

Politische Lieder zur Reformation in Württemberg 1519 bis 1534

Von MIRIAM POLACK

Der gewaltige politische, religiöse und gesellschaftliche Umbruch, der mit der Reformation stattfand, wurde von politischen Liedern begleitet¹. In allen Territorien des Römisch-Deutschen Reiches erhoben die Menschen ihre Stimmen, bezogen Stellung zu aktuellen Themen und Ereignissen und versuchten, mit ihren Liedern Anhänger für ihre Meinung zu gewinnen. Im Herzogtum Württemberg, das in den Jahren zwischen 1519 und 1534 große Umbrüche auf gesellschaftlicher, religiöser und politischer Ebene erlebte, finden sich zahlreiche Beispiele für musikalische Stellungnahmen dieser Art. In ihnen wurden nicht nur die Vorfälle um Herzog Ulrich von Württemberg (1487–1550), von seiner Vertreibung im Jahre 1519 bis hin zu seiner Rückkehr und der Einführung der Reformation im Herzogtum 1534, besungen. Sie machen auch deutlich, wie emotional aufgeladen der Diskurs um die Reformation in den Jahren zwischen diesen Ereignissen war, in denen die habsburgisch-katholische Regierung Württembergs die evangelische Lehre konsequent zu unterdrücken versuchte.

Mit dem regionalen und thematischen Fokus auf die politischen Lieder der Reformation in Württemberg beschäftigt sich der folgende Beitrag mit diesen zeitgenössischen Auseinandersetzungen. Er will auch die Menschen hinter den Liedern hervortreten lassen und Aufschluss geben über ihre Mentalitäten und Ausdrucksformen: Aus welchen Beweggründen schrieben sie politische Lieder und wie verschafften sie ihnen Gehör? Wie waren Text und Melodie gestaltet, welche Stimmung und welchen Erfolg erzielten sie damit? Anhand verschiedener Quellenbeispiele werden diese Fragen beleuchtet; insbesondere der Zusammenhang zwischen Intention und Wirkung sowie der inhaltlich-musikalischen Gestaltung politischer Lieder wird herausgestellt.

¹ Mein Dank gilt den Herren Prof. Dr. Peter Rückert und Prof. Dr. Andreas Traub, die mich bei der Erstellung dieses Beitrags begleitet und unterstützt haben. Der Aufsatz basiert auf der gleichnamigen Wissenschaftlichen Arbeit für die Zulassung zur ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien, die 2019 an der Eberhard Karls Universität Tübingen eingereicht wurde.

Es wurden fünf politische Lieder ausgewählt, die sowohl aus altgläubiger als auch aus protestantischer Feder stammen, verschiedene Liedtypen repräsentieren, und mithilfe derer der zeitliche Bogen zwischen 1519 und 1534 gespannt wird. Die erste Liedquelle, ein Protestlied des süddeutschen Spruchdichters Hans Leberwurst († 1528), trägt den Titel „Ain newes liedlein heb ich an“ und reiht sich in den Kontext der Einnahme Reutlingens durch Herzog Ulrich im Jahre 1519 ein. Es folgt eine musikalisch-publizistische Auseinandersetzung um die evangelische Lehre aus dem Jahr 1522 zwischen dem Franziskaner Thomas Murner aus Straßburg (1475–1537) und dem zum Protestantismus übergetretenen ehemaligen Augustinermönch Michael Stifel aus Esslingen (1487–1567). Die Ereignisse rund um den Bauernkrieg von 1525 werden durch „Das Lied vom hellen Bauernhau-fen“, einem spöttischen Triumphlied über die aufständischen Bauern, repräsentiert. Abschließend wird die Einführung der Reformation in Württemberg im Jahr 1534 mit dem Loblied „Dem höchsten Got sei lob und eer“ eines anonymen Stuttgarter Hofbäckers thematisiert.

Bei der Auswahl der Liedquellen war insbesondere deren Hörbarkeit von zentraler Bedeutung. Während von der großen Mehrheit der historischen Lieder des 16. Jahrhunderts heute nicht mehr bekannt ist, wie sie geklungen haben, sind nun im Rahmen der Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg „Freiheit – Wahrheit – Evangelium. Reformation in Württemberg“, die vom 13. September 2017 bis zum 19. Januar 2018 in Stuttgart zu sehen war, viele Lieder aus dem Herzogtum Württemberg zugänglich gemacht worden. Die dem Katalogband der Ausstellung beigefügte CD² gibt einen völlig neuen Einblick in die zeitgenössische Klangwelt, von dem die aktuelle Forschung profitieren kann und auf dem an dieser Stelle aufgebaut wird.

Zunächst sollen die politischen Lieder als historische Quellen mit einer kurzen Einführung in die Quellengattung vorgestellt werden. Damit wird zudem geklärt, wie deren Melodien rekonstruiert werden können. Anschließend wird dann das Augenmerk auf die politischen Lieder der Reformation in Württemberg selbst gerichtet.

² Die CD „Reformation in Württemberg. Lieder und Stimmen der Reformation“ ist enthalten in: Peter RÜCKERT (Bearb.), Freiheit – Wahrheit – Evangelium. Reformation in Württemberg. Katalogband zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Ostfildern 2017. Vgl. dazu die ausführliche Besprechung von Matthias A. DEUSCHLE, Kulturgeschichte der Reformation. Neuerscheinungen zum Reformationsjubiläum aus Baden-Württemberg, in: Blätter für deutsche Landesgeschichte 154 (2018) S. 725–736; hier: S. 728–729.

Politische Lieder als historische Quellen

Die Lieder, die während der Reformationszeit im Herzogtum Württemberg und darüber hinaus kursierten, waren vielseitig und reichten vom liturgischen Kirchenlied bis hin zum satirischen Spottlied. Insgesamt können sie in drei Hauptkategorien unterteilt werden: das geistliche, das weltliche und das weltlich-politische Liedgut³. Bei der Unterscheidung der verschiedenen Gattungen kommen in erster Linie funktionale Kriterien zum Tragen. Während Kirchenlieder für den religiösen Gebrauch bestimmt waren, dienten weltliche Volkslieder eher der Unterhaltung und waren Teil der Alltags- und Volkskultur. Politische Lieder hingegen zielten darauf ab, Meinungen kundzutun und zu verbreiten; sie dienten daher der gezielten Einflussnahme. Hieraus ergibt sich die Definition der Gattung politischer Lieddichtungen, wie sie die Mediävistin Sonja Kerth formuliert: „Dichtung wird in dem Moment politisch, in dem sie auf Macht- und Herrschaftsverhältnisse Einfluss zu nehmen versucht, sei es durch (häufig gefärbte) Information, durch tendenziöse Beeinflussung der Meinung einzelner oder der breiten Öffentlichkeit oder durch direkte Agitation (bis hin zur Handlungsaufforderung)“⁴.

Zwei zentrale Charakteristika werden hierbei deutlich: Informationsvermittlung auf der einen und Meinungsbeeinflussung auf der anderen Seite. Politische Lieder sind damit immer auf ihre Rezipienten ausgerichtet. Sie wollen diese über aktuelle politische Fragen und Geschehnisse unterrichten, beziehen dabei jedoch immer auch Stellung und versuchen, die Einstellungen der Rezipienten in eine bestimmte Richtung zu lenken⁵. Indem die Berichterstattung meist tendenziös-wertend ist, liegt der Schwerpunkt eindeutig auf der Absicht, Meinungsanhänger zu gewinnen, um dadurch auf die bestehenden Verhältnisse einwirken zu können. Dieser Aktualitäts- bzw. Gegenwartsbezug ist dabei ein weiteres zentrales Kriterium, welches das politische Liedgut von anderen Gattungen abgrenzt.

Auf breiteres Forschungsinteresse stießen die politischen Lieder erstmals im 19. Jahrhundert⁶. Den wohl bis heute bedeutendsten editorischen Forschungsbeitrag zum deutschen politischen Lied leistete hierbei der Germanist und Musikhistoriker Rochus Freiherr von Liliencron (1820–1912). In seinem fünfbandigen

³ Vgl. Stephanie MOISI, *Das politische Lied der Reformationszeit (1517–1555). Ein Beitrag zur Kommunikationsgeschichte des Politischen im 16. Jahrhundert*, Graz 2017, S. 493.

⁴ Sonja KERTH, *Der landsfrid ist zerbrochen. Das Bild des Krieges in den politischen Ereignisdichtungen des 13. bis 16. Jahrhunderts (Imagines Medii Aevi, Bd. 1)*, Wiesbaden 1997, S. 5.

⁵ Vgl. Rolf Wilhelm BREDNICH, *Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Bd. 1: Abhandlung (Bibliotheca bibliographica Aureliana, Bd. 55), Baden-Baden 1974, S. 140.

⁶ Vgl. Rebecca WAGNER-OETTINGER, *Music as Propaganda in the German Reformation (St. Andrews studies in Reformation history)*, Aldershot 2001, S. 2.

Werk „Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert“⁷ gab er zwischen 1865 und 1869 im Auftrag König Maximilians II. von Bayern über 600 politische Lieder heraus und versah sie darüber hinaus mit wertvollen Hinweisen zu ihrem historischen Kontext und ihrer Überlieferung. Für das Herzogtum Württemberg und damit auch für die vorliegende Arbeit ist allerdings ein weiteres Werk von zentraler Bedeutung: Als einzige Sammlung unter regionalen Gesichtspunkten bilden die „Geschichtlichen Lieder und Sprüche Württembergs“⁸, herausgegeben 1912 von Karl Steiff und Gebhard Mehring, für Württemberg noch immer die Grundlage⁹.

Demgegenüber haben sich zunächst nur wenige einschlägige Forschungsarbeiten mit den politischen Liedsammlungen und den Liedern selbst beschäftigt. Die meisten Studien widmen sich entweder anderen Liedgattungen oder erwähnen politische Lieder nur am Rande¹⁰. Wichtige Beiträge zur Quellengattung kamen schließlich seit den 1970er Jahren von Seiten der Germanistik, aber auch von der historischen Liedforschung und der Publizistik¹¹.

Die meisten Studien, die das Zeitalter der Reformation in den Blick nehmen, sind allerdings den Kirchenliedern gewidmet. Erst in der jüngsten Forschung finden die politischen Lieder der Reformation vermehrt Betrachtung, insbesondere auch von Seiten der Geschichtswissenschaft. Als wichtige Forschungsbeiträge sind die 2001 erschienene Studie von Rebecca Wagner-Oettinger „Music as Propaganda in the German Reformation“¹² sowie die kommunikationshistorisch orientierte Dissertation von Stephanie Moisi „Das politische Lied der Reformationszeit (1517–1555)“¹³ aus dem Jahr 2017 zu nennen¹⁴. Insgesamt ist jedoch auffallend,

⁷ ROCHUS VON LILIENCRON, Die Historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert, Bd. 1–4 und Nachtrag, Leipzig 1865–1869.

⁸ KARL STEIFF/GEBHARD MEHRING, Geschichtliche Lieder und Sprüche Württembergs, Stuttgart 1912.

⁹ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (Hg.), Das schönste Land. Historische Lieder aus dem deutschen Südwesten (Politik und Unterricht, Bd. 2–3), Villingen-Schwenningen 2001, S. 5.

¹⁰ Vgl. Volker HONEMANN, Politische Lieder und Sprüche im späten Mittelalter und der frühen Neuzeit, in: Die Musikforschung 50 (1997), S. 399–421, hier S. 400; WAGNER-OETTINGER, Music (wie Anm. 6) S. 2 f.

¹¹ Allen voran ist hierbei die Habilitationsschrift Rolf Wilhelm Brednicks (wie Anm. 5) sowie der dazugehörige Liedkatalog zu nennen: Rolf Wilhelm BREDNICK, Die Liedpublizistik im Flugblatt des 15. bis 17. Jahrhunderts, Bd. 2: Katalog der Liedflugblätter des 15. und 16. Jahrhunderts (Bibliotheca bibliographica Aureliana, Bd. 60), Baden-Baden 1975. Einen sehr wertvollen Gesamtüberblick bietet zudem Volker Honemann (wie Anm. 10).

¹² WAGNER-OETTINGER, Music (wie Anm. 6).

¹³ MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3).

¹⁴ Neben diesen auf die Reformationszeit spezialisierten Studien finden sich auch breiter angelegte Arbeiten wie der Sammelband von Albrecht Classen, Michael Fischer und Nils Grosch, der verschiedene kommunikations- und mediengeschichtliche Aspekte rund um Liedquellen des 16. Jahrhunderts beleuchtet: Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/

dass es bis heute kaum interdisziplinär angelegte Studien zu den verschiedenen Liedquellen gibt, obwohl gerade dies bei einem Medium, das Text und Musik vereint, angebracht wäre. Insbesondere musikwissenschaftliche Aspekte werden in der Liedforschung häufig ausgeklammert, was einen zentralen Bestandteil der Quellen, nämlich ihren Klang, vernachlässigt. Der Historiker Jürgen Müller weist daher zu Recht darauf, dass das Potenzial akustischer Wahrnehmung in der geschichtswissenschaftlichen Forschung nicht länger ignoriert werden darf, auch wenn die Klänge der Vergangenheit heute nicht mehr unmittelbar zugänglich sind¹⁵. In Anlehnung an die verschiedenen „turns“ der Geschichts- und Kulturwissenschaft wird in diesem Zuge auch der Ruf nach einem „auditive turn“ laut, der sich verstärkt mit „dem Klang der Geschichte“ auseinandersetzt¹⁶.

Zur Überlieferung der Liedquellen können zwei typische Formen festgehalten werden: Zum einen wurden sie handschriftlich in Chroniken eingetragen und dienten dort häufig als eine Art Beleg für bestimmte Ereignisse oder Meinungen. Zum anderen tauchten sie seit der Erfindung des Buchdrucks um 1450 zahlreich auf gedruckten Liedflugblättern und Liedflugschriften auf. Sie konnten so deutlich schneller, in größerer Anzahl, kostengünstiger sowie geographisch sehr viel weiter verbreitet werden als zuvor. Als charakteristische Medien der Reformationszeit nahmen sie einen wesentlichen Stellenwert ein. Aktuelle Schätzungen gehen davon aus, dass mehr als 5 % der gesamten Druckproduktion im Heiligen Römischen Reich zwischen dem Thesenanschlag Martin Luthers 1517 und dem Augsburger Religionsfrieden 1555 auf volkssprachliche Liedflugdrucke entfielen¹⁷. Die Lieddrucke, die heute noch erhalten sind, finden sich im Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD16) und im Verzeichnis der deutschsprachigen Liedflugdrucke nachgewiesen (VDLied)¹⁸. Aufgrund der hohen Verlustquote kann zwar keinesfalls von einer lückenlosen Überlieferung ausgegangen werden¹⁹, doch verzeichnet die VD16-Datenbank noch rund 1.910 überlieferte Lieddruckausgaben für den Zeitraum zwischen 1517 und 1555²⁰. Wird dabei von einer durchschnittlichen Auflagenzahl von 1.000 Exemplaren pro Druck ausgegangen, bedeutet dies, dass mehr als 1,9 Mio. Lieddrucke zu dieser Zeit im

Nils GROSCH (Hg.), Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik, Bd. 3), Münster 2012.

