedr. 1542, mit Endrepetition. Die Melodie ist ohne Zweifel die von Böhme Lb. [Nr. 387](#) identifizierte; s. auch Erk-Böhme Lh. II [S. 67–70 Nr. 269](#).
- [Q-5986](#), Q-3188 und Q-3300 (Zug aus Siebenbürgen: Lipova), gedr. 1551 etc.; Tonangabe bei allen drei Drucken ist **«Was wollen wir aber heben an»**, dieses als Tonangabe in einem ab **ca. 1530** (Q-4491) bezeugten Lied (s. unten).
- Q-3262 und Q-7236 (Herzöge Louis I. de Bourbon und François de Guise), gedr. 1563, mit Endrepetition; der eine Druck zeigt die Tonangabe **«Frisch auf ihr frommen Reuterlein gut»**, dessen Text offenbar nicht erhalten ist, der andere «Es geht ein frischer Sommer daher» (s. oben). Damit sind vermutlich zwei verschiedene Melodien gemeint.
- Q-6024 (Könige von Dänemark und Schweden), gedr. 1565, mit Tonangabe «Es geht ein frischer Sommer daher».
- Q-6070 (Wunderzeichen am Himmel: Hoberg), gedr. 1575, mit Tonangabe **«Stürzenbächer»**<sup>64</sup>. Dessen Text ist zuerst belegt in Q-2764 gedr. ca. 1565, als Tonangabe dient er erstmals in Q-3192 gedr. **1563**, dann Q-6020 gedr. 1564, Q-0407 gedr. 1569 etc., anschliessend ziemlich häufig, die Melodie ist 1603/1611 überliefert, s. Erk-Böhme Lh. II [S. 19–22 Nr. 233](#).
- Q-6103 (Köln und Bonn), gedr. 1584, mit Tonangabe **«Lindenschmidt»**. Dieses Lied (es gibt zwei Textfassungen<sup>65</sup>) ist in Flugschriften erst ab ca. 1590 bezeugt (s. Nehlsen zu Q-5673 mit Lit.), Tonangaben beginnen schon **ca. 1545**, zuerst nur für das Ehebrecherlied «Striegel»<sup>66</sup>, erst nach 1575 werden

---

<sup>62</sup> Dies war nicht dasselbe Lied wie «Es fährt ein frischer Sommer dorthier mit Schalle», das als Tonangabe für [Q-1227](#) diente.

<sup>63</sup> Böhme in Erk-Böhme Lh. II S. 69 hält auch dieses nicht für das ursprüngliche, wohl zu Recht.

<sup>64</sup> Urspr. niederdt. Störtebeker, eigentlich «Stört-de-beker», oberdt. «Stürz-den-Becher», eine Zusammenrückung (Univerbierung) vom Typ «Fang-den-Hut», «Hau-den-Lukas» usw.

<sup>65</sup> (A) [Q-5673.I](#) «Es ist nicht lang da es geschach» (neun Drucke) und (B) Q-5703.II «Was wollen wir singen un̄ heben an» (ein Druck, verloren, Text in «Des Knaben Wunderhorn» [Bd. 4, S. 275–77](#)), wobei der zweite Text zweifellos eine sekundäre Nachdichtung ist und nie verbreitet war, wie Wolfgang Zink plausibel herausgearbeitet hat (Die Lindenschmidtlieder: ein historisches Ereignis und seine Interpretationsmöglichkeiten durch das Volkslied, Jahrb. f. Volksliedforschung 21, 1976, S. 41–86, s. v.a. S. 46).

<sup>66</sup> Q-9785 gedr. ca. 1545, Q-3267.I und Q-7166.III gedr. ca. 1555 etc.

sie rasch häufig, das heisst, dass sich die betreffende Melodie samt dem Lied plötzlich schnell verbreitet hat.

- Q-0325.I (Familienmörder Hans Klein), gedr. 1611, mit Tonangabe «Störtzenbecher».
- Q-0526.II (Familienmörder Georg Weiss), gedr. 1623, ohne Tonangabe.
- [Q-7370.II](#) (Vater Jesus Christ), gedr. 1642, mit Tonangabe «**Die Kaiserin hat ein' alten Mann**» (dies ist der Anfang einer 2. Strophe, nämlich des in [Q-2595.II](#) gedr. 1570 bezeugten Liedes «Ich weiss mir ein' hübsche Kaiserin»).

Wenige Lieder beginnen mit den ersten beiden Einleitungszeilen und gehen in der dritten anders weiter:

- Q-8809 (Zug des Markgrafen ins Ungarland), gedr. 1542, mit Tonangabe «**Die sieben Stallbrüder aus Sachsen**». Dieses Lied ist belegt in Q-0976 gedr. ca. 1535 (siebenzeilig, Reimfolge a-a-b-c-b-c-b, woraus schon Böhme Lb. [S. 527–29 Nr. 422](#) plausibel auf eine fünfphrasige Melodie mit Wiederholung des letzten Phrasenpaares geschlossen hat).
- Q-1463.I (Krems), gedr. 1560, mit Tonangabe «**Die Welt die hat ein' thummen Mut**». Dessen Text ist offenbar nicht erhalten, die erste Zeile als Tonangabe zuerst in Q-1962 gedr. 1529, dann Q-7159 gedr. ca. 1545, Q-6656 gedr. ca. 1555 etc.

Mehrere Lieder hingegen zeigen nur die erste Zeile getreu zitiert und gehen schon in der zweiten anders weiter:

- Q-3440 (Kaiserliche Krone), gedr. ca. 1548, mit der Tonangabe «Störtebeker».
- Q-3062 (Rambeuile), gedr. ca. 1555 (auch Q-1459 gedr. 1557) mit der Tonangabe «Es geht ein frischer Sommer daher».
- Q-6656 (Ackersmann), gedr. ca. 1555 (auch [Q-2725](#) gedr. ca. 1565 usw.) mit der Tonangabe «Die Welt die hat ein' thummen Mut».
- Q-3282 (Albrecht von Rosenberg), gedr. ca. 1560 (auch [Q-5457](#), gedr. ca. 1570; als Tonangabe schon Q-1466.III gedr. 1554 und Q-3065.III gedr. ca. 1560), mit der Tonangabe «Was wollen wir aber heben an».
- Q-8329 und Q-8775 (Heinrich Durn), gedr. 1577, mit nur leichter Variation in der zweiten Zeile und der Tonangabe «Lindenschmidt».
- Q-0206 (Schlacht von Gembloux bei Namur), gedr. 1578, mit der Tonangabe «**Schlacht von Pavia**» von 1525 (direkt bezeugt in Q-0951, s. Nehlsen, und s. unten; auch Q-6991 gedr. 1578, ohne Tonangabe).
- Q-6175 (Familienmörder Jörg Rösthell), gedr. 1599, mit der Tonangabe «Lindenschmidt».

Die beiden Räubergeschichten «Lindenschmidt» und «Störtebeker und Gödeke Michael» werden von der Liedforschung seit dem 19. Jahrhundert weit über alle anderen Lieder dieser Strophenform herausgehoben. Man spricht sogar bis heute generell von der «Lindenschmidtstrophe» und vom «Lindenschmidtton». Historisch ist dies m.E. nicht gerechtfertigt. So ist Böhm's Aussage zu «Störtebeker»:

«Jedenfalls bald nach der hist. That 1402 gedichtet»<sup>67</sup>, reine Spekulation und typisch für die Zeit der Romantik; die Zeugnislage spricht für eine Entstehung des Liedes um 1560. Hartmut Beckers<sup>68</sup> rückt die ältere Ansicht 1995 etwas zurecht, wenn er schreibt: «dürfte die Abfassung des Liedes wohl frühestens um 1500 erfolgt sein». Aber auch das ist noch viel zu früh. Im Falle des «Lindenschmidts» konnte sich auch Wolfgang Zink 1976 (s. → Anm. 65) noch nicht von solchen Vorstellungen freimachen. Zwar kehrt er die Chronologie der beiden Fassungen gegenüber den früheren Forschern (v.a. Böhme) in überzeugender Weise um, geht aber nach wie vor davon aus, dass alle Lieder, die mit «Was wollen wir aber heben an? Das Best', das wir gelernet han: ein neues Lied zu singen, ja singen!» das Lindenschmidtlid (Fassung B) zum Vorbild haben. Desgleichen Burghart Wachinger<sup>69</sup>, der 1985 – allerdings im unverbindlichen Konjunktiv – aus der Liedflugschrift Q-6590 gedr. ca. 1535 in Nürnberg<sup>70</sup>, den Schluss zieht, die dortige Tonangabe «Was wöll wir aber heben an» könnte als «terminus ante quem für die Fassung B» (sc. des Lindenschmidtlides) gelten. Auch dies ist abzulehnen, denn diese zweite Lindenschmidt-Fassung beginnt gerade nicht mit «Was wollen wir aber heben an», wie die oben in der Liste genannten Lieder, sondern mit einer Textvariation, wie sie die Dichter zur Abgrenzung ihrer eigenen Lieder von den Vorbildern regelmässig angewandt haben; der Anfang von «Lindenschmidt B» lautet: «Was wollen wir *singen und* heben an» (s. Q-5703). Bis zum Auftauchen deutlich älterer Zeugnisse müssen wir m.E. davon ausgehen, dass sogar das erste Lindenschmidtlid (Fassung A, mit ganz anderem Anfang) kaum mehr als ein paar Jahre älter ist als seine erste Verwendung als Tonangabe ca. 1545. Der so resultierende Abstand zu dem vermuteten Ereignis in den 1480er Jahren (s. Wachinger) erklärt dafür besser, warum der «historische Lindenschmidt» in beiden Liedfassungen so vage und fast schon mythisch überhöht dargestellt ist.