¹⁵ Vgl. Jürgen MÜLLER, „The Sound of Silence“. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: Historische Zeitschrift 292 (2011), S. 1–29, hier S. 15.

¹⁶ MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 6.

¹⁷ Vgl. MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 214.

¹⁸ Verzeichnis der deutschsprachigen Liedflugschriften digital (VDLied), <<http://www.vd-lied.de/>> (letzter Aufruf 28.05.2020); Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD16), <<http://www.vd16.de/>> (letzter Aufruf: 28.05.2020).

¹⁹ Vgl. Michaela SCHEIBE, Liedflugdrucke aus dem deutschsprachigen Raum – neue Perspektiven der Erschließung, in: Bibliotheksdienst 50/2 (2016), S. 226–238, hier S. 232.

²⁰ Vgl. MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 214.

Reich verbreitet waren²¹. Wird diese Rechnung auf Württemberg und die politischen Lieder der Jahre 1519 bis 1534 übertragen, könnten ausgehend von den 40 Titeln, die in der Sammlung von K. Steiff und G. Mehring für diesen Zeitraum zu finden sind²², etwa 40.000 Flugblätter oder Flugschriften mit politischen Liedern im Herzogtum im Umlauf gewesen sein²³.

Beim ersten Betrachten der Lieddrucke fällt auf, dass sie keine Noten enthalten und vorwiegend aus Text bestehen. Melodieaufzeichnungen für politische Lieder fehlen in dieser Zeit durchweg²⁴. Dies macht deutlich, dass der Text, d. h. die Nachricht, die es zu übermitteln und darzulegen galt, eindeutig im Vordergrund stand. Dafür spricht auch die teils beträchtliche Länge der Lieder mit durchschnittlich 21 Strophen sowie die sprachliche Gestaltung, welche die Inhalte auf verständliche Art und Weise vermitteln wollte²⁵.

Um auch Nichtlesekundigen die Liedthematik zu veranschaulichen und für einen Blickfang zu sorgen, wurden den Texten nicht selten kleine Holzschnitt-illustrationen beigelegt. Angaben zu Drucker, Druckort und Erscheinungsjahr sind insgesamt eher selten vorhanden, doch geben die Liedtitel oder -texte selbst oft Hinweise auf Ort und Zeit des Geschehens²⁶.

Im Liedtitel finden sich darüber hinaus wichtige Angaben zur Melodie. Er weist darauf, in welcher „Weise“ oder in welchem „Ton“ der Text gesungen werden sollte. Dabei wird deutlich, dass die Autoren keine neuen Melodien erfanden, sondern sich bereits bekannter Melodien bedienten. Es handelt sich hierbei um die zu dieser Zeit weit verbreitete Methode der Kontrafaktur, die auch für die meisten volkssprachlichen Kirchenlieder angewendet wurde. Die Melodien selbst entstammten zumeist geläufigen weltlichen Volksliedern, aber auch Meisterliedern²⁷. Sie variierten von Ort zu Ort wie auch von Sänger zu Sänger: „Man sang sie, wie man sie je und je im Ohr hatte“²⁸. Folglich ist es treffender, von „Weise“ zu

²¹ Vgl. ebd.

²² STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) Nr. 33–66 u. Nr. 75–82.

²³ Es handelt sich hierbei lediglich um eine grobe Schätzung, da weder die genaue Auflagenzahl noch die exakte Anzahl der Lieder, die tatsächlich zu dieser Zeit in Württemberg erschienen sind, bekannt sind. Zudem ist zu bedenken, dass nicht jedes der Lieder gleichermaßen Erfolg gehabt haben wird und entsprechend nachgedruckt wurde.

²⁴ Vgl. HONEMANN (wie Anm. 10) S. 403–405.

²⁵ MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 531.

²⁶ Vgl. Stephanie MOISI, Überlegungen zur kommunikativen Bedeutung von Paratexten in den Liedflugschriften der Reformationszeit (1517–1555), in: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik, Bd. 3), hg. von Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/Nils GROSCH, Münster 2012, S. 169–187, hier S. 174–176, 182.

²⁷ Unter Meisterliedern versteht man Lieddichtungen von genossenschaftlich vereinten städtischen Sängern, meist Handwerksmeistern, deren Töne nach dem jeweiligen „Meister“ benannt waren; Vgl. WAGNER-OETTINGER, Music (wie Anm. 6) S. 21.

²⁸ Peter RÜCKERT/Andreas TRAUB, Lieder und Sprüche zur Reformation in Württemberg, in: Freiheit – Wahrheit – Evangelium. Reformation in Württemberg. Beitragsband zur

sprechen als von „Melodie“, da letztere eine exakt festgelegte Melodiekontur nahelegt, was bei einer mündlich-gedächtnismäßigen Weitergabe wie hier nicht zutrifft²⁹.

Die Tatsache, dass die Lieddichter allgemein bekannte Weisen verwendeten und keine neuen schrieben, ist jedoch nicht als Mangel an Kreativität zu verstehen. Ganz im Gegenteil: Die Verwendung vertrauter Klänge war äußerst sinnvoll und wichtig, denn sie „steigerte beim Publikum den Wahrheitsanspruch der Lieder und ließ zudem volle Konzentration auf den Text zu“³⁰. Sie erhöhte außerdem die Attraktivität der Lieder und trug dazu bei, dass die im Text ausgedrückten Ideen einfacher verbreitet und im Gedächtnis behalten werden konnten³¹. Dies hatte jedoch auch zur Folge, dass die bereits bekannten Melodien bzw. Weisen von den Lieddichtern und -sängern nicht aufgezeichnet wurden.

Allerdings kam es vor, dass sich zeitgenössische Komponisten derselben Melodien bedienten. Sie bezogen diese in ihre mehrstimmigen Tonsätze mit ein und übertrugen sie hierfür schließlich in Notenschrift³². Innerhalb der Tonsätze sind sie als Tenorstimme aufgezeichnet und können folglich herausgelöst werden.

Bei der Identifizierung der Weisen handelt es sich um eine Methode, die im 19. Jahrhundert durch R. v. Liliencron entwickelt wurde. Zwar waren die Tenorstimmen, die im Rahmen der Komposition wohl entsprechend angepasst werden mussten, zweifelsohne nicht identisch mit den damals frei gesungenen Weisen. Doch können sie als Grundlage dafür dienen, um den Klang politischer Lieder zu rekonstruieren, gerade wenn von einer variablen Weise und nicht von einer unveränderlichen Melodie ausgegangen wird.

In Bezug auf die Vortragsweise kann festgestellt werden, dass politische Lieder aufgrund ihres großen Textumfangs in der Regel solistisch und damit einstimmig dargeboten wurden. Die Sänger trugen die Weisen möglichst frei und dem Text angepasst vor³³. Der gesangliche Einzelvortrag bot zudem die Möglichkeit, den politischen Aussagen mithilfe bestimmter Akzentuierungen, beispielsweise durch Variation in Lautstärke oder Tondauer, aber auch mit entsprechender Mimik und

Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, bearb. von Peter RÜCKERT, Ostfildern 2017, S. 214–222, hier S. 217.

²⁹ Prof. Dr. Andreas Traub gab mir freundlicherweise in mehreren Briefen wertvolle Hinweise zu den Melodien der Liedquellen sowie zur Herangehensweise bei der Vertonung der Lieder für die Reformationsausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg 2017/18, auf die ich mich im Folgenden beziehe.

³⁰ HONEMANN (wie Anm. 10) S. 411.

³¹ Vgl. WAGNER-OETTINGER, *Music* (wie Anm. 6) S. 10.

³² Solche Tonsätze finden sich in zahlreichen gedruckten Liedsammlungen der Zeit, wie beispielsweise die von 1539 bis 1556 in fünf Bänden erschienenen „Frischen Teutschen Liedlein“ des Komponisten Georg Forster (1510–1568). Aber auch bedeutende Musiker wie der bayerische Hofkapellmeister Ludwig Senfl (1490–1543) wählten geläufige Volksweisen für ihre mehrstimmigen Stücke aus.

³³ Vgl. HONEMANN (wie Anm. 10) S. 417.

Gestik mehr Ausdruck zu verleihen. Die Lieder selbst geben zur Vortragsweise allerdings keine Hinweise. Denkbar ist auch, dass der Gesang durch instrumentale Begleitung unterstützt wurde, doch lässt sich dies kaum nachvollziehen. Mit Sicherheit ist hingegen davon auszugehen, dass die politischen Lieder öffentlich vorgetragen wurden, damit sie mit ihren Inhalten auf möglichst breites Gehör stoßen konnten.

Bei der konkreten Verbreitung der politischen Lieder spielten folglich die jeweiligen Sänger, darunter manche Autoren selbst, eine zentrale Rolle. Sie trugen die Lieder in den Gassen, auf den Straßen, in Wirtshäusern oder auf dem Marktplatz vor. Ähnlich wie öffentliche Vorleser gab es öffentliche Sänger, die nach ihrer Aufführung die Lieddrucke an die Zuhörer verkauften. Genauso zahlreich waren fahrende Sänger, die durch das Land reisten und Neuigkeiten von einem Ort zum nächsten brachten³⁴. In der aktuellen Forschung wurde herausgestellt, dass unter den Verbreitungsorten die Wirtshäuser und Tavernen eine besondere Stellung einnahmen. Dort wurden die politischen Lieder gesungen und verkauft, aber auch gelesen, gehört und mitunter heftig diskutiert. Zur Zeit der Reformation bildeten diese Orte folglich bedeutende Informationszentren³⁵. Wenn ein Lieddichter also dafür sorgte, dass seine Stücke in Wirtshäusern verbreitet wurden oder sie möglicherweise selbst dort vorsang, konnte er davon ausgehen, dass sie tatsächlich auf Gehör stießen.

Die Autoren der politischen Lieder bleiben in der Mehrzahl der Fälle anonym: In rund zwei Dritteln der Texte bei Liliencron wird kein Verfassersname genannt; für ein Viertel der Texte wird immerhin ein Verweis auf deren Beruf oder gesellschaftlichen Stand gegeben³⁶. Hierbei zeigt sich, dass die Autoren nicht nur gelehrten Kreisen entstammten, sondern dass sie vielmehr aus allen Schichten der Bevölkerung kamen. Unter ihnen finden sich Theologen wie auch Bäcker oder Landsknechte. Obwohl die Autorenschaft der politischen Lieder breit gefächert war, gab es dennoch Einschränkungen: Zwar brauchte es keine künstlerische Ausbildung, um ein Lied zu dichten, doch musste man zumindest des Lesens und Schreibens mächtig sein, was nur bei wenigen der Fall war³⁷. Aktuelle Schätzungen gehen davon aus, dass um 1500 lediglich 5 bis 10 % der Gesamtbevölkerung und 10 bis 30 % der Stadtbevölkerung des Heiligen Römischen Reiches lesen und

³⁴ Es handelt sich hierbei um die ersten Formen der Kolportage, bei denen das „Kleinschrifttum“, darunter politische Lieddrucke, zum Broterwerb vertrieben wurde. Vgl. WAGNER-OETTINGER, *Music* (wie Anm. 6) S. 27.

³⁵ Daniel BELLINGRADT, *Fliegende Popularität. Liedflugschriften im frühneuzeitlichen Medienverbund*, in: *Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik, Bd. 3)*, hg. von Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/Nils GROSCH, Münster 2012, S. 17–33.

³⁶ Vgl. HONEMANN (wie Anm. 10) S. 412.

³⁷ Vgl. WAGNER-OETTINGER, *Music* (wie Anm. 6) S. 12, 34.

schreiben konnten³⁸. Ein großer Teil der Autoren politischer Lieder ist daher vermutlich im städtischen Raum anzusiedeln.

Stephanie Moisi fasst präzise zusammen, „dass die politische Kommunikation mittels der Gattung Lied [...] sich grundsätzlich auf das gesamte Spektrum vom elementar lesefähigen Rezipienten und Zuhörer bis hin zum geübten Leser wandte“³⁹. Damit spricht sie gleichzeitig auch die beiden wesentlichen Rezeptionsmodi der Lieder an: die mündliche Rezeption durch das Hören sowie die schriftliche durch das Lesen. Darüber hinaus sind weitere Rezeptionsmöglichkeiten denkbar, darunter in erster Linie das Nachsingen der Lieder, aber auch die Tatsache, dass sie sich schlicht im Gedächtnis verankern konnten⁴⁰.

Als hinderlich für die dauerhafte Rezeption erweisen sich allerdings zwei Eigenschaften: Zum einen bestanden die Lieder meist aus sehr vielen Strophen, wodurch sie kaum in ihrer Gesamtheit auswendig gelernt werden konnten. Ein Übergang in die mündliche Kultur wurde damit deutlich erschwert. Zum anderen waren sie durch ihre Thematik an die aktuellen Verhältnisse gebunden. Sobald sich diese änderten, waren die Lieder überholt und verloren häufig an Interesse und Bedeutung⁴¹. Trotz allem ist davon auszugehen, dass sie zumindest im Moment ihrer Aktualität aktiv rezipiert wurden. Dies zeigt sich beispielsweise in der Tatsache, dass einige Lieder mehrfach überarbeitet und nachgedruckt wurden, was auf eine hohe Nachfrage schließen lässt. Zudem gab es durchaus Themen – und hierzu zählte seit 1517 zweifelsohne die neue reformatorische Lehre – die über einen längeren Zeitraum hinweg aktuell waren, und mit denen die Menschen nicht nur durch politisch-musikalische Statements, sondern durch alle Medien hinweg dauerhaft in Berührung kamen. Letztlich ist festzuhalten, dass die Lieder gegenüber den anderen zeitgenössischen Medien insofern den Vorteil hatten, als sie in ihrer musikalisch-akustischen Form besonders einfach zu rezipieren waren und im wörtlichen Sinne direkt ins Ohr gingen.

³⁸ Vgl. MOISI, *Das politische Lied* (wie Anm. 3) S. 181 f.