Was nun die Melodien des «Störtebeker» und des «Lindenschmidt» betrifft, so steht zwar in einem relativ späten Druck der beiden Lieder von 1651 (Q-0718) die Tonangabe: «Beede in einerley Thon», und in Q-4125.III gedr. 1663 lesen wir, das Lindenschmidtlid sei «Im thon: vom Störtzbecher» zu singen. (Welche Melodie da jeweils gemeint ist, wird nicht gesagt.) Im 16. Jahrhundert hatten die beiden Lieder aber noch getrennte Melodien, wie aus mehreren Drucken hervorgeht, in denen für ein Lied die Tonangabe «Störtebeker» und für ein anderes «Lindenschmidt» steht (so in Q-8887 gedr. 1579, Q-5700 gedr. 1592, Q-8546 gedr. 1610). Ebenso klar ist freilich, dass man die beiden Räubergeschichten, die ja beide dieselbe Strophenform zeigen, problemlos zu beiden Melodien (und noch einigen anderen) singen konnte, wenn man wollte. Dies dürfen wir ziemlich sicher auch

---

<sup>67</sup> Erk-Böhme Lh. II S. 21, entsprechend schon Böhme Lb. S. 443.

<sup>68</sup> <sup>2</sup>VL Bd. 9, Sp. 364–66, spez. Sp. 365.

<sup>69</sup> <sup>2</sup>VL Bd. 5, Sp. 841.

<sup>70</sup> Q-4491 gedr. ca. 1530 ist ihm offenbar entgangen.

der doppelten Empfehlung in Q-6116 gedr. 1587 und Q-6214.I gedr. 1612 entnehmen, die lautet: «Wie man den Lindenschmidt, oder (den) Störtzenbecher singt».<sup>71</sup>

Auf die Melodie des «Störtebeker» müssen wir nicht näher eingehen, sie ist klar identifiziert worden (s. oben in der Liste). Hingegen müssen wir uns diejenige des «Lindenschmidt» genauer vornehmen. Sie geniesst als «Lindenschmidtton» seit Böhme, der sie identifiziert zu haben glaubte,<sup>72</sup> in der Wissenschaft eine fast kultische Prominenz. Wie wir gleich sehen werden, ist die Identifikation zwar nicht sicher falsch, aber statistisch gesehen bestenfalls für ganz unsicher zu halten. Und wie gesagt, die Bezeichnung «Lindenschmidtton» ist auf jeden Fall irreführend, ebenso wie «Lindenschmidtstrophe» für die häufige fünfzeilige Strophenform, denn das Lindenschmidtlid ist nach den Zeugnissen zu schliessen vergleichsweise jung (ca. 1545) und somit weder für die Strophe noch für einen weitverbreiteten «Ton» prototypisch und berechtigt, diesen den Namen zu geben.

Vielmehr ist zu betonen, dass wir für unsere Strophenform oben (in der Liste) und den Liedanfang «Was wollen wir aber heben an» nicht weniger als neun Tonangaben gefunden haben, für die keine Gleichheit der betreffenden Melodie mit einer der anderen geltend gemacht werden kann:

- «Wyssbeck» ab ca. 1523–24 (Textanfang unbekannt)
- «In Gottes Hilf so heb'n wir an» («Schlacht von Pavia») ab 1525
- «Die Welt die hat ein' dummen Mut» ab 1529
- «Was wollen wir aber heben an» ab ca. 1530 (nur drei Zeilen bekannt)
- «Nun will ich's fröhlich heben an» («Stallbrüder aus Sachsen») ab ca. 1535
- «Es ist nicht lang da es geschach» («Lindenschmidt» A) ab ca. 1545
- «Störtebeker und Gödeke Michael, die raubten beide zu gleichem Teil» ab 1563
- «Frisch auf ihr frommen Reiterlein gut» ab 1563
- «Ich weiss mir ein' hübsche Kaiserin» ab 1570

Zwei von diesen, die Melodien von «Wyssbeck» und «Störtebeker», sind klar identifiziert und voneinander verschieden. Dass sich hinter allen anderen sieben nur eine einzige weitere Melodie versteckt (der angebliche «Lindenschmidtton»), ist praktisch ausgeschlossen. Und wenn wir alle Lieder aus dem 16. Jahrhundert, die diese bisher nach dem «Lindenschmidt» benannte Strophenform zeigen, zusammensuchen würden, kämen zweifellos noch einige weitere solche grundlegenden Melodien dazu.

---

<sup>71</sup> S. auch Q-6992 (Bauernaufuhr), gedr. 1573, mit der Tonangabe «Wie man den Störtzenbecher singt, oder es geht ein frischer Summer daher», die wohl ebenfalls zwei Melodien meint.

<sup>72</sup> Böhme verwechselte in Lb. [S. 463](#) noch Strophenbau mit Melodie und setzte den Lindenschmidtton mit dem Störtebekerton gleich; letzteres hat er später in Erk-Böhme Lh. II [S. 22](#) widerrufen, und methodisch sind Fortschritte zu verzeichnen; seine Identifikation des sog. «Lindenschmidttons» aber verteidigt er beharrlich und wirft in Lh. II [S. 40](#) seinem Vorgänger Ludwig Erk (dessen Werk er überarbeitet) vor, dieser habe für seine skeptische Haltung keine Beweisgründe – das ist aber genau der Punkt, an dem auch seine eigene Hypothese krankt.

Nun wollen wir uns aber ansehen, welche Melodie Böhme für den Fortsetzer des «alten Lindenschmidttones» gehalten hat. Es handelt sich um ein sehr prominentes Kirchenlied, dessen Melodie zuverlässig überliefert und seit ca. 1530, sicher aber seit 1534 fest mit dem von Georg Grünwald (†1530) stammenden Text «Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn» verbunden ist.<sup>73</sup> Sie besteht aus sechs Phrasen, passt also eher schlecht auf die bisher als «Lindenschmidtstrophe» bekannte Strophenform. Hingegen passt sie genau auf diejenige unseres Bündner «Hanengeschreys», und deshalb lohnt es sich für uns, ihr genauer nachzugehen. Ihr sechszeiliges Schema kommt nicht in vielen Liedern vor, einige davon sind aber ebenfalls recht prominent geworden, wir werden auf sie noch zu sprechen kommen.

Der wohl älteste Druck des Liedes «Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn» von ca. 1530<sup>74</sup> bietet 16 Strophen, die fast durchgängig sehr präzise mit 8-8-7-8-8-7 Silben pro Zeile gedichtet sind. Die Melodie aber macht vor allem in Sachen Phrasenlänge noch einen etwas provisorischen Eindruck:

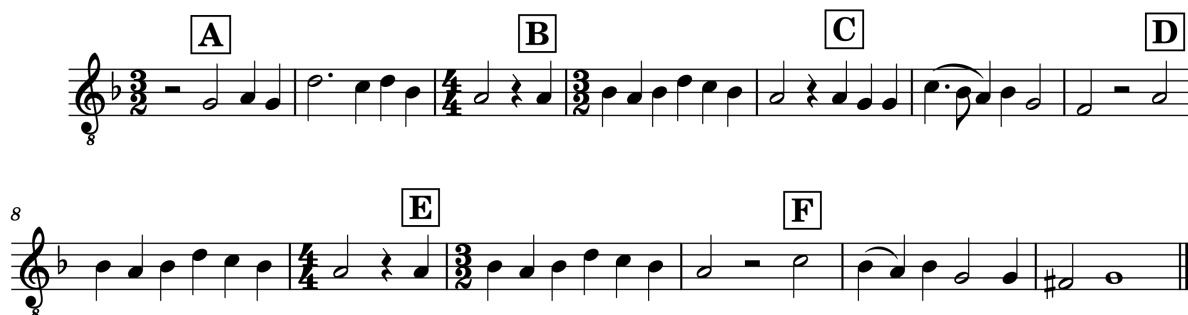


Abb. 4: «Kommt her zu mir» ca. 1530.

Die sechs Phrasen A–F fassen maximal 8-8-9-8-8-8 Silben, woraus ersichtlich ist, dass in Zeile 3 bzw. Phrase C jeweils die Noten 4–6 gebunden und der Silbe 4 gegeben und in Zeile 6 bzw. Phrase F die Noten 2–3 gebunden und der Silbe 2 gegeben werden müssen.

Die Melodiefassung, die sich anschliessend durchgesetzt hat, unterscheidet sich grundsätzlich nur in der längeren Phrase F. Diese Version ist 1534 von Hans Ott erstmals gedruckt worden, und zwar eingebettet in einen hervorragenden vierstimmigen Satz von Arnold v. Bruck (die Hauptstimme erklingt im Tenor).<sup>75</sup>

<sup>73</sup> S. Böhme Lb. [S. 745f. Nr. 636](#); Erk-Böhme Lh. III [S. 718–20 Nr. 2014](#) (mit der Vermutung, dies sei der «sechszeilige Pavierton», widerspricht Böhme seiner früheren Aussage in Lh. II S. 87f.).

<sup>74</sup> Q-4491, Expl. in Berlin SB [Hymn 3426](#), Erk-Böhme Lh. ebd. S. 718f., b.

<sup>75</sup> Text, Melodie und Satz von Arnold v. Bruck bei [Hans Ott](#) 1534 (der Hg. nennt sich hier übrigens noch «Hans Ottl», er unterschreibt am Ende des Vorworts im Tenor-Teil S. [11]; unser Lied ist Nr. 15). Wenig später (1544) finden sich Melodie und Text auch bei [Georg Rhaw](#) (1544, Nr. 111), Valentin Babst (1545, Teil 2, Nr. 10) und anschliessend in vielen weiteren Gesangbüchern. Böhme in Erk-Böhme Lh. ebd. [S. 718 \(unten\)](#) täuscht sich übrigens, wenn er schreibt (wie schon früher, Böhme Lb. [S. 745 Nr. 636](#)), bei Ott 1534 lauteten die fünf ersten Noten der Phrase F: a g a b a. Sie lauten vielmehr wie bei Rhaw 1544 und Babst 1545 g f g a g; und dass diese Ver-

# Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn

Heute EG 363 (Melodie auch EG 249, RG 544)

Anon. / Satz: Arnold de Bruck 1534



♩ = 70

A B C

6 D E

11 F rit.

Abb. 5: Melodiefassung und Satz von Arnold v. Bruck gedr. 1534.

sion «musikalisch nicht gut» – d.h. a g a b a besser – sein soll, leuchtet mir gar nicht ein, im Gegenteil: Dass das f hier nochmals erklingt, macht die Melodie viel interessanter.

Die längere Schlussphrase F lässt maximal 11 Silben zu. Sie wird insbesondere von vier Berner Drucken des Liedtextes, in denen Endrepetition ausgeschrieben ist, zwingend vorausgesetzt.<sup>76</sup> Mindestens in der Schweiz muss die leicht volkstümliche Singweise mit dieser Repetition auch beim geistlichen Lied also noch länger beliebt gewesen sein. Sie hatte ohne Zweifel zu dieser Melodie, schon bevor der geistliche Text gedichtet wurde, fest dazugehört, woraus wir vermuten dürfen, dass die längere Schlussphrase der Melodie älter ist als die kürzere. Der Text zeigt uns auch leicht, wie diese Endrepetition funktionierte. Sehen wir uns die erste und die sechste Strophe daraufhin an (Text nach der Ausgabe Ott 1534):

1. Kumbt her zu mir sagt Gottes son,  
all die ir seit beschweret nun,  
mit sünden fast<sup>77</sup> beladen,  
ir jungen, alten frau uñ man,  
ich wil euch geben was ich han,  
und heilen ewren schaden.
  
6. Heut ist der mensch schön jung und langck,  
uñ morgen wurd er tödlich kranck,  
bald sol er auch gar sterben,  
gleich wie ein plumen auff dem feldt,  
also wirt dise schöne welt,  
in einē hui verderben.

Die meisten Strophen enden wie die erste mit einem zweisilbigen Wort. Dessen erste Silbe (die sechste der Zeile) wird mit einer Ausnahme immer auf die gebundenen Noten 6–7 der Phrase F verteilt, die zweite (die siebte der Zeile) fällt auf Note 8, Note 9 erhält das Wörtchen «ja», und Noten 10–11 die Repetition des Wortes, also: «und héilen éuren schá-adén, ja, schá-dén».<sup>78</sup> Ein paar Strophen aber enden auf dreisilbige Wörter: 6 und 10 verderben, 11 erfröuwen, 13 erhalten und 14 verbrennen; gleich wie diese wurde zudem die erwähnte Ausnahme behandelt: 7 uff erden. Hier gab es zwei Möglichkeiten: (1) Bei den Noten 6–7 wird keine Bindung gemacht und danach ebenfalls das Wörtchen «ja» eingeflochten, was die nötigen 11 Silben ergibt, also: «in éinem húi verdérben, já verdér-bén». So verfuhr der erste Berner Drucker 1560 (Q-7268.I). (2) Ein Jahr später (Q-2836.I) aber liess er bei diesen dreisilbigen Schlüssen das Wörtchen «ja» überall weg. Das heisst, wir können die Noten 6–7 nun auch hier binden, also: «in éinem húi verdé-erbén, verdér-bén». Hier zur Veranschaulichung die drei Möglichkeiten:

<sup>76</sup> [Q-7268.I](#) von 1560, [Q-2836.I](#) von 1561, [Q-2257.I](#) von 1574, [Q-3026.I](#) von 1580, die ersten beiden gedruckt von Siegfried Apiarius, die dritte und vierte von Vinzenz im Hof.

<sup>77</sup> D.h. fest, stark.

<sup>78</sup> Die Repetition «waffen» statt «straffen» in Str. 12 des Druckes Q-7268.I erweist den Setzer als ziemlich gedankenlos. Den Punkt nach dem Wort hat er auch vergessen. Im nächsten Druck ein Jahr später (Q-2836.I) wurde dies korrigiert.



und hei - len eu - ren Scha - a - den, ja Scha - den.  
 in ei - nem Hui ver - der - ben, ja ver - der - ben.  
 in ei - nem Hui ver - de - er - ben, ver - der - ben.

Abb. 6: Die drei Möglichkeiten der Endrepetition.

Falls v. Bruck und die lutherischen Kirchenmusiker die Endrepetition praktizierten – und die lange F-Phrase spricht ja schon a priori dafür, dass dies mindestens am Anfang der Fall war – so dürften sie in diesen Dreisilben-Schlüssen ebenfalls die zweite Art, ohne «ja», bevorzugt haben, jedenfalls ist v. Brucks Alt-Stimme in der ersten Art fast nicht singbar. Diese Art ohne «ja» empfahl auch der leicht spätere zweite Berner Drucker 1574 und 1580.

Das Lied «Kommt her zu mir» diente im 16./17. Jahrhundert ungemein häufig als Tonangabe für gleich gebaute Lieder, in Nehlsens Sammlung gibt es hunderte Belege,<sup>79</sup> Worte und Melodie waren damals offensichtlich weit herum bekannt. Interessanterweise habe ich bei einer groben Durchsicht der Lieder, bei denen «Kommt her zu mir» als Tonangabe steht – und solche kommen schon recht bald vor, z.B. Q-6421 (gedr. 1544 in Speyer, Exemplar in [Berlin](#)), Q-2060 (gedr. 1547 in Leipzig) – keinen einzigen Fall mit ausgeschriebener Endrepetition gefunden. Diese scheint also im Kirchenlied mindestens in Deutschland ziemlich bald nicht mehr empfohlen worden zu sein. Andererseits sollten wir daraus nicht vorschnell schliessen, dass man rasch wieder eine kurzgefasste Phrase F bevorzugt hat, um die überlange Dehnung der zweitletzten Silbe (auf Noten 6–10) zu vermeiden. Das einflussreiche Babstsche Gesangbuch von 1545 bietet jedenfalls (und zwar bis zur letzten Auflage 1567) die lange Phrase, unterlegt den Text der ersten Strophe («Schaden») aber ohne Endrepetition. Zudem gibt es darauf, dass die lange Fassung der Phrase verbreitet gesungen wurde, neben den vier Berner Drucken 1560–80 mit ihrer Endrepetition zusätzliche, zeitlich und örtlich weit gestreute Hinweise in anderen, gleich gebauten Liedern mit Tonangabe «Kommt her zu mir», nämlich sechste Zeilen, die mehr als die regulären sieben Silben zählen.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Hierfür sind Nehlsens ebenfalls herunterladbare Dokumente «Tonangaben» und «Liedanfänge» sehr nützlich. Graubünden betreffen noch besonders die Lieder Q-1512 (auch Q-4246) und Q-4143 von 1618 über den Bergsturz von Plurs im Bergell (Q-9006 ist zu einer anderen Melodie gedichtet). S. den gehaltvollen Kommentar Zinsli Diss. S. 100–03.