³⁹ Ebd., S. 581.

⁴⁰ Vgl. Nils GROSCHE, *Lied im Medienwechsel des 16. Jahrhunderts: eine Einleitung, in: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik, Bd. 3)*, hg. von Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/Nils GROSCHE, Münster 2012, S. 7–15, hier S. 15.

⁴¹ Vgl. BREDNICH, *Die Liedpublizistik, Bd. 1* (wie Anm. 5) S. 171; Hans Otto SCHNEIDER, *Lieder gegen das Interim, in: Reaktionen auf das Augsburger Interim: Der Interimistische Streit (1548–1549) (Controversia et Confessio, Bd. 1)*, hg. von Irene DINGEL, Göttingen 2015, S. 873–877, hier S. 876; WAGNER-OETTINGER, *Music* (wie Anm. 6) S. 208.

Fünf politische Lieder zur Reformation in Württemberg 1519–1534

*Das reich hat er angriffen wider Got, eer und recht / Reutlingen hat er eingenomen / die sach die würt bald schlecht*⁴², singt ein süddeutscher Spruchdichter im Jahre 1519 verärgert über Herzog Ulrich von Württemberg (1487–1550) nach dessen Einnahme der Reichsstadt Reutlingen. Im Jahre 1534 hingegen freute sich ein Stuttgarter Bäcker, dass der Herzog nach 15 Jahren Exil ins Land zurückgekehrt war und die Reformation dort einführte: *Das evangeli ist so laut erklingen / ietz tarf man psalmen singen / im wirtemberger land*⁴³, dichtete er in seinem Lied. Es sind derartige Aussagen, in denen die Stimmen und Meinungen der Zeitgenossen zu zentralen historischen Ereignissen der Geschichte Württembergs hörbar werden.

Mit fünf konkreten Liedbeispielen aus den Jahren zwischen 1519 und 1534 werden die bisherigen Erkenntnisse exemplarisch veranschaulicht und zentrale Ereignisse der frühen württembergischen Reformationsgeschichte beleuchtet. Die musikalische Analyse der Liedweisen erlaubt es zudem, die emotionale Wirkung der politischen Lieder im Einzelfall nachzuvollziehen und damit auch die Intention des Autors zu untersuchen.

1. Hans Leberwurst: „Ain neues liedlein heb ich an“, 1519

Die Ereignisse rund um die Vertreibung und Wiedereinsetzung Herzog Ulrichs von Württemberg haben das Herzogtum und den dortigen Verlauf der Reformation nachhaltig geprägt. Auch wenn er selbst viele Jahre lang nicht im Land präsent war, bleiben die Vorgänge doch mit seiner Person verbunden⁴⁴. Das Quellenmaterial der Zeit zeigt, dass ihm zahlreiche Liedflugblätter und -schriften gewidmet wurden. Allein die Eroberung Reutlingens 1519, infolge derer er vom Schwäbischen Bund aus Württemberg vertrieben wurde, schlägt sich in 16 politischen Liedern nieder⁴⁵. Darunter befindet sich das Lied „Ain neues liedlein heb ich an“⁴⁶ des fahrenden süddeutschen Sängers Hans Leberwurst. Heute ist dieses auf drei

⁴² HANS LEBERWURST, Ein news lied von dem Hertzog zu Wirttemberg. In dem thon. Ich stund an einem morgen, Bayerische Staatsbibliothek München Einbl. I,29, o.O. 1519, Str. 1,5–6.

⁴³ O.V., Ein hübsch new Lied von den Geystlichen und Teütschen fursten und dem neuen Bundt. In Jörg Schillers thon zû singen, Zentralbibliothek Zürich Res. 923, Basel 1538, Str. 1,11–13.

⁴⁴ PETER RÜCKERT (Bearb.), Alte Christen – Neue Christen. Württemberg im Streit um die Reformation, Katalog zur Ausstellung des Hauptstaatsarchivs Stuttgart, Stuttgart 1999, S.25.

⁴⁵ STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) Nr. 33–49.

⁴⁶ Ebd. Nr.39. Ein verbesserter Teilabdruck des Textes findet sich bei RÜCKERT, Freiheit – Wahrheit – Evangelium, Katalogband (wie Anm. 2), S.389.

Flugblättern überliefert, die sich in der Bayerischen Staatsbibliothek München sowie in der Staatsbibliothek zu Berlin befinden⁴⁷. Für die folgende Analyse wurde das Exemplar aus München verwendet, das um 1519 gedruckt wurde (Abb. 1).

Links oben auf dem Liedblatt, direkt unter der Überschrift, befindet sich die Illustration einer Belagerungsszene, welche das Thema des Liedes, den Angriff und die Einnahme der Reichsstadt Reutlingen durch Herzog Ulrich, veranschaulichen soll⁴⁸. Rechts neben und unterhalb des Holzschnittes befindet sich der Liedtext, der aus insgesamt 15 Strophen mit je sieben Versen im Kreuzreim besteht. Die Überschrift lautet *Ein news lied von dem Hertzog von Wirtenberg. In dem thon. Ich stund an einem morgen* und verweist sowohl auf die Thematik als auch auf die Weise, in der das Lied zu singen war.

Zwar sind weder Autor noch Erscheinungsjahr angegeben, doch lässt sich beides aus dem Liedtext ableiten. In der letzten Strophe des Liedes singt er über sich selbst: *Des heiß er mit namen: der wenig gwint und vil vertüt* (Str. 14,6–7). Dieser Vers kommt auch im Tiroler Zweiständespiel im Sterzinger Spielarchiv vor, einem von dem Meraner Lateinschulmeister Cristof Kefer verfassten Schauspiel, das im Jahre 1533 in Sterzing in Tirol aufgeführt wurde⁴⁹. Dort heißt es ausführlicher: *Nun lieben herren nembt verguet / Das schenckht euch hans leberWurst das edl bluet / Der wenig gewinnt Vnd vil verthuet*⁵⁰, womit der Name des Spruchdichters zum Vorschein kommt. Im Zweiständespiel wird Hans Leberwurst als *freyhard* dargestellt, d.h. als jemand, der der sozialen Gruppe der fahrenden Leute angehörte⁵¹. Es ist davon auszugehen, dass er durch das Land reiste und mit Schauspiel, Sprüchen, Liedern und möglicherweise auch dem Verkauf von Flugdrucken sein Geld verdiente. Ein Chronikeintrag beweist, dass es tatsächlich einen Freihart gab, der in Basel am 19. April 1528 ums Leben kam. Durch seinen außergewöhnlichen Tod beim Brand eines Bäckerhauses, den er zu löschen versuchte, wurde dieser aus der Anonymität herausgehoben und in die Basler Chronik des Fridolin Ryff (ca. 1488–1554) eingetragen⁵². Im Bericht über das Ereignis wird hier vermerkt: *Der hiesz Hansz Leberwurst*⁵³.

⁴⁷ Bayerische Staatsbibliothek München Einbl. I,29; Staatsbibliothek zu Berlin 2^o Yd 7804 und 4^o Ye 2584.

⁴⁸ Vgl. MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 351.

⁴⁹ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221 f.; Max SILLER, Hans Leberwurst, verbrannt in Basel am 19. April 1528. Wie ein alemannischer Spruchdichter in einem Tiroler Fastnachtspiel überlebte, in: Mittelalterliches Schauspiel. Festschrift für Hansjürgen Linke zum 65. Geburtstag (Amsterdamer Beiträge zur Älteren Germanistik, Bd. 38–39), hg. von Ulrich MEHLER/Anton TOUBER, Amsterdam 1994, S. 227–298, hier S. 287.

⁵⁰ Zit. nach SILLER (wie Anm. 49) S. 298.

⁵¹ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221 f.

⁵² Vgl. SILLER (wie Anm. 49) S. 277 f.

⁵³ Fridolin RYFF/Peter RYFF, Die Chronik des Fridolin Ryff 1514–41. Mit der Fortsetzung des Peter Ryff 1543–1585, in: Basler Chroniken, Bd. 1, hg. von Wilhelm VISCHER/Alfred STERN, Leipzig 1872, S. 1–192, hier S. 62.

„Ain neues liedlein heb ich an“ kann als Beispiel für die Lieder gesehen werden, die Hans Leberwurst bei seinen Reisen vom deutschen Südwesten aus verbreitete. Es ist in seinem Dialekt, dem Alemannisch-Schwäbischen, verfasst⁵⁴. Die historische Vorgeschichte der Liedthematik beginnt bereits im Jahre 1512: Als der Schwäbische Bund 1512 erneuert werden sollte, verweigerte Herzog Ulrich seinen Beitritt und machte damit seine Distanz zu den Interessen des habsburgischen Kaiserhauses deutlich⁵⁵. Zudem brachte er mit seinem Streben nach politischer Unabhängigkeit und seinem gewaltsamen Vorgehen sowohl Kaiser als auch Adel – und damit auch den Schwäbischen Bund – zunehmend gegen sich auf. Im Jahre 1515 ermordete er seinen adligen Stallmeister Hans von Hutten (1477–1515) bei einer Jagd im Schönbuch und ließ in der Folgezeit die Schlösser der Adelsfamilien der Spät und Helfenstein niederbrennen, um sie für ihr angeblich verräterisches Verhalten zu bestrafen⁵⁶. Nach der Flucht seiner Gemahlin Herzogin Sabina von Bayern (1492–1564) in ihre Heimat schlossen sich auch die bayerischen Herzöge der Opposition gegen ihn an. Im Jahre 1519 ging der Schwäbische Bund schließlich militärisch gegen ihn vor, als er nach dem Tod Kaiser Maximilians I. (1459–1519) das daraus entstandene Machtvakuum nutzte, um die Reichsstadt Reutlingen zu erobern⁵⁷. Als Anlass, Reutlingen die Rechte als reichsunmittelbare Stadt zu entziehen und als gewöhnliche Landstadt in das Herzogtum Württemberg einzugliedern, diente die Ermordung eines württembergischen Dieners durch zwei Reutlinger Papiermacher⁵⁸. Mit seiner Tat beging Ulrich nicht nur einen Verstoß gegen die Rechtsordnung des Reiches, sondern ebenso gegen den kaiserlichen Landfrieden, was einen Feldzug des Schwäbischen Bundes gegen ihn nach sich zog⁵⁹. In kurzer Zeit eroberten die bündischen Truppen das Herzogtum, woraufhin Ulrich zu seinem Bruder Georg in die Grafschaft Mömpelgard floh. Als seine Gegenoffensive im Herbst 1519 scheiterte, musste er Württemberg für nahezu 15 Jahre verlassen und sein Land in die Hände Kaiser Karls V. (1500–1558) bzw.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 166.

⁵⁶ Vgl. Gabriele HAUG-MORITZ, Ulrich – Herzog von Württemberg (1487–1550). Eine biographische Skizze, in: Herrschaft im Wandel. Beiträge zur Geschichte Württembergs. Colloquium auf dem Schloss Hohentübingen (Tübinger Universitätsreden, Bd. 36), hg. von UNIVERSITÄTSVERBUND TÜBINGEN e.V., Tübingen 2001, S. 65–90, hier S. 75 f.; RÜCKERT, Alte Christen (wie Anm. 44) S. 35–38.

⁵⁷ Vgl. Franz BRENDLE, Das Herzogtum Württemberg im 16. Jahrhundert. Land und Regenten im Zeichen von Herrschaftskrise, Reformation und Luthertum, in: Vom Schüler der Burse zum „Lehrer Deutschlands“. Philipp Melanchthon in Tübingen (Tübinger Kataloge, Bd. 88), hg. von Sönke LORENZ, Tübingen 2010, S. 51–70, hier S. 53; Horst CARL, Der Schwäbische Bund 1488–1534. Landfrieden und Genossenschaft im Übergang vom Spätmittelalter zur Reformation (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 24), Leinfelden-Echterdingen 2000, S. 19.

⁵⁸ Vgl. HAUG-MORITZ, Ulrich (wie Anm. 56) S. 77.

⁵⁹ Vgl. ebd.; BRENDLE (wie Anm. 57) S. 54 f.

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]

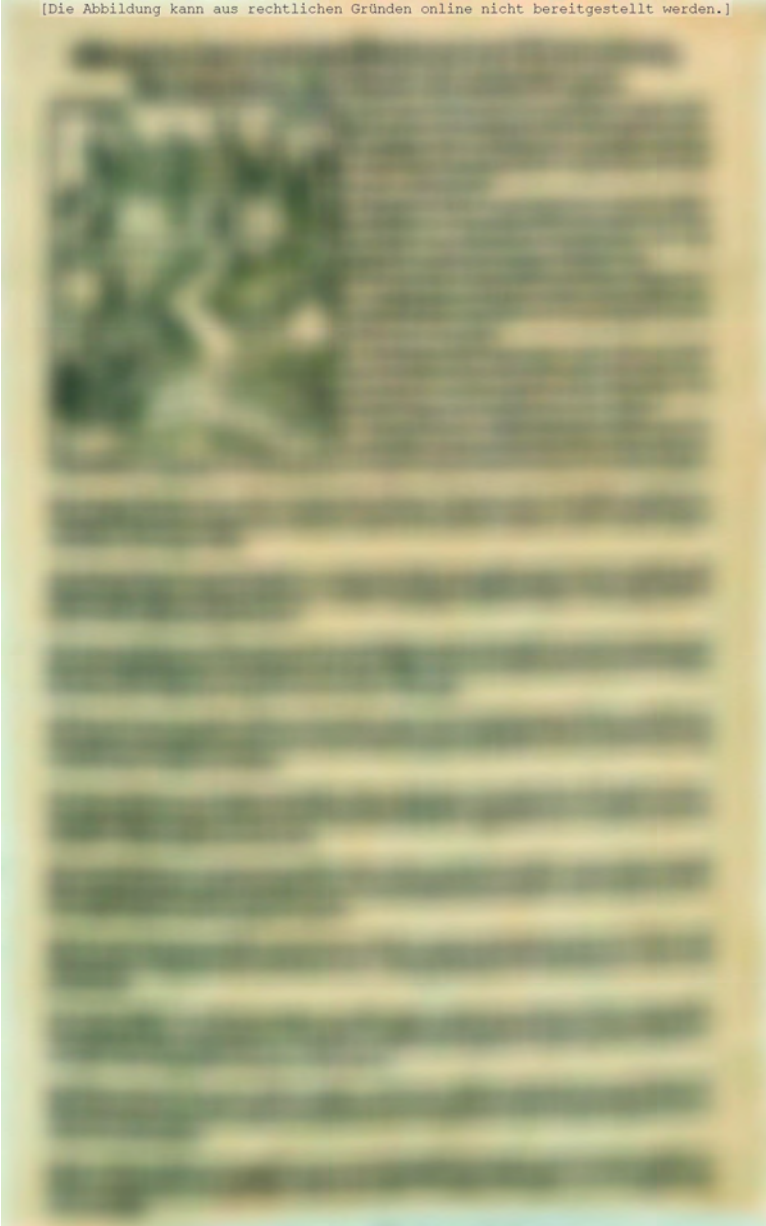


Abb. 1: Flugblatt mit dem Lied von Hans Leberwurst „Ein neues Liedlein heb ich an“, 1519 (Bayerische Staatsbibliothek München, Einbl. I,29).