<sup>80</sup> Ein gutes Beispiel ist die sonst fast korrekt gebaute erste Strophe von Q-6421 (gedr. 1544 in Speyer, Expl. in [Berlin](#)) mit dem Schluss: «Von einem kindt das Gott thüt speisen» («Gott» ist auf Noten 6–8 zu singen). Danach ist das Lied, was die Silbenzahl der Zeilen betrifft, weniger präzise gebaut. Weniger eindeutig sind Q-2122 (gedr. 1605 in Danzig, Expl. in [Wolfenbüttel](#)) und Q-6122 (gedr. 1588 in Augsburg, Expl. in [Berlin](#)). Es gäbe aber bestimmt noch mehr valable Beispiele. Solche unregelmässig gedichteten Lieder durch Notenaufösungen bzw. -bindungen mit

Das Weiterleben dieser alten Melodien ist oftmals eine verwirrlige Geschichte. Kurz vor 1650 hat der überragende Liederdichter Paul Gerhardt in dieser häufigen Strophenform den Text «Gott Vater, sende deinen Geist» geschaffen, der später ebenfalls mit unserer Melodie verknüpft wurde. Komponisten vor Johann Sebastian Bach haben diese mit unterschiedlichen, aber durchwegs kurzen Schlussphrasen noch recht [rege benutzt](#), Bach selber aber, wenn ich recht sehe, nur dreimal, und zwar kurz hintereinander 1724/25: im 8. Satz der Kantate [BWV 74](#), im 3. Satz der Kantate [BWV 86](#)<sup>81</sup> und im 6. Satz der Kantate [BWV 108](#); nur in BWV 86 ist eine Strophe des Originalliedes verwendet, in den beiden anderen Kantaten kommt je eine Gerhardt-Strophe zum Zug. Später wurde die Melodie in der v. Bruckschen Fassung wieder propagiert, in Deutschland ist sie heute aber in weniger als [zehn](#) evangelischen Gesangbüchern vorhanden<sup>82</sup> und wird wohl kaum mehr als einmal im Jahr (als «Wochenlied») gesungen. Noch seltener dürfte sie bei uns in der Deutschschweiz zu hören sein: Im RKG (1952) ist sie unter Nr. 182, um zwei Noten verkürzt, mit dem Gerhardt-Text unterlegt, im RG (1998) unter Nr. 544, wieder intakt, mit einem Text aus der Romantik. Vorher muss sie in der Schweiz etwa 250 Jahre lang völlig vergessen gewesen sein.<sup>83</sup>

Wichtig ist nun, dass für dieses Kirchenlied «Kommt her zu mir» – vor allem, als es noch ganz neu war, und bis gegen 1600 – regelmässig als Tonangabe «Was wollen wir aber heben an» erscheint, und zwar steht fast immer (zum erstenmal in

---

möglichst natürlichen Betonungen zu singen benötigte viel Übung, wie oben → 2. m. Anm. 29 schon bemerkt.

<sup>81</sup> Über diese durfte ich einmal [«reflektieren»](#).

<sup>82</sup> Mit eingerechnet [«Gott Vater, sende deinen Geist»](#) und [«Verzage nicht, du Häuflein klein»](#). Dass letzteres schon von Anfang an nach der Melodie «Kommt her zu mir» gesungen wurde, wage ich übrigens zu bezweifeln: Erstens trägt es in allen seinen sechs Drucken (alle gedr. 1632 oder 1633: Q-8972, Q-0671, Q-3957, Q-6299, Q-7101, Q-3547) als Tonangabe nie «Kommt her zu mir» oder dessen Tonangabe «Was wollen wir aber». Zweitens tragen noch in Q-9398 gedr. ca. 1684 – gleich hintereinander – zwei Lieder die Tonangaben «Verzage nicht O Häuflein klein» bzw. «Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn», was keinen Sinn hätte, wenn beidemale die gleiche Melodie gemeint wäre.

<sup>83</sup> Mit dem praktischen Überblick [«Gesangbücher in der reformierten Deutschschweiz»](#) von Andreas Marti (in: Ökumen. Liederkommentar, 2009), der eine lange Reihe wichtiger Gesangbücher angibt (die fast alle online einsehbar sind) kann dies leicht überprüft werden: Um 1600 gehörte das Lied zum Standardrepertoire: Es steht 1598 bei [Egli](#) (Zürich; das unmittelbar vorangehende Lied trägt übrigens den Titel «Hanenschrey» – gab das dem Bündner Autor Lucius Gabriel vielleicht die zündende Idee?), 1606 bei [Alther](#) (St. Gallen) und im selben Jahr bei [Marchall](#) (Basel). Damals war zwar der von den Calvinisten verbreitete Genfer Psalter in diesen Städten bereits angekommen, hatte aber die alten Lieder noch nicht verdrängt. Bald darauf aber verschwindet unser Lied (mit vielen anderen) aus den Deutschschweizer Gesangbüchern. Mit den Lutheranern wollte man nichts mehr zu tun haben (s. → unten und MoH 12, S. 21 Anm. 55). In Deutschland überlebten die alten Reformationslieder viel besser. Bei uns wurden sie erst vom späten 19. Jahrhundert an allmählich wiederentdeckt. In Zürich war z.B. 1853 «Ein feste Burg ist unser Gott» noch unbekannt. Unsere Melodie von «Kommt her zu mir» fehlte, wenn ich nichts übersehen habe, sogar noch im [«achtörtigen Gesangbuch»](#) von 1891.

Q-4680 von ca. 1535) und immer konsequenter auch die zweite Zeile: «das best das wir gelernet han». Das ist viel Text für eine Tonangabe<sup>84</sup> und kann nur bedeuten, dass die Melodie durch die erste Textzeile allein je länger, desto weniger eindeutig definiert war. Und tatsächlich haben wir die Zunahme solcher Lieder in der obigen Liste ja deutlich gesehen. Um 1535 aber gab es davon wohl erst ein einziges, prominentes Lied. Dessen vollen Text kennen wir leider nicht, wohl aber die ersten drei Zeilen, die wir schon oben kennengelernt haben:

Was wollen wir aber heben an?  
Das Best', das wir gelernet han:  
ein neues Lied zu singen, ja singen!

Und wir haben ebenfalls gesehen, dass dieses vielfach als Tonangabe diente: zuerst eben für «Kommt her zu mir», dann ab 1551 für das Lipova/Lippa-Lied, drittens für das Markgrafenlied von 1553, dessen erste Strophe dank Verswiederholungen und einer speziellen fünfzeiligen Strophenform gleich ganz aus den drei Zeilen gebildet ist, und viertens ab 1560 für das Lied «Albrecht von Rosenberg». Überdies wurden seine drei ersten Zeilen generell für den Anfang vieler Lieder des häufigen fünfzeiligen, gemeinhin «Lindenschmidtstrophe» genannten Schemas verwendet, auch wenn diese dann mit diversen anderen Melodien gesungen wurden. Der früheste Hinweis auf diese drei Zeilen ist, soviel ich sehe, das Lied Q-7949.I (mit Endrepetition), gedr. ca. 1520, aber gedichtet zweifellos schon 1514 (es besingt die Einnahme von Appingedam, s. Nehlsen), in dessen Anfang «Was wöl wir aber heben an, vonn einem Fürsten lobesan, ein newes lied zusingen» aber bereits die zweite Zeile ersetzt worden ist. Dieses letztere Lied hat die gleiche sechszeilige Strophenform wie «Kommt her zu mir» (ab 1530) oder auch Q-5970/71 (Troost der deutschen Nation), gedr. ca. 1548 mit der doppelten Tonangabe «Was wol wir aber heben an, Das best das wir geleret han. Oder in der Frenckischen Pawrn Thon».

Weitere Lieder, die aus dieser sechszeiligen Strophe gebaut sind, fangen hingegen anders an, insbesondere ein sechszeiliges Pavialied<sup>85</sup>, das ausdrücklich zu einer neuen Melodie gesungen wurde, «Ingolstadt»<sup>86</sup> (1546), das dieses «Pavia» als Ton-

---

<sup>84</sup> Einer der erwähnten Berner Drucker kürzte geschickt ab, indem er nur «das best etc.» anhängte (Q-2257.I, Q-3026.I).

<sup>85</sup> Bezeugt ab 1525, s. Nehlsen zu Q-0951. Zur dieser berühmten Schlacht von 1525 gab es (mindestens) drei Lieder, eines mit fünf Zeilen pro Strophe, das wir oben schon gestreift haben, ein sechs- und ein achtzeiliges – und somit auch unterschiedlichen Melodien. Hier ist dasjenige mit der sechszeiligen Strophe gemeint, bezeugt in Q-0951 gedr. ca. 1535. S. auch Erk-Böhme Lh. I S. 270f. und III S. 720.

<sup>86</sup> Z.B. Q-8160 gedr. 1546, also gleich im Jahr jener wichtigen Schlacht des Schmalkaldischen Krieges. Nehlsen weist siebzehn Drucke aus, fast alle 1546/47, einer 1566 (Q-5957). Umgekehrt dient «Ingolstadt» nur für ein einziges Lied als Tonangabe: Q-0531.II und Q-5987.II, beide gedr. 1552; vor diesem, das also auch wie das sechszeilige Pavialied gesungen wurde, steht in den beiden Drucken ein fünfzeiliges Lied mit Tonangabe «Pavia»; das fünfzeilige dürfte also bekannter gewesen sein als das sechszeilige.

angabe hat, und das soeben erwähnte Lied von den «Fränkischen Bauern» (bezeugt ab 1525, s. Q-5883), samt seiner Tonangabe. Für die Schweiz wichtig waren zwei Tellenlieder: Das erste ist Q-4449 (gedr. ca. 1537, Expl. in Marburg UB [XVI C 501 k](#)) mit der Tonangabe «Sings im thon wie das lied von pafy», d.h. wieder das sechszeilige Pavialied; das zweite ist Q-3011 (gedr. 1600 bei Wyssenbach in Zürich, Expl. in Zürich ZB [18.2022,1a](#); späterer Druck Q-0461), ohne Tonangabe.<sup>87</sup> Gleich gebaut sind zudem ein Morgartenlied (Q-3012, gedr. ebenfalls bei Wyssenbach in Zürich 1601, Expl. in Zürich ZB [18.2022,2](#)) mit der doppelten Tonangabe «In der weyß deß Wilhelm Tellen: Oder, Wiewol ich bin ein alter Gryß»<sup>88</sup> sowie ein Lied über den Bund gegen Karl den Kühnen 1477 (Q-3021, gedr. 1601 bei Wyssenbach in Zürich, Expl. in Zürich ZB [18.2022,22](#)) mit der Tonangabe «In der wyß deß Wilhelm Tellen»,<sup>89</sup> womit beidemal das zweite Tellenlied, auch bei Wyssenbach verlegt, gemeint sein dürfte. Und schliesslich hatte auch das bekannte Murtenlied diese Strophenform. Es ist erstmals 1522 in [Q-7220](#) (samt seinem Anfang «Mein hertz ist aller frouden voll») als Tonangabe für ein Lied über den Italienkrieg (Pavia usw.) bezeugt; selber ist es ab 1545 direkt belegt (Q-7542) und trägt dann immer die Tonangabe des «Alten Griess», der inzwischen mindestens so bekannt war. Wir sehen: Auch diese Strophenform war sehr prominent, und bestimmt hatten diese Texte – Tell, Morgarten, Murten, Pavia –, unabhängig von der jeweiligen Melodie, einen erheblichen Einfluss auf Lucius Gabriels Wahl des Versmasses für sein «Hanengeschrey».

Nun können wir Fazit ziehen: Zwar werden wir Böhme und der bisherigen Forschung nicht zugeben können, dass das Kirchenlied «Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn» die Melodie des Lindenschmidtlieses fortsetzt, und zwar nicht nur, weil dieses mit grosser Wahrscheinlichkeit nach einer der zahlreichen anderen passenden Melodien gesungen wurde, sondern auch weil es jünger ist als viele andere Lieder mit seiner Strophenform und das sechszeilige Lied «Kommt her zu mir». Hingegen werden wir Böhmes Beobachtung (Lb. [S. 463 oben](#)), wie die fünfzeilige und die sechszeilige Strophenform zusammenhängen, dankbar übernehmen, denn sie erklärt auf einfache Weise, warum die Melodie des (verlorenen) Liedes «Was wollen wir aber heben an» sowohl für Lieder mit fünfzeiligen (Reimfolge a-a-b-c-b), z.B. «Lipova» oder «Rosenberg», als auch für solche mit sechszeiligen Strophen (Reimfolge a-a-b-c-c-b), z.B. «Appingedam», «Fränkische Bauern» oder «Kommt her zu mir», Tonangabe sein konnte. Wir sehen nämlich aus der Melodie von «Kommt her zu mir», dass für die sechszeilige Strophe die Phra-

<sup>87</sup> Beide wurden bald darauf von Muheims Tellenlied (s. → Anm. 39) in den Schatten gestellt.

<sup>88</sup> Dieses populäre Lied, direkt bezeugt ab ca. 1550 (Q-3078), indirekt als Tonangabe aber schon ca. 1531 (Q-7793), besingt den Schwabenkrieg von 1499 (aus Sicht der Eidgenossen, nicht der Bündner).

<sup>89</sup> Auf dem Titelblatt steht auch «zuvor in deß W. Tellen lied versetzt», das bedeutet, dass das Lied vorher mit der Tell-Episode zusammen in einem Lied vereinigt war (s. Idiot. VII 1682 s.v. versetzen, 3a–b). Der Verleger Wyssenbach war jedoch überzeugt, das sei zu Unrecht so gewesen und hat nun zwei separate Gedichte (und Publikationen) daraus gemacht.

se B in der zweiten Hälfte noch zweimal gesungen wird (D und E). Für die fünfzeilige (die Strophe z.B. des «Lindenschmidts») aber müssen wir einfach ihren insgesamt dritten Durchgang (E) weglassen:

	A	B	C	D=B	E=B	F
1. Sechszellig (Kommt her zu mir)	4 <sup>ma</sup>	4 <sup>ma</sup>	3 <sup>wb</sup>	4 <sup>mc</sup>	4 <sup>mc</sup>	3 <sup>wb</sup>
2. Fünfzeilig (wie Lindenschmidt usw.)	4 <sup>ma</sup>	4 <sup>ma</sup>	3 <sup>wb</sup>	4 <sup>mc</sup>		3 <sup>wb</sup>

Die spezielle fünfzeilige Strophe des Markgrafenliedes, das «Was wollen wir aber heben an» als Tonangabe und als Textanfang (dreizeilig) aufweist, passt hingegen mit ihrer Versabfolge 4<sup>ma</sup>-4<sup>ma</sup>-4<sup>mb</sup>-4<sup>mb</sup>-3<sup>wc</sup> nicht gut auf diese fünfzeilige Melodie, da es in der Strophe keine 3<sup>w</sup>-Zeile für die Phrase C gibt. Entweder wurde da gemogelt, indem die letzte Silbe auf zwei Noten aufgeteilt wurde, oder aber die Phrase C wurde ganz weggelassen und zum Beispiel A-B-A-B-F gesungen. Doch auch so muss die Verwandtschaft der Markgrafenmelodie mit derjenigen von «Kommt her zu mir» offensichtlich gewesen sein.

Für diese Verwandtschaft gibt es schliesslich noch einen weiteren, interessanten Beleg, nämlich ein niederländisches Lied, dessen Melodie und erste Strophe in einem Psalmenbuch von 1540 mit dem Titel «[Souter liedekens](#)» bezeugt sind (unter Ps. 45)<sup>90</sup>:

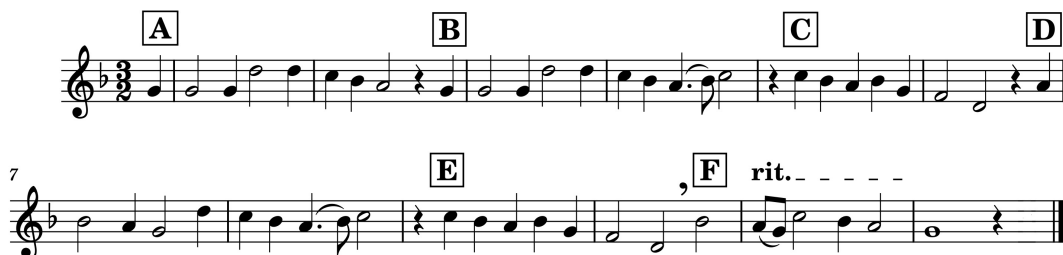


Abb. 7: «Het voer een knaepken over rijn».