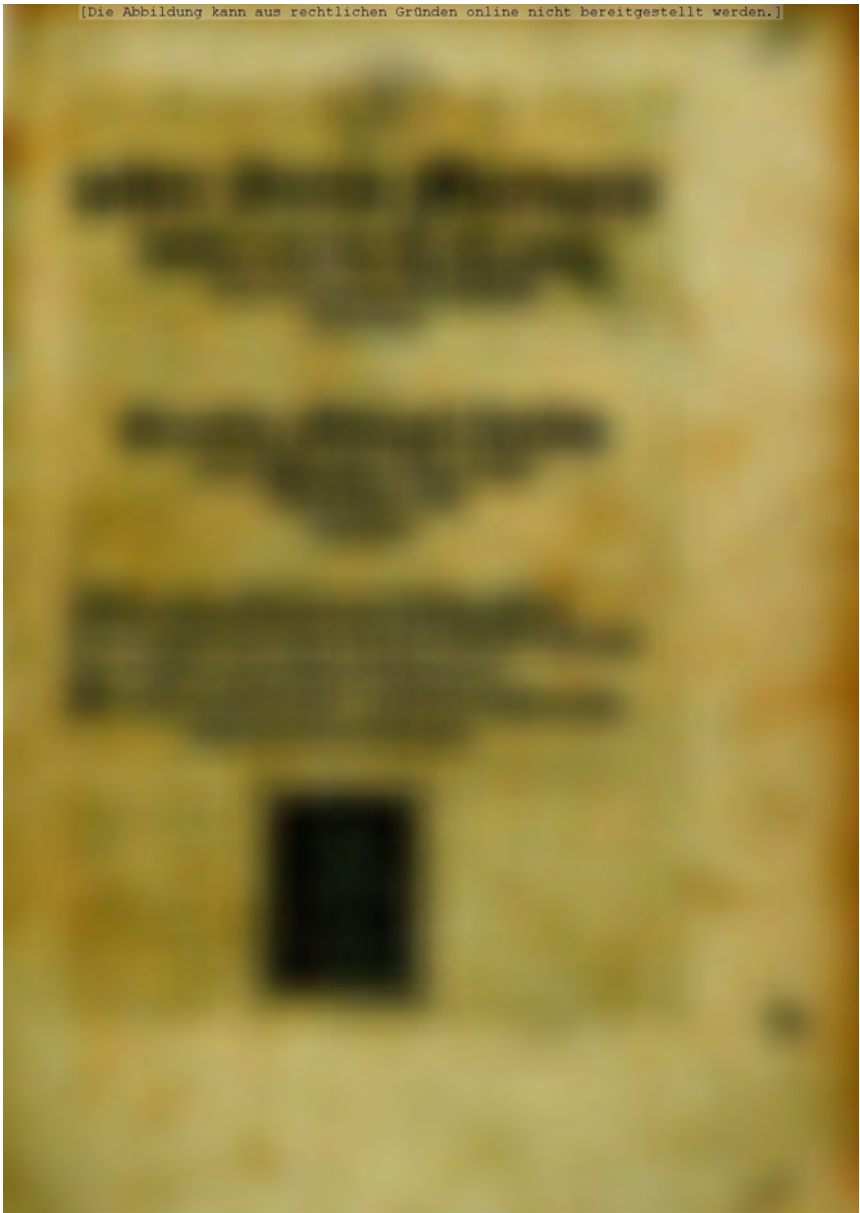


Abb.2: Titelseite der Flugschrift von Michael Stifel „Wider Doctor Murnars falsch erdycht Lyed“, 1522 (Bayerische Staatsbibliothek München, VD16 S 9025).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]



Abb. 3: Titelseite der Flugschrift mit den Liedern von Thomas Murner
„Nun hört ich wil euch singen“ und von Michael Stifel
„Ich kan nit gnügsam seine“, 1523 (Bayerische Staatsbibliothek München,
VD16 M 7046).

[Die Abbildung kann aus rechtlichen Gründen online nicht bereitgestellt werden.]



Abb. 4: Titelseite der Flugschrift „Dem höchsten Got sei lob und eer“, 1538
(Zentralbibliothek Zürich Res. 923).

seit 1522 in diejenigen dessen Bruders König Ferdinand (1503–1564) geben⁶⁰. Bis zur Rückeroberung seines Landes im Jahre 1534 stand Württemberg demnach unter habsburgischer und damit katholischer Regentschaft.

Während Herzog Ulrich in der überlieferten Liedpublizistik vor 1519 noch gegen seine Feinde in Schutz genommen wurde, zeigt sich in den Lieddrucken nach der Einnahme Reutlingens ein Wendepunkt in dessen Beurteilung. Sämtliche bekannte Lieder dieser Zeit, darunter auch das von Hans Leberwurst, zeigen eine antiherzogliche und kaiserfreundliche Haltung⁶¹.

„Ain newes liedlein heb ich an“ beginnt mit drei einführenden Strophen, welche die damals aktuelle Situation schildern: Herzog Ulrich beging Landfriedensbruch, indem er Reutlingen *wider Got, eer und recht* (Str. 1,5), also entgegen der von Gott gegebenen Ordnung, dem Reichsrecht und seiner persönlichen Ehre eingenommen habe. Hans Leberwurst prophezeit, dass die Angelegenheit *bald schlecht* würde (Str. 1,7), da er damit den Schwäbischen Bund gegen sich aufgebracht habe. In der zweiten und dritten Strophe beklagt er den Tod Kaiser Maximilians I. und äußert die Bitte, dass Gott diesem im Himmel gnädig sein möge. Dadurch wird deutlich, dass Hans Leberwurst ein kaiserfreundlicher sowie altgläubiger Autor war, und dass die politischen Lieder des 16. Jahrhunderts häufig auch religiöse Inhalte und Formeln enthalten. Dies entspricht der generellen Verwobenheit von Politik und Religion, die für die Reformationszeit und die Reformation selbst charakteristisch ist⁶².

Die Strophen 4 bis 9 nehmen direkten Bezug auf Ulrich und bilden formal eine Einheit, da sie fast alle denselben anaphorischen Strophenanfang „Herzog Ulrich“ haben. Sie klagen ihn zudem persönlich in der zweiten Person Singular mit „du“ an: *Den von Hutten hast du erstochen / schentlich umbs leben bracht*, heißt es beispielsweise in Strophe 8,1–2. In diesem Abschnitt werden die zahlreichen Schandtaten des Herzogs nicht nur aufgezählt, sondern auch die Opfer beim Namen genannt, was den Vorwürfen zusätzlichen Nachdruck verleiht: Den Schwäbischen Bund habe Ulrich verachtet, Herzog Wilhelm von Bayern habe er beleidigt, Hans von Hutten ermordet, die Schlösser des adligen Dietrich Spät und des Grafen von Helfenstein verbrannt sowie seine eigene Gemahlin, Herzogin von Bayern, verjagt. Darüber hinaus habe er mit dem Angriff Reutlingens letztlich auch Kaiser Maximilian kurz nach dessen Tod hintergangen, da Reutlingen als Reichsstadt unmittelbar dem Kaiser unterstand. In Strophe 4 wird geschildert, dass Ulrich Reutlingen unrechtmäßig angegriffen habe, denn die Bürger seien bereit gewesen, die *zwen bapeierknecht* (Str. 4,4), d.h. die zwei schuldigen Papiermacher, an Ulrich auszuliefern. Dies habe Ulrich jedoch nicht genügt und er habe die Stadt Reutlingen *darzû wöllen hon* (Str. 4,5). Mit der Äußerung *ich kunt das nit verstan* (Str. 4,7)

⁶⁰ Vgl. HAUG-MORITZ, Ulrich (wie Anm. 56) S. 78, 80.

⁶¹ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 172 f.

⁶² Vgl. MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 578.

bezieht Hans Leberwurst persönlich Stellung und verleiht seiner Verärgerung dadurch besonderen Ausdruck.

Mit den Ausführungen im ersten Abschnitt liefert der Lieddichter ein umfangreiches und detailgetreues Bild der Ereignisse der Jahre 1515 bis 1519. Durch die negativ konnotierte Wortwahl macht er allerdings seine Abneigung gegen Herzog Ulrichs Verhalten offen deutlich und versucht damit, die Hörer und Leser von seiner Meinung zu überzeugen. In den Strophen 10 bis 12 geht er daraufhin auf die Untaten von Hans Lienhard von Reischach, Ulrichs Kommandanten bei der Eroberung Reutlingens, ein, den er jeweils zu Beginn dieser drei Strophen als Mörder anklagt⁶³. Hierdurch sollte wohl verdeutlicht werden, dass auch das personelle Umfeld Herzog Ulrichs verachtenswert sei.

In den Strophen 13 und 14, die den dritten und letzten Abschnitt bilden, deutet Hans Leberwurst schließlich an, dass infolge des Übergriffs auf Reutlingen nun ein Krieg kurz bevorstehe: *Der leo tüt kumen / mit einem große[n] hör*⁶⁴, schreibt er in Strophe 13,6–7. Der „leo“, d. h. der Löwe, ist Teil des bayerischen Wappens und steht hier als Metapher für Herzog Wilhelm von Bayern (1493–1550), den Bruder von Ulrichs geflohener Gemahlin Sabina von Bayern. In Strophe 14 fährt der Spruchdichter fort: *Darnach wöll wir außziehen / herzog Ulrich von Wirtenberg, in dein land* (Str. 14,3–4). Damit kündigt er offenbar an, indem er in der ersten Person Plural mit „wir“ spricht, dass auch er selbst sich am bevorstehenden Rachezug gegen Ulrich beteiligen wolle⁶⁵. Indem er seine Zuhörer an dieser Stelle regelrecht zum Kampf gegen Herzog Ulrich aufruft, kommt seine Intention deutlich zum Vorschein. Zudem kann das Lied mithilfe dieser Kampfansage sowie der im Futur verfassten Androhung in Strophe 14,7, *es wirt dir werden laid* datiert werden. Beides lässt darauf schließen, dass es vor dem Einmarsch des Schwäbischen Bundes in Württemberg verfasst worden sein muss⁶⁶.

Bei der Weise, in der „Ain newes liedlein heb ich an“ gesungen wurde, handelt es sich um eine der bekanntesten Melodien des 16. Jahrhunderts, zu der eine Vielzahl an Liedern gedichtet wurden⁶⁷. Sie entstammt dem weltlichen Volkslied „Ich stund an einem morgen“ und ist in mehreren vierstimmigen Sätzen des bayerischen Hofkapellmeisters Ludwig Senfl (1490–1543) überliefert⁶⁸. Die Melodie steht, ausgehend von den im 16. Jahrhundert verwendeten Stufenbezeichnungen⁶⁹, in *Mi*.

⁶³ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 173.

⁶⁴ *hör* = Heer.

⁶⁵ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 170.

⁶⁶ Wahrscheinlich wurde es direkt zu Beginn des Jahres 1519 in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Übergriff auf Reutlingen verfasst. Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 170.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 168.

⁶⁸ Vgl. ebd.; RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221.

⁶⁹ Die Stufenbezeichnungen *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* wurden im 11. Jahrhundert durch den Benediktinermönch Guido d'Arezzo (ca. 992–1050) festgelegt (Finalis = Zielton).

Die Finalis, das *Mi*, hat einen Halbtonschritt über sich⁷⁰. Bei Liliencron findet man sie nach der Vorlage von Senfl im transponierten System auf A mit vorgezeichnetem \flat notiert⁷¹. Im Gegensatz zu den meisten zeitgenössischen Melodien übersteigt sie den sonst üblichen Oktavrahmen und stellt damit einen besonderen Anspruch an Sänger und Hörer⁷².

Üblicherweise wird „Ich stund an einem morgen“ für Strophen mit je sieben Versen des Schemas 7 a 6 b 7 a 6 b 9 c 7 d 6 c verwendet, jedoch lassen sich beim genaueren Betrachten des Versschemas bei Hans Leberwursts „Ain newes liedlein heb ich an“ auffallend viele Abweichungen erkennen. Insbesondere der erste, dritte und sechste Vers enthält meist acht oder mehr Silben. Dieser freie Umgang mit der Silbenzahl lässt darauf schließen, dass Hans Leberwurst seine Lieder vom Gesang ausgehend konzipiert hat. Der Fokus des fahrenden Sängers lag demnach stärker auf dem lebendigen Vortrag als auf der allzu akribischen Anpassung der einzelnen Verse an die Melodie⁷³.

Beim Betrachten des Notenbilds sowie beim Hören der CD-Aufnahme⁷⁴ des Liedes zeigt sich, dass die Melodie am Strophenbeginn mit einer tonleiterähnlichen Aufwärtsbewegung beginnt. Dadurch wird ein dynamischer Einstieg in jede Strophe erzeugt. Dieser zu Beginn ansteigende Melodieverlauf ist ein Phänomen, das sich bei den meisten Liedweisen wiederfindet und offenbar dazu dient, das Interesse der Zuhörer zu wecken bzw. inmitten des Liedes aufrechtzuerhalten.

Insgesamt weist die Melodie jedoch einen häufig abwärts gerichteten Tonverlauf auf. Dieser ist insbesondere in den gleichlautenden Versen vier und sieben, d.h. in der Mitte und am Ende jeder Strophe, gut erkennbar. Die Melodie erhält dadurch einen ernsten, eindringlichen Charakter. Passend zu dieser Wirkung enthält auch der Liedtext in diesen Versen häufig eine Warnung, wie beispielsweise *kainer würt bei dir stan* (Str. 8,7) oder *es wirt dir werden laid* (Str. 14,7). Die Thematik des Liedes wird folglich durch die ernst wirkende Melodie zusätzlich unterstrichen. Es lässt sich daher festhalten, dass Hans Leberwurst bewusst auf eine Melodie zurückgriff, die seiner Nachricht besonderen Nachdruck verlieh und seine Absicht, die Zuhörer zum Kampf aufzurufen, auch musikalisch zum Ausdruck brachte.

Aufschluss über die tatsächliche Wirkung im Sinne des Erfolgs des Liedes geben uns die drei heute noch vorhandenen Liedexemplare. Die jeweils unterschiedlichen Holzschnitte und Tonangaben⁷⁵ lassen darauf schließen, dass es sich um verschiedene Ausgaben handelt. Daraus kann schlussgefolgert werden, dass das Lied recht

⁷⁰ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221.

⁷¹ Vgl. LILIENCRON, Nachtrag (wie Anm. 7) Nr. L.

⁷² Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221.

⁷³ Dank an Prof. Dr. Andreas Traub auch für diesen Hinweis.

⁷⁴ CD „Lieder und Stimmen der Reformation“ (wie Anm. 2) Nr. 5.

⁷⁵ Auf dem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin mit der Signatur 4^c Ye 2584 wird in der Überschrift angegeben *In dem thon Ich stund an einem morgen oder in dem Schüttensam*.

großes Interesse auf sich gezogen haben muss und daher, möglicherweise an verschiedenen Orten, mehrmals nachgedruckt wurde.

Neben diesen Exemplaren ist zudem ein Lied erhalten, das kurze Zeit nach „Ain neues liedlein heb ich an“ erschienen ist und offenkundig an dieses anknüpft. Es trägt die Überschrift *Ain neues lied von dem wirtenbergischen krieg; was der bund eingenommen hat*⁷⁶ und wurde von einem Autor namens Conrat Mayer verfasst, wie der Schlussstrophe entnommen werden kann⁷⁷. Conrat Mayer nahm Hans Leberwursts Lied als Grundlage und arbeitete dessen erste 13 Strophen zu den ersten acht seines eigenen Liedes um, bevor er ab der neunten Strophe mit seinem eigenen Bericht fortfuhr⁷⁸. Als Liedweise verwendete er ebenfalls „Ich stund an einem morgen“. Die Tatsache, dass „Ain neues liedlein heb ich an“ umgedichtet und aktualisiert wurde, verdeutlicht, dass es bei den Zeitgenossen durchaus Beachtung fand, weiterverbreitet wurde und damit eine nicht unbeachtliche Wirkung erzielt haben musste.

2. Thomas Murners und Michael Stifel im musikalisch-publizistischen Streit 1522/1523

Die beiden Lieder, „Nun hört ich wil euch singen“⁷⁹ von Thomas Murner (1475–1537) und „Ich kann nit gnügsam seine“⁸⁰ von Michael Stifel (1487–1567) sind Teil einer Serie an Veröffentlichungen und stellen die ausgiebigste musikalische Debatte dar, die aus der Reformationszeit überliefert ist⁸¹. Zwar gab es viele Flugschriftendebatten zu dieser Zeit, doch gab es keine, in der Musik eine so große Rolle spielte wie in dieser⁸². Des Weiteren spiegelt sie die Kontroverse um die neue evangelische Lehre in Württemberg und darüber hinaus so anschaulich wie keine andere Liedquelle wider, denn Murner und Stifel diskutierten ausführlich über die neuen Glaubensinhalte sowie über die Kritik am alten Glauben und an der römischen Kirche im Allgemeinen. Mittels des breitenwirksamen Mediums des Liedes versuchten sie die Bevölkerung zu beeinflussen, die in den frühen 1520er Jahren häufig noch keine persönliche Stellung zu Luther und dessen Lehre bezogen

⁷⁶ LILIENCRON, Bd. 3 (wie Anm. 7) Nr. 317.

⁷⁷ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 170.

⁷⁸ Im Gegensatz zu Leberwursts Lied wird hier auch der Feldzug des Schwäbischen Bundes bis hin zur Einnahme Tübingens im April 1519 beschrieben. Vgl. ebd.

⁷⁹ Thomas MURNER, Ain new lied von dem vndergang des Christlichen glaubens Doct. Murner. jnn Brüder Veiten thon, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 M 7046, Augsburg 1523.

⁸⁰ Michael STIFEL, Ain ander lied Darwider vom auffgang der Christenhait jn D. Mur. Veiten thon, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 M 7046, Augsburg 1523.

⁸¹ Vgl. Rebecca WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner, Michael Stifel, and songs as polemic in the early reformation, in: Journal of Musicological Research 22 (2003) S. 45–100, hier S. 45.

⁸² Vgl. ebd., S. 47.

hatte⁸³. Murner vertrat dabei die altgläubige Seite, Stifel diejenige des neuen Glaubens.

Thomas Murner, der 1490 als Mönch in das Straßburger Franziskanerkloster eingetreten war, studierte sowohl Theologie als auch Recht und wurde insbesondere durch seine zahlreichen polemischen Satiren bekannt. In seiner bekanntesten Schrift „Von dem grossen Lutherischen Narren“⁸⁴ aus dem Jahre 1522 griff er Martin Luthers Lehre sowie die reformatorische Bewegung entschieden an und tat dadurch seinen Standpunkt offen kund⁸⁵. Michael Stifel war, wie Murner, bereits in jungen Jahren als Mönch in ein Kloster eingetreten, in das Augustinerkloster seiner Heimatstadt Esslingen⁸⁶. Stifel, der Theologie und Mathematik studierte, war bereits um 1520 mit Luthers Schriften in Kontakt gekommen und fühlte sich durch dessen ablehnende Äußerungen über das Mönchtum angesprochen⁸⁷. Als ihm darüber hinaus seine eigenen mathematischen Kalkulationen den Beweis zu liefern schienen, dass Martin Luther der Engel in der Offenbarung des Johannes sei und Papst Leo X. der Antichrist, wandte er sich vom alten Glauben ab und machte im Jahre 1522 schließlich seinen Übertritt zum evangelischen Glauben öffentlich. Seine Erkenntnisse legte er in dem Lied „Ioannes thut uns schreiben“⁸⁸ dar und gab dieses zusammen mit umfangreichen Ausführungen zu dessen Inhalt in den Druck⁸⁹. Stifels Lied wurde zum Auslöser eines ausführlichen musikalisch-publizistischen Meinungsstreits mit Thomas Murner. Es stieß auf so großen Erfolg, dass es mehrmals nachgedruckt und von Stifel daraufhin in einer weiteren, noch längeren Version erneut veröffentlicht wurde⁹⁰.

Angesichts dessen musste sich Thomas Murner offenbar in seinen eigenen Grundwerten und seinem Glauben angegriffen fühlen, denn er bezog kurz darauf persönlich Stellung mit dem ausführlichen Gegenlied „Nun hört ich wil euch singen“⁹¹. Sein Lied trägt die Überschrift „Ain new lied von dem vndergang des Christlichen glaubens“, bedient sich derselben Melodie wie Stifels Lied, dem „Bruder Veiten Ton“, und widerlegt dessen Ausführungen über die evangelische Lehre.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Thomas MURNER, Von dem grossen Lutherischen Narren wie in doctor Murner beschworen hat, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 M 7088, Straßburg 1522.

⁸⁵ Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 58.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 47.

⁸⁷ Vgl. Matthias AUBEL, Michael Stifel. Ein Mathematiker im Zeitalter des Humanismus und der Reformation (Algorismus, Bd. 72), Augsburg 2008, S. 46.

⁸⁸ Michael STIFEL, Brüder Michael Styfel von Esszlingen. Von der Christförmigen rechtgegründeten leer Doctoris Martini Luthers ein überuß schön kunstlich Lyed sampt seiner neben vßlegung. In brüder Veiten thon, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 S 9020, Straßburg 1522.

⁸⁹ Vgl. AUBEL (wie Anm. 87) S. 46, 48; WAGNER-OETTINGER, Music (wie Anm. 6) S. 305.

⁹⁰ Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 56.

⁹¹ Thomas MURNER, Ain new lied (wie Anm. 79).

Stifel, der diese Revision seiner Veröffentlichung wiederum nicht dulden konnte, verfasste daraufhin eine 55-seitige Flugschrift in Prosa, in der er Murners Lied zitierte und jede Aussage mit großer Genauigkeit als vermeintlich falsch auswies⁹². Auf dessen Titelseite (Abb. 2), befindet sich darüber hinaus ein kurzes, aus fünf Versen bestehendes Spottlied, das in Anlehnung an das Judaslieds „O du armer Judas“⁹³ verfasst ist:

*Ach du armer Murnar was hastu gethon / Das du also blind in der heylgen schrift bist gon? / Des müst du in der kutten lyden pein / Aller glerten MVRR/NARR müst du sein. / O he ho lieber Murnar.*⁹⁴

Stifel greift Murner offenkundig in diesem Lied an und zieht darüber hinaus dessen Namen ins Lächerliche. Das hier verwendete polemische Wortspiel „Murr-Narr“ dient Stifel auch in seinen folgenden Veröffentlichungen zur Bezeichnung seines Gegners. Es handelt sich dabei um eine Kombination des geringschätzigen Wortes „Narr“ mit einem katzenähnlichen Laut. Dieser entspricht Murners Rollenzuweisung als Katze durch seine Kritiker, die er schließlich als seine satirische Selbstdarstellung übernahm⁹⁵. Zusätzlich zu der Flugschrift entgegnete Stifel ihm mit dem ebenfalls ausführlichen Lied „Ich kann nit gnügsam seine“⁹⁶, dessen Überschrift als Antithese zu Murners Lied formuliert ist und „Ain ander lied Darwider vom auffgang der Christenheit“ lautet. Er greift dabei wiederum auf die Melodie des „Bruder Veiten Tons“ zurück. Von Murner folgt daraufhin eine „Antwort vnd klag mit entschuldigung“⁹⁷ als Flugschrift in Prosaform. Mit der „Antwort Michel Styfels vff doctor Thoman Murnars murnarrische phantasey“⁹⁸ behielt Michael

⁹² Michael STIFEL, Wider Doctor Murnars falsch erdycht Lyed: von dem vndergang Christlichs glaubens. Bruoder Michael Styfels von Esszlingen vßleg vnnd Christliche gloß darüber, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 S 9025, Straßburg 1522. Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 65.

⁹³ Der Liedtext des Judsliedes lautet: *O du armer Judas, was hastu getan / Das du deinen Herren also verrathen han? / Darumb mustu leiden in der Helle pein / Lucifers gesellen mustu ewig sein / Kyrieleison.* Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 69.

⁹⁴ Michael STIFEL, Wider Doctor Murnars falsch erdycht Lyed (wie Anm. 92).

⁹⁵ Vgl. RÜCKERT, Freiheit – Wahrheit – Evangelium, Katalogband (wie Anm. 2) S. 222 (Eva-Linda MÜLLER); WAGNER-OETTINGER, Music (wie Anm. 6) S. 118.

⁹⁶ Michael STIFEL, Ain ander lied (wie Anm. 80).

⁹⁷ Thomas MURNER, Antwort vnd klag mit entschuldigung doctor Murners wider bruder Michel stifel weyt von eßlingen da heim, vff das stüfel buch so er wider meyn lied gemacht hat, daruß er des lieds den rechten thon erlernen mag, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 M 7023, Straßburg 1522.

⁹⁸ Michael STIFEL, Antwort Michel Styfels vff doctor Thoman Murnars murnarrische phantasey so er wider yn erdichtet hat. Mit einer kurtzen beschreibung des waren vnd einigen glaubens Christi. Darzu von Keyserlicher oberkeit welcher alle Christen geistlich oder weltlich genent zugehorsamen pflichtig seyen, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 S 9005, Straßburg 1523.

Stifel jedoch offenbar das letzte Wort in dieser Auseinandersetzung. Die Debatte besteht demnach aus insgesamt sechs Flugschriften⁹⁹ der Jahre 1522 und 1523.

Den Zusammenhang zwischen Murners „Nun hört ich wil euch singen“ und Stifels „Ich kann nit gnügsam seine“ erkannten offensichtlich bereits die Zeitgenossen, denn die beiden Lieder sind zusammen in einer Flugschrift aus dem Jahre 1523 überliefert. Ein Exemplar ist in der Bayerischen Staatsbibliothek München erhalten, ein zweites, mit diesem identisches, in der Staatsbibliothek zu Berlin¹⁰⁰. Murners Lied muss allerdings bereits ein Jahr zuvor erschienen sein, da die Antwort Stifels auf dieses Lied mit einem Druck aus dem Jahre 1522 überliefert ist. Heute ist es allerdings nur noch in der angesprochenen Flugschrift zusammen mit Stifels Gegenlied erhalten (Abb. 3).

Beide Lieder haben einen außergewöhnlich langen Liedtext von 35 bzw. 33 Strophen mit je acht Versen des Schemas 7a 6b 7a 6b 7c 6d 7c 6d, wie durch die gewählte Melodie des „Bruder Veiten Tons“ vorgegeben. Bemerkenswert ist, dass sich beide Autoren bei der Verfassung ihrer Liedtexte sehr genau an dieses Schema hielten¹⁰¹. Die Tatsache, dass nur wenige Abweichungen in den Verslängen festzustellen sind, lässt darauf schließen, dass die Lieder zunächst sehr sorgfältig in schriftlicher Form ausgearbeitet wurden. Im Vergleich mit dem Lied des fahrenden Sängers Hans Leberwurst ist bei den Theologen Murner und Stifel folglich ein anderes Vorgehen bei der Lieddichtung festzustellen, das von ihrer Profession geprägt erscheint. Indem Murner und Stifel für ihre Lieder jeweils dieselbe Melodie verwendeten, lieferten sie sich nicht nur einen „Schlagabtausch [...] auf derselben Frequenz“¹⁰², sondern sie konnten das Lied des Gegners jeweils überschreiben und somit dessen Ansichten mit den eigenen austauschen¹⁰³.

Die Melodie des „Bruder Veiten Tons“ geht vermutlich auf ein im Jahre 1515 entstandenes Lied der Schweizer gegen die Landsknechte zurück und wurde bis zum Jahre 1555 für mehr als dreißig geistliche und weltliche Lieddrucke als Kontrafakturmelodie verwendet¹⁰⁴. Sie steht in *Re* und findet sich als Tenor des

⁹⁹ Davon drei Lieder und drei Prosatexte.

¹⁰⁰ Bayerische Staatsbibliothek München VD16 M 7046; Staatsbibliothek zu Berlin Hymn. 3031. Beide Flugschriften stammen aus der Offizin des Augsburger Druckers Heinrich Steiner und umfassen jeweils vier Blätter bzw. acht Seiten im Quartformat.