<sup>90</sup> Ich habe in D das c in der Länge halbiert und damit demjenigen in B angeglichen, ferner in E die zwei ersten Noten zusammengezogen und damit der ersten Note in C angeglichen.

Die sechsprasige Melodie erinnert frappant an «Kommt her zu mir»,<sup>91</sup> und das Lied in der Tonangabe «Nae die wise Het voer een knaepken over rij» («Nach der Weise Es fuhr ein Jüngling übern Rhein») steht vor allem dem Vorläufertext Q-3260 des «Markgrafenliedes» äusserst nahe (s. oben mit → Anm. 58). Dies bestätigt, dass auch das Markgrafenlied eine in diese Richtung gehende Melodie hatte.

Aus alledem können wir mit Sicherheit schliessen, dass die Melodien aller drei zur Diskussion stehenden Lieder: (1) «Kommt her zu mir» (sechszeilig), (2) Markgrafenlied (fünfzeilig evt. ohne C), sowie (3) das ihnen beiden zugrundeliegende Lied «Was wollen wir aber heben an» (entweder fünfzeilig in «Lindenschmidt»-Strophenform oder wohl eher sechszeilig wie «Kommt her zu mir» und «Het voer een knaepken») mit den Phrasen A-B angefangen haben, was ihre Verwandtschaft für jedermann so offensichtlich machte, dass als Tonangabe alle drei praktisch gleichwertig waren.

Aber eben: nur *praktisch* gleichwertig. Wir müssen trotzdem nochmals auf die eingangs gestellte Frage zurückkommen, warum Lucius Gabriel für sein «Hanengeschrey» 1621 den «Markgrafen» als Tonangabe auf sein Titelblatt setzte und nicht das damals mindestens so bekannte «Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn», das zur Strophenform, die er – wohl wegen populärer Lieder der Eidgenossen über «Morgarten», «Wilhelm Tell» usw. – für sein Gedicht gewählt hatte, viel besser gepasst hätte. Er hatte dafür zwei wichtige Gründe: (1) Als Protestant im Bündner Oberland befand er sich in einer Minderheitenposition und wandte sich überhaupt mit seinem «Hanengeschrey» an sämtliche Bündner und Eidgenossen. Es ist somit leicht begreiflich, dass er vermeiden wollte, mit einem so typisch protestantischen Lied wie «Kommt her zu mir» die Katholiken schon auf dem Titelblatt vor den Kopf zu stossen. (2) In jenen Jahren wurden von lutherischer Seite die Calvinisten und Zwinglianer teils fast ebenso vehement bekämpft wie die Katholiken (s. schon MoH 12, S. 21 Anm. 55), weshalb hierzulande die Verwendung des alten lutherischen Liederschatzes markant zurückging (s. oben → Anm. 83). Und, wie gesagt, es merkten ja alle, dass mit der Tonangabe eigentlich jene (sechsprasige) Melodie gemeint war. Das Markgrafenlied andererseits war in seinem

---

<sup>91</sup> Dies betont schon Böhme Lb. S. 459–63 Nr. 375f., spez. [S. 461](#); Erk-Böhme Lh. II [S. 38–40 Nr. 247](#). Der dort beidemal unterlegte Lindenschmidttext spiegelt Böhmies oben genannte Hypothese, diese Melodie setze den «Lindenschmidtton» fort, für die ich, wie gesagt, keine ausreichenden Argumente sehe. Den einzigen Punkt, der ein gewisses Gewicht hätte, nennt Böhme übrigens nicht, nämlich zwei Textanspielungen: Im Lindenschmidtlied kommt ein Markgraf vor, und Str. 5 der Fassung A beginnt mit dem Vers: «Das Bewrlein Schiffet über Rhein». Freilich sind zwei so kleine Übereinstimmungen mitten im Text für die Verwandtschaft von Melodien kaum beweiskräftig. Skeptisch gegenüber Böhmies Theorie ist übrigens auch Elizabeth Mincoff-Marriage (Hg.), *Souterliedekens: een nederlandsch psalmboek van 1540 met de oorspronkelijke volksliederen die bij de melodieën behooren*, 'S-Gravenhage 1922, [S. 60f.](#)

Text konfessionell ziemlich unverdächtig.<sup>92</sup> Der junge Pfarrer hat die Strophenform und die Tonangabe seines Liedes also sorgfältig und geschickt gewählt.

5. Anfang November 1621 stürmten die Österreicher die drei Bünde. Noch im gleichen Monat publizierte die österreichische Seite eine Liedflugschrift, die die Eroberung schildert: «Auß Pündten: Warhafftige Relation (...)», erschienen in zwei Drucken (Q-7956 Expl. in [München](#), Q-0333 Expl. in Frauenfeld). In MoH 11, S. 3–8 habe ich den ganzen Text des Gedichts abgedruckt. Die neunzeilige Strophenform ist diejenige, die wir anhand des Bündner-Walliser-Liedes von 1601 kennengelernt haben (→ 2.). Auf dem Exemplar in Frauenfeld steht von Hand: *Im thon, wie man den Graffen Von Serin singt*. Auf die Frage, welche Melodie dies meint, kommen wir gleich zurück.

Ein halbes Jahr später, Ende April 1622, erhob sich die Bevölkerung des Prättigaus (s. MoH 11). Die Besatzer wurden vertrieben. Begreiflicherweise herrschte danach wieder einmal Euphorie auf der protestantischen Seite. Davon zeugt ein Lied in 59 Strophen. Es schildert, wie die Prättigauer Bevölkerung die Vertreter der österreichischen Besatzungsmacht mit «Prügeln» niedermachten oder aus dem Tal jagten, und reicht zeitlich bis zum Auszug des österreichischen Obersten Baldiron aus Chur am 17.<sup>g</sup> Juni (Spr. Gesch. S. 375f.). Dass das Lied wiederum in der neunzeiligen Strophenform gedichtet ist, sieht nach einer direkten Reaktion auf die soeben genannte «Warhafftige Relation» der Gegenseite aus, zumal auch die Tonangabe (hier gedruckt) dieselbe ist. Die zwei Drucke des «Prügelkriegs» sind:

- Q-0236 [Zürich: Johannes Hardmeyer?<sup>93</sup>]: «Der Pündtnerische Brügel Krieg. Im Thon: Wie man den Graaffen von Seryn singt. [Ein Mann mit Hut, der einen Stamm von der Seitenwand eines abgedeckten Ställis genommen und geschultert hat.] Getruckt im Jahr, M. DC. XXII. [Am Ende ein kleines Maskenzierstück.]» – 8°, 8 Bll., 26 Z./S., 59 Str. à 9 Z., Expl. in Zürich ZB [18.2019,4](#), Zinsli Tex. S. 218–24 Nr. 32, Diss. S. 175–79, Tab. I, 12.
- Q-2947 [o.O.]: «Der Pündtnerische Brügel Krieg. Welche<sup>94</sup> die dapfferen und Mannhaftten Prättigäuer wider ihre Feynd zu handen genommen. Im Thon: Wie man den Graaffen von Seryn singt. [Ähnliche Abbildung.] Getruckt im Jahr, M. DC. XXII.» – 4°, 4 Bll., 33 Z./S., Expl. in Zürich ZB [Ms A 147, S. 541–548 \(Dr 8\)](#), Zinsli ebd.

---

<sup>92</sup> Das Lied handelt vor allem von Mut, Loyalität und Soldatenehre, zudem ging es im zweiten Markgrafenkrieg nur indirekt um Konfessionsfragen, primär vielmehr um Machtpolitik zwischen Fürsten und dem Reich. Das passte recht gut zu Gabriels Anliegen.

<sup>93</sup> Die Zuschreibung durch Nehlsen an Hardmeyer ist plausibel, allerdings in erster Linie für Q-2947, vgl. das Titelblatt der Schrift «Assertio Orthodoxæ Doctrinæ De Primo Mysterio Christianæ Religionis» von 1618 (Expl. in Zürich [ZB 6.169](#)), das einen aus gleichen Elementen zusammengesetzten Zierrand aufweist. Q-0236 dürfte aber auch schon aus derselben Offizin stammen.

<sup>94</sup> «Welche» bezieht sich auf «Prügel», dieses muss also vom Verfasser des Titels als eigenständiges Wort (nicht wie in der Zusammensetzung «Prügelkrieg») aufgefasst worden sein: «Der bündnerische Krieg der Prügel, welche die tapferen ...».