¹⁰¹ Vereinzelte Ausnahmen finden sich bei Murner u.a. in den Strophen 3, 4, 16 und 30 sowie bei Stifel u.a. in den Strophen 7, 9 und 18. Die Strophe 30 in Murners Lied weist hierbei mit fünf Versen die höchste Abweichungsquote auf. Es handelt sich um die Strophe, in der Murner in Ich-Perspektive seine persönliche Glaubenshaltung verteidigt; sie könnte in diesem Zusammenhang als Zeichen seiner Emotionalität interpretiert werden.

¹⁰² RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 215.

¹⁰³ Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 47.

¹⁰⁴ Vgl. Gabriele HAUG-MORITZ, Lieder in der Flugschriftenpublizistik des Schmalkaldischen Krieges, in: Kultur- und kommunikationshistorischer Wandel des Liedes im 16. Jahrhundert (Populäre Kultur und Musik, Bd. 3), hg. von Albrecht CLASSEN/Michael FISCHER/Nils GROSCH, Münster 2012, S. 109–125, hier S. 121; MOISI, Das politische Lied (wie Anm. 3) S. 439, 516.

fünfstimmigen Tonsatzes „Lobt Got jr Christen allen in Teutscher Nation“ des Komponisten Stephan Mahu (ca. 1480–1541), der in den 1520er Jahren Vizekapellmeister König Ferdinands, des späteren Kaisers Ferdinand I., war¹⁰⁵. Dass es sich bei der Melodie um „Bruder Veit“ handelt, ist aus der Angabe des geistlichen Liedes „Lobt Got jr Christen allen“ zu entnehmen, die vorgibt, dieses sei in „Bruder Veiten Ton“ zu singen¹⁰⁶. In Liliencrons Nachtragsband ist die Melodie unter der Nummer XV im transponierten System auf G notiert und bewegt sich im Gesamtumfang einer Oktave¹⁰⁷. Ihr Klang kann als eher dunkel und gedämpft bezeichnet werden¹⁰⁸. Der komplexe, dynamische Melodieverlauf erzeugt Spannung und hinterlässt einen ernsten Nachhall, insbesondere wenn er am Strophenende auf seinen tiefsten Ton herabsinkt. Dadurch wird eine eindringliche und angespannte Stimmung erzeugt, die der emotionsgeladenen Auseinandersetzung zwischen Murner und Stifel entspricht.

Thomas Murner beginnt sein Lied „Nun hört ich wil euch singen“ mit einer direkten Aufforderung an das Publikum: *Nun hört* (Str. 1,1), singt er und deutet an, dass er nun *von ungehörten dingen / die layder ietz für gon* (Str. 1,3–4) berichten werde. Indem er ankündigt, von aktuellen Missständen zu singen, ohne diese zunächst genauer zu benennen, baut er von Beginn an Spannung auf. Er zeichnet ein unheilvolles Bild der Lage im Jahr 1522, denn die Situation sei ihm zufolge so dramatisch, dass die Fürsten, wenn sie davon wüssten, *zû der thadt* schreiten würden (Str. 1,7–8). In den Strophen 2 bis 4 nennt er die Missstände daraufhin beim Namen: *An hundert tausent orten / ist gossen auß das gifft*, formuliert er anschaulich (Str. 2,7–8). Er verweist damit auf die Verbreitung der reformatorischen Lehre, die bereits weite Teile des Reiches erfasst und vergiftet habe. Sie stelle sowohl die kirchlichen als auch die weltlichen Instanzen infrage. Insbesondere der *Bapst* (Str. 2,3), aber auch die *Cardinâl* (Str. 4,2) und *Bischoff* (Str. 4,3) würden von den Protestanten abgelehnt, denn sie seien angeblich *mit kainen worten / von Christo ye erstift* (Str. 2,6) worden. Hiermit spielt Murner auf das evangelische Schriftprinzip an, das das Papsttum wie auch weitere kirchliche Instanzen und Glaubensinhalte ablehnt, die nicht eindeutig aus der Heiligen Schrift hervorgehen. Darüber hinaus, so Murner, habe auch *der Kayser* (Str. 3,1) als Schutzherr der Kirche an Macht verloren, wodurch bildlich gesprochen deren *schirm zû boden falt* (Str. 3,4)¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221; Andreas TRAUB, Die Musik zur Zeit des ‚Armen Konrad‘, in: Der ‚Arme Konrad‘ vor Gericht. Verhöre, Sprüche und Lieder in Württemberg 1514. Begleitbuch und Katalog des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, bearb. von Peter RÜCKERT, Stuttgart 2014, S. 57.

¹⁰⁶ Vgl. TRAUB, Die Musik (wie Anm. 105) S. 57.

¹⁰⁷ LILIENCRON, Nachtrag (wie Anm. 7) Nr. XV.

¹⁰⁸ Der Klang der Melodie ist auf der CD „Lieder und Stimmen der Reformation“ (wie Anm. 2) nachvollziehbar: Lied Nr. 12 ist eine Vertonung von Stifels „Ioannes thut uns schreiben“, Lied Nr. 14 von Murners „Nun hört ich will euch singen“.

¹⁰⁹ Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 62.

Diese Entwicklungen müssen laut Murner zwangsläufig dazu führen, dass *die Christenheit zergat* (Str. 1,6).

In den Strophen 5 bis 11 liefert Murner zahlreiche Belege für diesen von ihm heraufbeschworenen Untergang der Christenheit. Er beklagt in Strophe 6 die Abschaffung der Messe und der fünf Sakramente sowie in Strophe 8 die Abschaffung des Priestertums durch die Protestanten¹¹⁰. Die protestantische Bewegung führe nicht nur zu Zwietracht, sondern letztlich auch zu Mord und Leid, schildert er anschaulich.

Die Strophen 12 bis 24 sind daraufhin durch einen häufigen Wechsel der Erzählperspektive gekennzeichnet¹¹¹. Entsprechend vielfältig ist auch der Inhalt dieser Passage, in der neben weiteren Anklagen zunächst mehrere Argumente für den katholischen Glauben zur Sprache kommen. In den Strophen 12 und 17 verweist Murner insbesondere auf dessen jahrhundertelange Tradition, die auf Jesus Christus selbst zurückgehe. Demgegenüber stellt er den erst seit kurzem bestehenden neuen Glauben und äußert damit eine zentrale Kritik, die viele altgläubige Theologen dieser Zeit mit ihm teilten, nämlich die Frage nach dessen Kontinuität und Ursprung¹¹². Die Beständigkeit des alten Glaubens untermauert er mit dem Argument, dass auch *der Türke* (Str. 13,1), der seit jeher als Feind des Christentums angesehen wurde, diesen *nit zerbrochen* habe (Str. 13,5). Dadurch stellt er wiederum die Protestanten als gefährlicher dar als die türkischen Feinde, da sie es im Gegensatz zu diesen schaffen würden, den Glauben zu zerspalten.

Ferner thematisiert er in diesem Liedabschnitt die Heiligenverehrung. Er stellt dem Publikum in Strophe 16 die rhetorische Frage, ob sie die Heiligen nicht als hilfreiche Kräfte in schwierigen Situationen behalten wollen. Damit dürfte er viele seiner Zuhörer angesprochen haben, denn es handelt sich beim Heiligenkult um einen zentralen Teil der zeitgenössischen Volksfrömmigkeit¹¹³.

Eine weitere Taktik Murners kommt in Strophe 20 zum Ausdruck: In den Versen *Die misbrúch die sie klagen / die lobt kein erenman* (Str. 20,1–2) gesteht er, dass es tatsächlich Missstände in der katholischen Kirche gebe, die nicht lobenswert seien. Ein derartiges Eingeständnis musste Murner glaubhaft wirken lassen, da einige der protestantischen Kritikpunkte nur schwer zu leugnen waren, darunter beispiels-

¹¹⁰ Im Protestantismus gelten lediglich Taufe und Abendmahl als kirchliche Sakramente; Beichte, Firmung, Ehe, Krankensalbung und Priesterweihe werden nicht als Sakramente anerkannt. Vgl. RÜCKERT, *Freiheit – Wahrheit – Evangelium*, Katalogband (wie Anm. 2) S. 226 (Christian HERRMANN).

¹¹¹ Im zweiten Liedabschnitt kommen neben dem bisherigen Bericht in der dritten Person Singular auch Murners persönliche Perspektive in Ich-Form zum Ausdruck sowie einige direkte Ansprachen an die Protestanten in der zweiten Person Plural.

¹¹² Vgl. RÜCKERT, *Freiheit – Wahrheit – Evangelium*, Katalogband (wie Anm. 2) S. 226 (Christian HERRMANN).

¹¹³ Vgl. WAGNER-OETTINGER, *Thomas Murner* (wie Anm. 81) S. 63.

weise die Diskrepanz zwischen der Vorbildfunktion des Klerus und dessen äußerlicher Prachtentfaltung¹¹⁴.

Im letzten Teil des Liedes, den Strophen 25 bis 33, tritt Murners persönliche Stellungnahme noch deutlicher hervor. Insbesondere in Strophe 30 bekennt er sich klar zum alten Glauben und stellt seine antireformatorische Haltung als rechters dar. Er äußert offenkundig: *Ich red das als für mein person / vnn main ich thû im recht / das ich beim alten glauben ston / die newerung widerfecht* (Str. 30,1–4). Er beendet daraufhin sein Lied mit einer Anrufung Gottes sowie einer zusammenfassenden Schlussstrophe. Er äußert dabei die Hoffnung, dass die christliche Einigkeit durch die Rückkehr zum alten Glauben trotz allem wiederhergestellt werden könnte. Darüber hinaus veranschaulicht er in den Schlussworten *wird vnser glaub verdrungen / brecht seinem herzen laidt* (Str. 35,7–8) noch einmal seine Beweggründe für das Lied: seinen persönlichen Herzenswunsch, dass der alte Glaube bestehen bleibe.

Im Gegensatz zu Thomas Murners relativ sachlich verfasstem Lied ist Michael Stifels Antwortlied, „Ich kann nit gnügsam seine“, von einem deutlich aggressiveren Tonfall gekennzeichnet. Er beschreibt darin nicht nur die damalige Situation aus seiner eigenen Sicht, sondern greift die altgläubige Partei und insbesondere Murner an mehreren Stellen persönlich an. Er beginnt sein Lied mit der Beschreibung, dass seit einiger Zeit *grosse boßhait/ [...] getriben* (Str. 1,4–5) würde, da die Altgläubigen die Lehre Gottes nicht anerkennen würden. In den folgenden Strophen untermauert er diese Aussage, beispielsweise indem er dem Hörer und Leser die gegenrhetorische Partei als gefährliche Wölfe bildlich vor Augen führt. Im Kontrast hierzu betont Stifel, dass er selbst ein Anhänger des evangelischen Glaubens sei und damit die „rechte“ Lehre vertrete.

Den darauffolgenden Abschnitt der Strophen 7 bis 17 leitet er mit einem Lob Martin Luthers ein, den er als neulich aufgestandenen Helden bezeichnet. Anschließend richtet er das Wort zum ersten Mal an seine Zuhörer. Mit der Aufforderung in der zweiten Person Plural, *merckt auff ir frummen leüte* (Str. 9,1), spricht er sie direkt an und beschreibt anschließend, wie sie sich *in disem streyte* (Str. 9,3) zwischen Protestanten und Katholiken verhalten sollen: Sie sollen ihr Herz Gott zuwenden und allein auf dessen *göttlich wort* (Str. 9,6) vertrauen¹¹⁵. Neben dem Vorwurf, dass die katholische Kirche die Menschen lange Zeit belogen habe, werden weitere Kritikpunkte genannt, darunter deren Geldgier. Es handelt sich hierbei wohl unter anderem um einen Verweis auf das Ablasswesen, das Stifel genau wie

¹¹⁴ Vgl. Heribert SMOLINSKY, Thomas Murner und die katholische Reform, in: Thomas Murner: Humaniste et théologiens alsacien 1475–1537. Katalog zur Ausstellung der Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg und der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1987, S. 35–50, hier S. 44.

¹¹⁵ Hiermit verweist Stifel indirekt auf die evangelischen Grundsätze „sola fide“ und „sola scriptura“, die besagen, dass der Mensch allein im Glauben an Gott sowie an dessen Wort in der Heiligen Schrift gerecht werde.

Luther strikt ablehnte¹¹⁶. Außerdem verdeutlicht Stifel in Strophe 11 seine innere Entschlossenheit, indem er äußert: *Man müß vns halt schon tödten / den leib nehmen das güt / von streyt wöll mir nit treten / die sel¹¹⁷ dar durch wirt phüt¹¹⁸* (Str. 11,1–4). Gleichzeitig fordert er sein Publikum auf, für den neuen Glauben einzutreten. Er argumentiert, dass der Kampf trotz aller Risiken und Gefahren richtig sei, da er die Seele rette.

Die folgenden Strophen 18 bis 28 sind besonders interessant, da sie sich persönlich an Thomas Murner wenden und durch einen deutlich feindseligeren Tonfall gekennzeichnet sind. Wie bereits zuvor im Spottlied „Ach du armer Murnar“ bezeichnet Stifel ihn polemisch als „Murnar“ (Str. 23,3) sowie als „Murmaun“ (Str. 18,1; 22,5)¹¹⁹. Murners Lied, so Stifel, habe keinerlei aussagekräftigen Inhalt und klinge lediglich wie der Laut einer Katze: *Der Murmaun mit seym dichte / welches lautet murmaun* (Str. 18,1–2).

In den Strophen 22 bis 25 geht er jedoch genau auf die ersten vier Strophen dieses Liedes ein. Während Murner in der ersten Strophe von „Nun hört ich wil euch singen“ davon spricht, wie die Christenheit untergehe, verkündet Stifel in Strophe 22, dass diese vielmehr *erst auff gerichte[t]* (Str. 22,3) worden sei. Auch die Strophen 23, 24 und 25 lassen sich direkt mit den Strophen 2, 3 und 4 von Murner vergleichen. Sie behandeln passgenau jeweils nacheinander den *Bapst* (Str. 23,5), den *Kayser* (Str. 24,1) und schließlich die *Cardinäl* (Str. 25,2) und *Bischöff* (Str. 25,4). Stifel betont, dass der Papst *ann kainem ort / [...] inn rechter gschrifte* (Str. 23,6–7) erwähnt sei und begründet dadurch die Ablehnung des Papstes im evangelischen Glauben. Die Autorität des Kaisers stellt er allerdings nicht in Frage, wie von Murner angedeutet, sondern schildert in Strophe 24, dass diesem durch die Abschaffung des Papsttums erst recht *sein schwert wider in dhand* gegeben worden sei (Str. 24,2).