Die Tonangabe verweist auf die Melodie des Liedes vom Tod des Grafen Nikolaus IV. von Serin (kroat. Nikola Šubić Zrinski, ungar. Zrínyi Miklós) 1566 vor Szigetvár. Die Strophenform haben wir schon oben (→ 2.) beim Bündner-Walliser-Lied von 1601 besprochen. Das Lied beginnt (in Q-6029 gedr. 1566):

«Wie gern<sup>95</sup> wolt ich singen, so<sup>96</sup> ficht mich trawren an,  
Ich weyß nit zuverbringen<sup>97</sup>, jedoch kan ichs nit lan».

Was die Melodie betrifft, lesen wir in Erk-Böhme Lh. II [S. 106 Nr. 297](#): «Nichts war natürlicher, als das Lied vom Ungar-Helden auf die Weise des verunglückten Ungernkönigs zu singen», womit er das Lied vom Tod Ludwigs II. von Ungarn und Böhmen in der Schlacht bei Mohács 1526 meint (s. Q-0965). Das ist zwar plausibel, besser ist es aber, die Vermutung handfest zu begründen. Das Ludwigslied<sup>98</sup> zeigt als Tonangabe regelmässig «Fröhlich so will ich singen», womit um 1535 die oben (→ 2.) besprochene «Tageweise» von dem Burgfräulein gemeint sein muss, deren Melodie in dem Kirchenlied «O reicher Gott im Throne» weiterlebte. Es fängt zudem mit derselben Zeile an. Das Lied vom Grafen Serin hingegen hat als Tonangabe ebenso regelmässig das zeitlich «näherliegende» Lied vom Aufruhr in Olmütz im Jahre 1558 (s. Nehlsen zu Q-0398).<sup>99</sup> In vier Drucken<sup>100</sup> steht eine doppelte Angabe, nämlich «Im Thon: Ach Gott ich thû dir klagen, den Jammer unnd grosse noth, etc. Oder wie man das Lied von Olmitz singt». Wie dieses letztere gesungen wurde, muss allen klar gewesen sein, denn es diente für sehr viele Lieder als Tonangabe. Leider haben nur zwei der vier Drucke, in denen es direkt überliefert ist, eine Tonangabe, und zwar je eine andere. Im ersten Druck steht: «Unnd ist ihm Thon, Ach Gott wem soll ichs Klagen, den jammer unnd grosse noth» ([Q-2731](#), gedr. ca. 1558 in Regensburg). Dies deckt sich fast mit der ersten Tonangabe der genannten vier Drucke des Liedes vom Grafen

---

<sup>95</sup> So häufig ab 1566 ([Q-6029](#)). Ein etwas seltenerer Liedanfang «Gern wollt ich fröhlich singen, so ficht mich ...» (Q-4266.I, gedr. 1566; [Q-6032](#), gedr. ca. 1605; Q-8982, gedr. 1614; Q-8804, gedr. 1618; Q-0315, gedr. 1623) setzte sich trotz der stimmigeren Silbenzahl nie ganz durch. Man hat zweifellos für das Wort «gern» des normalen Liedanfangs die zweite und die dritte Note gebunden, was das Wort emphatisch hervorhob; ein Druck, Q-2333 (gedr. 1613 in Basel) schreibt «geren», und später wird das Problem durch die Form «gerne» ein für allemal gelöst (z.B. in Q-8805, gedr. 1625).

<sup>96</sup> Zu «so» im Sinne von «doch, aber» s. Idiot. VII 27, B5; Grimm XVI 1361, B1b.

<sup>97</sup> «Ich weiss nicht, wie ich es fertigbringen soll», s. Grimm XXV 173ff., Idiot. V 723, II2; auch mit der Bedeutungsnuance «aushalten», s. Idiot. ebd. II1c.

<sup>98</sup> Q-2780 gedr. ca. 1535; Q-0449 und Q-3243, beide gedr. ca. 1560.

<sup>99</sup> Nämlich in folgenden Drucken mit dem «Normalanfang» des Liedes: Q-1114 gedr. 1568, Q-6763 gedr. ca. 1570, Q-2346 gedr. 1607, Q-2333 gedr. 1613, Q-6030 gedr. 1619, Q-0106 gedr. 1619, Q-6031 gedr. 1625, Q-8805 gedr. 1625; jedoch sind ohne Tonangabe: der älteste Beleg [Q-6029](#) gedr. 1566 sowie Q-8815 gedr. 1604, Q-8816 gedr. 1630 und Q-0615 gedr. ca. 1680. Überdies in fast allen Drucken mit dem Spezialanfang (→ Anm. 95); nur in Q-8804 steht keine Tonangabe.

<sup>100</sup> Q-4266.I gedr. wohl 1566 o.O., sowie aus Augsburg: Q-6032 gedr. ca. 1605, Q-8982 gedr. 1614, Q-0315 gedr. 1623.

Serin, und praktisch gleich beginnt auch das Olmützlid selbst; was für ein älteres Lied mit dieser Tonangabe gemeint ist, ist mir allerdings ein Rätsel.<sup>101</sup> Im zweiten Druck, etwa sechs Jahre später, steht: «Im Thon, O reicher Gott im Throne» (Q-6008, gedr. ca. 1564 in Magdeburg),<sup>102</sup> also das Kirchenlied. Aber meinen diese beiden Angaben zweimal dieselbe Melodie?

Dies ist hier praktisch sicher der Fall. Erstens gibt es noch mehr «Brücken» zwischen der Gruppe «Tageweise» («Fröhlich so will ich singen») + «König Ludwig» (desgl.) + «O reicher Gott» einerseits und der Gruppe «Ach Gott» + «Olmütz» + «Graf Serin» andererseits:

Nicht beweiskräftig sind Lieder, denen je eine Tonangabe aus beiden Gruppen beigegeben sind, wie Q-2583 gedr. 1571 («O reicher Gott» und «Olmütz») oder [Q-2118](#) gedr. 1595 («König Ludwig» und «Olmütz»). Schon aussagekräftiger ist Q-8584 (über ein Ereignis von 1578) gedr. ca. 1582 mit den Tonangaben «Graf Serin», «O reicher Gott» und «Frisch auf in Gottes Namen» (in dieser Reihenfolge), denn dazu ist Q-0218 gedr. 1582 zu vergleichen, das die Tonangabe «Frisch auf in Gottes Namen» hat und mit «Wie gerne wollt ich singen» anfängt, was eine Reminiszenz an den «Normalanfang» von «Graf Serin» darstellt (→ oben). Somit bezeichnen die erste und die dritte Tonangabe dieselbe Melodie, und «O reicher Gott» zwischendrin kann kaum eine andere meinen. Und ebenso klar ist der Fall von Q-3699, einem Lied auf die Zerstörung von Magdeburg 1631 durch Tilly, das die Tonangabe «Graf Serin» trägt und mit den Worten «O reicher Gott im Throne» beginnt.

Wichtig ist auch zu beachten, dass es mit Tonangaben der Form «Ach/O Gott, wem soll ich(s) / ich tu dir(s) klagen» spätestens in den 1560er Jahren ein Problem gab: Lieder mit solchen Anfängen schossen wie Pilze aus dem Boden, und zwar nicht nur in unserer neunzeiligen Strophenform<sup>103</sup>, sondern – eher noch häufiger – in einer achtzeiligen<sup>104</sup> und – noch drastischer verkürzt – in einer

---

<sup>101</sup> Das Olmütz-Lied selber kann nicht gemeint sein, es war 1558 ja noch ganz neu, und oben bei den vier Drucken des Liedes vom Grafen Serin ist dieses als zweite Tonangabe separat angegeben. Das Vorbild-Lied muss ebenfalls die neunzeilige Strophe gehabt und in der ersten Strophe die a- und b-Reime von «klagen» und «Not» weitergeführt haben, zudem muss es ziemlich bekannt gewesen sein.

<sup>102</sup> Die beiden Drucke ohne Tonangabe sind [Q-0398](#) gedr. 1558 und Q-0283 gedr. 1564.

<sup>103</sup> Q-2765 und Q-0289 gedr. 1566 «Nördlingen», Q-6029 gedr. 1566 «Graf Serin» (s.o.), Q-6047 gedr. 1569 «Groningen», [Q-4671](#) gedr. 1574 «Gefängnis», Q-6078 gedr. 1579 «Maastricht».

<sup>104</sup> Q-6946 gedr. ca. 1565: «Ach Gott wem soll ichs klagen (sic), wo sol ich hoffen hin»; Q-2247 gedr. ca. 1570: «O Gott ich thun dir klagen, mein Sünd und missethat»; Q-2571 gedr. 1572: «Ach Gott wemm sol ichs klagen, mir ligt groß kumber an». – Schon älter sind Q-8345 gedr. 1537: «O Gott ich thun dir klagen, das hertze leyden mein»; Q-1925.III gedr. ca. 1540: «Ach Gott wem soll ichs klagen, das groß elende mein» (auch 1565 und 1580 noch populär, s. Q-3389.III, Q-4924.II); Q-5994 gedr. 1553 (in mehreren Drucken): «Ach Gott wem soll ichs klagen, die not un groß gefar».

siebenzeiligen.<sup>105</sup> Alle diese Lieder liessen sich mit der ersten, ja sogar mit den ersten beiden oder den ersten drei Zeilen weder voneinander noch von den neunzeiligen zuverlässig unterscheiden, und auf einem Titelblatt mehr als drei Zeilen bloss für eine Tonangabe ausschreiben zu müssen war lästig. Die Variabilität der Anfänge wirkte noch zusätzlich verwirrend. Typischerweise beginnen schon die vier Drucke des Olmützlides nicht gleich: [Q-0398](#) (gedr. 1558) hat «Ach Gott wem sol ichs klagen, mein jammer und gros gefahr, wie sichs (...)», die anderen drei aber (in moderner Orthographie) «O Gott, ich tu dir('s) klagen, mein' Jammer und grosse Not, die sich (...)», und der Unterschied «wem soll ich('s)» / «ich tu dir('s)» besteht auch zwischen den Tonangaben der erwähnten vier «Graf Serin»-Drucke und dem «Olmütz»-Druck [Q-2731](#), die vermutlich dasselbe (rätselhafte) Lied meinen. Es ist nach alledem kein Wunder, dass die eindeutigen Tonangaben «wie man das Lied von Olmütz singt» und bald auch «wie man den Grafen von Serin singt» so beliebt geworden, Tonangaben von der Art «Ach Gott wem soll ich's klagen» dagegen wegen ihrer Uneindeutigkeit ziemlich rasch praktisch verschwunden sind. Auch «O reicher Gott im Throne» war klar und diente deshalb just ab 1559 ([Q-3284](#), [Q-6011](#)) zunehmend als Tonangabe (s. schon → Anm. 24).

Das beste Argument aber, dass der «Graf Serin» (und damit auch seine Tonangabe «Olmütz» sowie das rätselhafte ältere Lied «Ach Gott») nach derselben Melodie wie «O reicher Gott» usw. gesungen wurde, ist der alternative Liedanfang von «Graf Serin» (→ Anm. 95): «Gern wollt ich fröhlich singen, so ficht mich Trauern an (...)». Diese Aussage, «Ich wollte eigentlich (und würde gerne) fröhlich singen, aber Trauer macht mir zu schaffen», ist nämlich eine klare Anspielung auf den Anfang «Fröhlich so will ich singen», also auf die «Tageweise» mit dem Burgfräulein, und diese Anspielung konnte die beabsichtigte Wirkung ja nur haben, wenn die froh und positiv besetzte Melodie der Liebesballade, die, wie gesagt, durchgängig als Tonangabe auch für das hoffnungsvolle und zur Nächstenliebe (Mt 6,3) aufrufende geistliche Lied «O reicher Gott im Throne» diente, auch hier beim Lied «Graf Serin» erklang.

Wenn im ganzen die Tonangaben «Olmütz» und «Graf Serin» beliebter waren als «O reicher Gott», so liegt das vermutlich einerseits an der betrübten Stimmung der meisten neuen Lieder mit dieser Strophenform, andererseits aber auch an der oben (→ 2.) besprochenen Tatsache, dass für das Kirchenlied schon 1545 eine kürzere Schlussphrase propagiert wurde, die zum Beispiel für das Lied vom «Sündfluss» ganz untauglich war.

Auch dass das Kirchenlied in bezug auf die Silbenzahl sehr «diszipliniert» gedichtet ist, die eher populär gehaltenen weltlich-historischen Lieder aber oft zu viele Silben pro Vers zeigen, mag eine Rolle gespielt haben. Der Silbenreichtum der populäreren Lieder ist deutlich zu beobachten. Ein kuriose Beispiel ist ein speziel-

---

<sup>105</sup> [Q-4087](#) gedr. ca. 1560: «Ach Gott wem sol ichs klagen, wo sol ich hoffen hin»; [Q-1658](#) gedr. ca. 1570: «Ach Gott ich tu dirs klagen, mein Not und großes Leid».

ler Druck des Olmützliedes ([Q-0398](#) gedr. 1558), in dem neben «normalen» Notenaufösungen eine besondere Art der Endrepetition praktiziert wird. Mit einer kurzen Phrase wären die Schlussverse unmöglich zu singen, ja sogar mit der längeren stellen sie an den Sänger teilweise hohe Anforderungen. Das Minimum und Ideal für die Schlussphrase wären 8 Silben, so «korrekt» gebaut sind aber nur zwei Standardverse, von denen der erste zweimal verwendet ist (unterstrichen = auf einer aufgeteilten Note zu singen<sup>106</sup>):

- Str. 1: las dichs erbarmen erbarmen doch.
- Str. 2: das sing ich euch und euch fürwar.
- Str. 3: man lies bald schlagen ja schlagen umb.
- Str. 4: das sing ich euch und euch vorwar.
- Str. 5: ihr solts uns sagen ja sagen thun.
- Str. 6: unnd gib in den ewigen ewigen lon.
- Str. 7: Gottes Wort unnd das mus auff den plan.
- Str. 8: Er wolt sterben wie ein fromer ja fromer Christ.
- Str. 9: ir wollet ihm die kuntschafft ja kuntschafft thun.
- Str. 10: recht wie ein fromer ja fromer Christ.
- Str. 11: dorauff sterbe ich mit allem fleis.
- Str. 12: die du zu unrecht gerichtet hast.
- Str. 13: Gott helff unns allensamt zugleich, Amen.

Ein ähnlicher Silbenüberschuss lässt sich im Innern der Strophen beobachten, vor allem im Lied «Olmütz», etwas weniger im «Grafen Serin».

Unsere ganze Argumentation, oben (→ 2.) zur Melodie des «Sündflusses» und hier zu derjenigen des «Grafen Serin», wird schliesslich in willkommener Weise zusammengefasst durch die dreifache Tonangabe eines Liedes auf den Kriegszug der Eidgenossen nach Mülhausen im Jahre 1587:<sup>107</sup> «Im Thon, Wie das Freuwlin auff der Burg, oder Sündfluß, oder der Graff von Serin, etc.»<sup>108</sup> Zu Beginn wussten wir nicht, wie «oder» hier zu verstehen ist<sup>109</sup>: Sind verschiedene Melodien gemeint, die alle zu dieser weitverbreiteten Strophenform passen? Oder ist dreimal dieselbe Melodie gemeint, und die Aufzählung sollte vor allem die Wahrscheinlichkeit erhöhen, dass potentielle Käufer der Liedflugschrift wenigstens eines kannten und so die Melodie eher identifizieren konnten? Nun ist klar, dass bei

---

<sup>106</sup> In einigen Fällen könnte dies auch anders realisiert werden, als hier vorgeschlagen ist.

<sup>107</sup> Die Expedition ist bei den Historikern auch als [Finingerhandel](#) bekannt; Q-7361, gedr. 1587 [mit fingiertem Druckort, laut Nehlsen in Basel bei Apiarius], Expl. in Bern BB [MUE H XXII 53:16](#).

<sup>108</sup> Dasselbe Jahr und denselben (pseudonymen) Drucker, aber nur die zweite und dritte Tonangabe zeigt Q-0274. Spätere Ausgaben sind bei Schröter in Basel herausgekommen: Q-6210 gedr. 1611, Q-5831 gedr. 1615, beide wieder mit allen drei Tonangaben.

<sup>109</sup> Auf dieses Problem macht Wolfgang Suppan, Jahrb. für Liturgik und Hymnologie 9 (1964), spez. S. 154–56 aufmerksam.

dieser Strophenform letzteres gemeint ist.<sup>110</sup> Zusätzlich soll die dreifache Tonangabe wohl auch den kulturellen Weitblick der Basler Drucker demonstrieren: Von der feudalen Zeit der Ritterburgen über das streng protestantische Thema der Sintflut bis zur heldenhaften Verteidigung des Reichs gegen die Türken.

\* \* \* \* \*

---

<sup>110</sup> Dass dies oft – wohl sogar meistens – anders ist, geht z.B. aus einem Vergleich von [Q-4526](#) gedr. ca. 1530 (auch Q-4944 gedr. ca. 1565), auf das schon Suppan weist, mit [Q-5636.II/III](#) gedr. 1540 (auch Q-7670.II/III gedr. ca. 1565) hervor. Dies für alle Strophenformen und Melodien aufzuarbeiten wäre nützlich, aber ein Herculesarbeit.