In den Schlussstrophen 29 bis 33 zeichnet Stifel schließlich entsprechend der Überschrift *vom auffgang der Christenhait* eine hoffnungsvolle Zukunftsvision für die christliche Kirche, die durch die evangelische Lehre erneuert und verbessert würde. Damit dieses Ziel schnell erreicht werden könne, möge Gott viele Leute senden, die nach dem Vorbild Luthers und anderen vorbildlichen Reformatoren seien. Er beendet sein Lied mit einem Aufruf zum Widerstand gegen die Altgläubigen sowie mit der Bitte an Gott, dass er die Christen vor deren Worten behüten solle.

Im Vergleich zu Murners Lied wird deutlich, dass Stifel aus derselben Intention heraus agierte: Er verteidigte seinen eigenen Glauben, den er als wahr und richtig

¹¹⁶ Vgl. WAGNER-OETTINGER, Thomas Murner (wie Anm. 81) S. 48.

¹¹⁷ *sel* = Seele.

¹¹⁸ *phüt* = behütet.

¹¹⁹ Vgl. RÜCKERT, Freiheit – Wahrheit – Evangelium, Katalogband (wie Anm. 2) S. 226 (Christian HERRMANN).

empfang, energisch gegen denjenigen der gegnerischen Partei und wandte sich hierbei mit dem Lied öffentlichkeitswirksam an die breite Bevölkerung. Insgesamt scheint Stifels Lied in seiner Wirkung noch vehementer gewesen zu sein, da er insbesondere im letzten Teil zum persönlichen Angriff gegen Murner übergeht. Ob letztlich Murners sachlich-moralisierende oder Stifels polemisch-mobilisierende Argumentation den größeren Erfolg beim Publikum erzielen konnte, bleibt offen, doch kann bei beiden Strategien davon ausgegangen werden, dass sie auf ihre Art überzeugend wirkten.

3. Das Lied vom hellen Bauernhaufen, 1525

Die reformatorische Lehre war faktisch bereits seit 1519 durch die habsburgische Regierung im Herzogtum Württemberg und seit dem Wormser Edikt 1521 offiziell reichsweit verboten. Trotz allem ließ sie sich nicht unterdrücken, sondern konnte ihre Anhängerschaft vielmehr weiter vergrößern, insbesondere auch bei der einfachen Bevölkerung. Die Bauern hatten sich in ihrer Situation als leibeigene Untertanen von Luthers Lehre angesprochen gefühlt, als dieser in seiner Freiheitsschrift aus dem Jahre 1520 „Von der Freiheit eines Christenmenschen“¹²⁰ davon sprach, dass der Mensch frei sei und niemandem untertan. Sie verstanden dies als Beleg für die Unrechtmäßigkeit ihrer Leibeigenschaft und als Legitimation, sich gegen die Obrigkeit aufzulehnen. Bereits im Jahre 1514 hatten sie sich im Aufstand des „Armen Konrad“ in Württemberg vergebens gegen den Druck, der durch zahlreiche aufgetragene Abgaben auf ihnen lastete, gegen diese gewehrt¹²¹. Mit der Reformation erhielten ihre Forderungen nun nicht nur neue Triebkraft, sondern auch eine neue, religiöse Grundlage¹²². In ihren „Zwölf Artikeln“, ihrer wichtigsten und am weitesten verbreiteten Programmschrift aus dem Frühjahr 1525, leiteten sie ihre Forderung nach der Abschaffung ihrer Leibeigenschaft direkt aus der Bibel ab¹²³.

¹²⁰ Martin LUTHER, Uon der freiheit Aines Christen menschen, Bayerische Staatsbibliothek München VD16 L 7193, Augsburg 1520.

¹²¹ Vgl. Sönke LORENZ, Vom herrschaftlichen Rat zu den Landständen in Württemberg, in: Landschaft, Land und Leute. Politische Partizipation in Württemberg 1547 bis 2007, Begleitbuch und Katalog zur Ausstellung des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, bearb. von Peter RÜCKERT, Stuttgart 2007, S.15–28, hier S.24; Andreas SCHMAUDER, Württemberg im Aufstand. Der Arme Konrad 1514. Ein Beitrag zum bäuerlichen und städtischen Widerstand im Alten Reich und zum Territorialisierungsprozeß im Herzogtum Württemberg an der Wende zur frühen Neuzeit (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 21), Leinfelden-Echterdingen 1998, S.222 f.

¹²² Vgl. Peter RÜCKERT (Bearb.), Der „Arme Konrad“ vor Gericht. Verhöre, Sprüche und Lieder in Württemberg 1514. Begleitbuch und Katalog des Landesarchivs Baden-Württemberg, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Stuttgart 2014, S.17.

¹²³ Vgl. RÜCKERT, Freiheit – Wahrheit – Evangelium, Katalogband (wie Anm.2) S.141 (Peter RÜCKERT); Wolfgang REINHARD, Glaube und Macht – Zwei Reiche? Auch ein Beitrag zur Luther-Dekade, in: Reformation in Kirche und Staat. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, hg. von Uwe NIEDERSEN, Berlin 2018, S.91–99, hier S.91 f.

Nach Luthers Verständnis galt die Freiheit des Menschen jedoch nur für dessen Geist und Seele, nicht jedoch in Bezug auf den Leib und die weltliche Ordnung¹²⁴. Die politische Freiheit, die die Bauern schließlich im Bauernkrieg von 1525 gewaltsam einforderten, war von Luther weder gemeint noch beabsichtigt.

Württemberg gilt als eines der Gebiete, die von den Aufständen des Bauernkriegs besonders betroffen waren. Bereits im Januar und Februar bildeten sich dort erste Aufstände im Süden, im März und April schließlich auch im Norden des Herzogtums¹²⁵. Die Bauern organisierten sich in einzelnen Gruppen, den sogenannten Bauernhaufen. Ihre Unzufriedenheit machten sie vor allem durch Zerstörungen von Burgen oder Plünderungen von Klöstern deutlich, bis der Schwäbische Bund eingriff und ihren Aufstand im Mai und Juni in kurzer Zeit blutig niederschlagen ließ¹²⁶. „Das Lied vom hellen Bauernhaufen“¹²⁷ widmet sich, wie bereits der Liedtitel ankündigt, einem dieser Bauernhaufen. Er nannte sich der „helle Haufen“ und setzte sich aus den Neckartälern und Odenwälder Bauern zusammen¹²⁸. Das Lied über den hellen Bauernhaufen muss nach dessen endgültiger Niederlage bei Königshofen an der Tauber am 2. Juni 1525 verfasst worden sein, da an mehreren Stellen deutlich wird, dass die Bauern den Kampf verloren hatten und keine weiteren Verfolgungen mehr angedroht werden sollten¹²⁹. Der Großteil der anderen Bauernhaufen war bereits wenige Wochen zuvor, am 12. Mai 1525, vom bündischen Heer bei Böblingen vernichtend geschlagen worden¹³⁰.

Diese Ereignisse rund um den Bauernkrieg blieben über lange Zeit im kollektiven Gedächtnis der Zeitgenossen verankert¹³¹. Auch in der damaligen Lied- und Spruchpublizistik haben sie vielfach ihre Spuren hinterlassen, so beispielsweise in 21 Liedern bei Liliencron und in acht Liedern und Sprüchen aus Württemberg bei Steiff und Mehring¹³². Auffallend ist allerdings, dass die wenigsten Lieder von Seiten der Bauern stammten, sondern größtenteils einen antibäuerlichen Blickwinkel einnehmen¹³³. Zu diesen Liedern zählt auch „Das Lied vom hellen Bauernhaufen“,

¹²⁴ Vgl. REINHARD (wie Anm. 123) S. 91.

¹²⁵ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 210 f.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 211.

¹²⁷ O.V., Das lied vom hellen pauernhaufen. Im ton: Sant Jörg, du edler ritter, Staatsarchiv Bamberg B 48 Nr. 5, o. O. 1525. Vgl. die Abbildung bei RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28), S. 218.

¹²⁸ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (wie Anm. 9) S. 10.

¹²⁹ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 219.

¹³⁰ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Hamburg (Hg.), Historische Lieder aus acht Jahrhunderten, Hamburg 2002, S. 28; STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 219.

¹³¹ Vgl. KERTH (wie Anm. 4) S. 135.

¹³² Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 164; STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 211 f.; ebd., Lieder Nr. 50–57.

¹³³ Es ist freilich davon auszugehen, dass auch die Bauern auf musikalische Meinungsäußerungen nicht verzichteten. Die Gründe für die geringe Überlieferungszahl ihrer politischen Lieder liegen zum einen darin, dass diese aufgrund der geringeren Bildung der ländlichen Bevölkerung seltener verschriftlicht wurden. Zum anderen wurden ihre Lieder

das offenbar nur in einer Handschrift im Staatsarchiv Bamberg erhalten ist¹³⁴. Ursprünglich wurde das Lied vermutlich auch als Flugdruck verbreitet.

Der Autor kann anhand des Liedtexts zwar eindeutig als Gegner der Bauern ausgemacht werden, doch gibt es außer seiner Aussage in der letzten Strophe, *das lied hab ich gesungen* (Str. 16,1), keine weiteren Hinweise auf seine Identität. Liliencron vermutet allerdings, dass es „von der Hand entweder des Bischofs Weigand v. Redwitz selbst oder eines Schreibers, der viel für ihn schrieb¹³⁵“, stammte. Weigand von Redwitz (1476–1556) war Bischof von Bamberg und könnte sich als Vertreter der katholischen Geistlichkeit ablehnend gegenüber dem hellen Bauernhaufen, der im Namen Luthers auch bei Bamberg operierte, geäußert haben¹³⁶.

Der Liedtext des „Liedes vom hellen Bauernhaufen“ besteht aus 16 Strophen mit je 9 Versen und ist in mehreren Teilen eine Umdichtung des Liedes „Wie nun, ir Schweizerknaben“¹³⁷, einem Spottlied auf die Niederlage der Schweizer Eidgenossen bei Marignano im Jahre 1515. Der Autor übertrug dabei sowohl einzelne Formulierungen als auch den Charakter des polemischen Spottliedes auf sein Lied. Er beginnt entsprechend mit einer spöttischen rhetorischen Frage: *Wie nu, ir elenden pauern / [...] wo sein eur anschleg hin* (Str. 1,1–4). Dabei wird seine Haltung als Sieger, der sich triumphierend über die Niederlage der Bauern äußert, deutlich. Weiter merkt er an, dass die Bauern in kurzer Zeit *so ritterlich [...] überwunden* (Str. 1,7) worden seien und befürwortet damit die blutige Unterdrückung des Aufstandes durch den Schwäbischen Bund.

In den Strophen 2 bis 9 zählt er die Taten der Bauern jeweils in der anklagenden Ihr-Form auf. Ihnen wird unter anderem vorgeworfen, dass sie den evangelischen Glauben nur als Vorwand gebraucht hätten, um Klöster und Weinkeller zu plündern, Schlösser niederzubrennen und sich gegen jegliche Obrigkeit aufzulehnen. Damit werden viele Elemente des zeitgenössischen Feindbildes der Bauern bedient: ihr Übermut, ihre Treulosigkeit, ihre Verachtung von Adel und Geistlichkeit sowie ihr ständiger Alkoholrausch. Zudem wird ihr Tod in der zeitgenössischen Liedpublizistik häufig als unehrenhaft hervorgehoben¹³⁸; im zynischen Vergleich heißt es: [Der Bund] *stach gar dapfer drein / daß ir kurr wie die schwein* (Str. 3,8–9)¹³⁹.

sicherlich zum Großteil von Seiten der Obrigkeit unterdrückt. Vgl. KERTH (wie Anm. 4) S. 136; RÜCKERT, Der ‚Arme Konrad‘ (wie Anm. 122) S. 15.

¹³⁴ Vgl. Anm. 127.

¹³⁵ LILIENCRON, Bd. 3 (wie Anm. 7) S. 490.

¹³⁶ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Hamburg (wie Anm. 130) S. 28.

¹³⁷ LILIENCRON, Bd. 3 (wie Anm. 7) Nr. 294. Einen verbesserten Teilabdruck des Textes nach Steiff/Mehring (wie Anm. 8) Nr. 33 bietet RÜCKERT, Freiheit – Wahrheit – Evangelium, Katalogband (wie Anm. 2) S. 395. Vgl. dazu Winfried FREY/Walter RAITZ/Dieter SEITZ u. a., Einführung in die deutsche Literatur des 12. bis 16. Jahrhunderts, Bd. 3: Bürgertum und Fürstenstaat – 15./16. Jahrhundert, Opladen 1981, S. 29.

¹³⁸ Vgl. KERTH (wie Anm. 4) S. 139 f.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 140.

Es folgen weitere Vorwürfe gegen die Bauern, darunter die Ermordung vieler Unschuldiger und des Grafen von Helfenstein (Str. 8). Damit wird auf die Einnahme von Weinsberg im April 1525 angespielt, bei der neben dem Grafen Ludwig von Helfenstein (1493–1525) viele weitere Adelige durch bäuerliche Hand starben. Sie sollte zu einem Sinnbild für die Grausamkeit der Bauern im Bauernkrieg werden¹⁴⁰.

In den Strophen 10 bis 15 wird das Vorgehen des Schwäbischen Bundes weiter gerechtfertigt und als legitime Verteidigung der bestehenden Ordnung dargestellt: *der adel ist auf erden / in sterke und manligkeit / darf sich gar dapfer weren / euch mit gewalt zersteren* (Str. 11,3–6). Mit einer rhetorischen Frage wird zudem noch einmal auf den Beginn des Liedes verwiesen: *Ein spiel habt ir angefangen / sagt, habt nit daran gedacht? seit meineidig worden / ist euch ein große schmach* (Str. 15,1–4). Der Bruch des Untertaneneids gegenüber ihrer Herrschaft wird somit als das schwerste Vergehen der Bauern angeprangert. Dementsprechend werden sie in diesem Liedabschnitt mehrmals dazu aufgefordert, *demutig* [zu] werden (Str. 11,1).

In der Schlusstrophe betont der Autor daraufhin seine gute Absicht. Er habe die Bauern mit seinem Lied daran erinnern wollen, *daß sie die oberkeit nit haßen / und tûnds in ir herz faßen* (Str. 16,5–6) – mit anderen Worten: dass sie sich ihrem Platz in der gesellschaftlichen Ordnung wieder bewusst werden, damit sich derartige Vorfälle nicht wiederholen. Diese Absicht, eine künftige Auflehnung gegen die Obrigkeit zu verhindern, geht mit der besonders abschreckenden Darstellung der bäuerlichen Niederlage im Hauptteil des Liedes einher¹⁴¹.

Die Melodie verdeutlicht insbesondere den Spottcharakter des Liedes über die Niederlage der Bauern. Entsprechend der übermütigen, triumphierenden Haltung der Siegerpartei wird auf eine freudig wirkende Melodie zurückgegriffen. Die Überschrift gibt an, dass es sich um „Sant Jörg, du edler ritter“ handelt, eine musikalische Weise, die auch als „Reuterston“ bekannt ist¹⁴². Die Melodie in *Ut* könnte aus heutiger Sicht mit dem typisch heiteren Klang einer Dur-Tonart verglichen werden. Überliefert ist sie als Tenor in einem vierstimmigen Instrumentalsatz von Ludwig Senfl¹⁴³. In einer Veröffentlichung der Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg aus dem Jahr 2001 wurde sie zudem in die moderne Notation übertragen. Hier liegt sie in C vor, beginnend mit dem Quintton¹⁴⁴. Besonders auffallend ist, dass sie viele Verläufe enthält, die einer Tonleiter gleichen, darunter im zweiten, vierten, achten und neunten Vers. Dadurch wirkt sie für die Hörer sehr eingängig und ist leichter nachvollziehbar als beispielsweise der

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 140 f.; FREY/RAITZ/SEITZ u. a. (wie Anm. 137) S. 17.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 21.

¹⁴² Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 220.

¹⁴³ Vgl. LILIENCRON, Nachtrag (wie Anm. 7) S. 88.

¹⁴⁴ Vgl. Landeszentrale für politische Bildung Baden-Württemberg (wie Anm. 9) S. 28.

komplexere Melodieverlauf des „Bruder Veiten Tons“. Es ist daher gut vorstellbar, dass zumindest einige Strophen des Liedes schnell mündlich weiterverbreitet wurden. Deutlich ist jedenfalls, dass die Ereignisse des Bauernkriegs nicht zuletzt aufgrund von politischen Liedern wie dem „Lied vom hellen Bauernhaufen“ über lange Zeit hinweg im kollektiven Gedächtnis bleiben sollten.

4. „Dem höchsten Got sei lob und eer“, 1534

Während der Lieddichter Hans Leberwurst Herzog Ulrich von Württemberg im Jahre 1519 noch scharf kritisierte, wird er 1534 im Lied „Dem höchsten got sei lob und eer“¹⁴⁵ als vorbildlicher Fürst dargestellt. Hier wird die Freude über seine Rückkehr ins Herzogtum verkündet. Deutlich wird dabei, wie die politische Liedpublizistik die Entwicklung der zeitgenössischen Meinungen widerspiegelt.

Bekanntlich war die Rückkehr Herzog Ulrichs 1534 in der Tat auf eine breite Zustimmung in der Bevölkerung gestoßen, was zweifelsohne auch mit dessen Hinwendung zur Reformation in den Jahren seiner Abwesenheit zusammenhing¹⁴⁶. Ulrich hatte sich bereits 1523 der neuen Lehre angeschlossen und sich seitdem als ihr entschiedener Anhänger gezeigt. Dies brachte ihm in den frühen 1530er Jahren die Unterstützung seines Veters Landgraf Philipps I. von Hessen (1504–1567), einem der frühesten Verfechter der Reformation im Reich¹⁴⁷. Mit dessen Unterstützung konnte Ulrich Württemberg im Jahre 1534 zurückgewinnen¹⁴⁸. Ulrichs Restitution erfolgte im Vertrag von Kaaden, der ihm in Bezug auf die konfessionelle Ausrichtung des Herzogtums de facto freie Hand ließ¹⁴⁹.

„Dem höchsten Got sei lob und eer“ reiht sich in die Zeit kurz nach der Rückkehr Ulrichs nach Württemberg ein, als dieser damit begann, die Einführung der Reformation konkret in die Tat umzusetzen. Aus derselben Zeit sind bei Steiff/Mehring neun weitere Lieder erhalten, die ebenfalls von der positiven Aufnahme Ulrichs bei der württembergischen Bevölkerung zeugen¹⁵⁰. Das als „Freudenlied auf den Anbruch der Reformation in Württemberg“¹⁵¹ betitelte Lied hebt neben Herzog Ulrich weitere protestantische Fürsten sowie Luther selbst lobend hervor.

Beim Verfasser des Liedes handelt es sich um einen überzeugten Anhänger des evangelischen Glaubens. Die Schlussstrophe gibt genauere Auskunft über ihn: *Der uns das lied von newen macht / er tüts zu zeiten, wan er bacht* (Str. 15,1) und verweist darauf, dass er das Bäckerhandwerk betrieb. Eine ähnliche Formulierung

¹⁴⁵ O.V., Ein hübsch new Lied (wie Anm. 43).

¹⁴⁶ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 174.

¹⁴⁷ Vgl. HAUG-MORITZ, Ulrich (wie Anm. 56) S. 80; STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 391.

¹⁴⁸ Vgl. BRENDLE (wie Anm. 57) S. 57 f.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 58; RÜCKERT, Alte Christen (wie Anm. 44) S. 42, 49.

¹⁵⁰ STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) Nr. 58–66; Vgl. ebd., S. 391.

¹⁵¹ Ebd., Nr. 82.

findet sich auch in dem Lied „Ich lob Gott in dem höchsten tron“¹⁵². Steiff/Mehring gehen davon aus, dass es sich hierbei um denselben Autor handelt und dass dieser der Hofbäcker Herzog Ulrichs war. Er könnte seine Stellung am Hofe möglicherweise als „Dank für das wohlgemeinte und wirksame Lied“¹⁵³ erhalten haben. Die genauen Umstände seiner Anstellung sowie sein Name bleiben allerdings ungeklärt.

Die Melodie des Liedes geht auf einen Meistersänger zurück, der von 1453 bis 1462 in Augsburg bezeugt ist¹⁵⁴. Sie ist nach ihm benannt und heißt entsprechend „Jörg Schillers thon“, wird aber auch häufig als „Schillers Hofton“ bezeichnet¹⁵⁵. Mit insgesamt 14 Versen hat sie die längste Strophe der bisher untersuchten Melodien und enthält im Gegensatz zu diesen auch Wiederholungen einzelner Teile: Der Melodieverlauf der ersten drei Verse wird bei den darauffolgenden dreien wiederholt, ebenso die Melodie des siebten und achten Verses bei den zwei nachfolgenden Versen. Überliefert ist sie in einem Liederbuch des Schweizer Chronisten Aegidius Tschudi (1505–1572)¹⁵⁶. Der „Jörg Schillers thon“ steht in *Ut* und ist damit in seinem Klang recht ähnlich zum „Reuterston“ des Liedes vom hellen Bauernhufen. Der Melodieverlauf selbst ist in den Rahmen einer Oktave eingebettet und beginnt auch hier wieder mit dem Ansatz auf dem Quintton¹⁵⁷. Anschließend steigt er beim ersten Vers bis zum obersten Ton der Oktave auf, was für einen eingängigen und dynamischen Einstieg sorgt. Durch die Ausgestaltung der Melodie entfaltet sich eine harmonische und fröhliche Wirkung, passend zum Freudenlied über die Reformation des Stuttgarter Hofbäckers¹⁵⁸. Der „Jörg Schillers thon“ untermauert somit auf musikalische Weise die Zustimmung des Lieddichters über die religiöse Umgestaltung seines Landes.

Die inhaltliche Analyse der insgesamt 15 Liedstrophen zeigt, dass der protestantische Bäcker am Hofe Ulrichs in erster Linie seine Erleichterung über die religiöse Umgestaltung seines Landes verkünden wollte. In der ersten Strophe schildert er, dass er seinen Glauben nicht mehr im Geheimen halten müsse und ihn nun frei und laut ausleben dürfe, ohne die Verfolgung durch seinen Landesherrn befürchten zu müssen: *Das evangeli ist so laut erklingen / ietz tarf man psalmen singen / im württemberger land* (Str. 1,11–13). In den Strophen 2 bis 7 legt er die Gründe seiner Erleichterung noch genauer dar. Er nennt dabei insbesondere die Aufdeckung der Missstände bei der katholischen Geistlichkeit durch Herzog Ulrich. In Strophe 3

¹⁵² STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) Nr. 61. Dort heißt es in der letzten Strophe: *Der uns das liedlein hat gemacht / der gwint sein brot nur bei der nacht*, was ebenfalls auf den Bäckerberuf des Autors hindeutet.

¹⁵³ STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 271.

¹⁵⁴ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221.

¹⁵⁵ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 387.

¹⁵⁶ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 221.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Hörbar auf der CD „Lieder und Stimmen der Reformation“ (wie Anm. 2) Nr. 31.

formuliert er: *sie nemends von den bauern ein / und tünd nichts darumb geben* (Str. 3,9–10) und beschreibt damit, dass der Klerus sich lange Zeit auf Kosten der armen Bevölkerungsschichten bereichert habe. Er unterstellt den Mönchen und Priestern darüber hinaus, lediglich aus Geldgier und nicht aus religiösen Gründen Geistliche geworden zu sein: *die wurden all geistlich darumb / daß keiner in die armüt kumm*, heißt es in Strophe 3,4–5. Herzog Ulrich habe daher die Pfründen der württembergischen Geistlichkeit beschlagnahmt und somit deren tatsächliches Vermögen enttarnt. Tatsächlich gab es ein herzogliches Dekret vom 16. Juli 1534, das die Inventarisierung der Pfarrstellen und einiger weiterer geistlicher Körperschaften in Württemberg anordnete und mitunter dazu diente, die Kriegskosten der Rückeroberung zu begleichen¹⁵⁹.

Die Strophen 8 bis 13 bilden einen Lobgesang auf die protestantischen Fürsten und Luther selbst. Insbesondere Landgraf Philipp von Hessen und Herzog Ulrich werden hierbei lobend hervorgehoben. Indem er formuliert, dass Gott ihnen *sig und kraft* (Str. 13,4) gegeben habe, um ir *erbland Wirtemberg wieder zû gewinnen* (Str. 13,11), stellt der Autor die Rückeroberung des Herzogtums Württemberg als gottgewollt und legitim dar. Das Handeln der beiden Fürsten wird als heldenhaft beschrieben. Es war zu erwarten, dass solches Lob auf Anklang stoßen würde. Der Autor selbst scheint allerdings mehr noch die kirchlich-religiösen Konsequenzen hervorheben zu wollen, die diese Rückeroberung mit sich brachte. In den Strophen 11 und 12 betont er erneut, dass Herzog Ulrich den rechten, evangelischen Glauben angenommen habe und seine Herrschaft auf diesem aufbaue.

Der Lieddichter schließt sein Lied mit einem Gebet, in dem er Gott um Beistand bittet: Gott möge den Fürsten dazu verhelfen, *daß sie die land regieren / mit warem frid und einigkeit* (Str. 14,4) und dass alle Menschen *bekehrt [und] mit Christus wort gelert* (Str. 14,13–14) werden sollen, d.h. den evangelischen Glauben annehmen. Das Lied endet mit dem hoffnungsvollen Bild einer zukünftig im evangelischen Glauben vereinten Christenheit.

„Dem höchsten Got sei lob und eer“ ist heute als Flugschriftendruck in der Zentralbibliothek Zürich erhalten¹⁶⁰. Es entstammt der Offizin von Wolfgang Friess aus Basel und wurde 1538 gedruckt. Der Inhalt des Liedes deutet allerdings darauf hin, dass es bereits wesentlich früher verfasst worden sein muss, wohl zwischen der Rückkehr Herzog Ulrichs im April 1534 und der bald darauf erfolgten Umwandlung Württembergs in ein evangelisches Territorium. Hierauf verweist die sechste Strophe des Liedes, die von der Umsetzung eines herzoglichen Dekrets des Jahres 1534 handelt. In der zehnten Strophe heißt es zudem, dass gerade Sommer sei, wodurch das Lied in etwa auf August 1534 datiert werden kann¹⁶¹.

¹⁵⁹ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 389.

¹⁶⁰ O.V., Ein hübsch new Lied (wie Anm. 43).

¹⁶¹ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 392.

Die Titelseite der Flugschrift ist mit einem Holzschnitt geschmückt, auf dem das Wappen des Grafen Georg I. von Württemberg-Mömpelgard (1498–1558), des Bruders Herzog Ulrichs, zu sehen ist (Abb. 4). Unter dem Wappen befindet sich ein Totenschädel und darüber eine Sanduhr, beides Symbole für die Vergänglichkeit und Sterblichkeit der Menschen. Umrandet werden die Symbole und das Wappen durch ein Spruchband mit den Großbuchstaben S, B und E, die als Abkürzung für den Wahlspruch Graf Georgs stehen. Dieser lautet *Stund bringts End* und wird folglich durch die abgebildete Symbolik veranschaulicht¹⁶². In der Tat steht Graf Georg in enger Verbindung mit der Flugschrift, denn er persönlich war es, der für die Weiterverbreitung des Liedes sorgte¹⁶³. Er gab das Lied in Basel für den Nachdruck in Auftrag, wodurch die späte Datierung der Flugschrift erklärt werden kann¹⁶⁴. Es ist davon auszugehen, dass Graf Georg das Potenzial des Liedes, das die Fürsten in seiner Verwandtschaft in einem wohlwollenden Licht darstellte, erkannte und es durch den Nachdruck politisch nutzen wollte. Durch die Abbildung seines Wappens auf der Titelseite verlieh er dem Liedinhalt zudem eine offizielle Wirkung¹⁶⁵.

Es ist außergewöhnlich, wie viele Details über den Verbreitungsweg des Liedes noch nachvollziehbar sind. Hinweise auf seinen Bekanntheits- und Beliebtheitsgrad gibt eine auf das Jahr 1570 datierte Flugschrift. Diese wurde mehrmals abgeschrieben und unter anderem in die Reimchronik des Hans Rörach (ca. 1517–1578) eingetragen¹⁶⁶. In Anlehnung an die ursprüngliche Überschrift „Ein hübsch new Lied von den Geystlichen und Teütschen fursten und dem neuen Bundt“ ist das Lied von 1570 mit dem Titel „Ein hübsch new Lied von dem Bapstumb“ versehen¹⁶⁷. Die Melodie, „Jörg Schillers Hoff Thon“, blieb erhalten, und auch der Liedtext zeigt in großen Teilen noch seine Anlehnung an das Lied des Stuttgarter Hofbäckers aus dem Jahre 1534. Das „new Lied“ wurde an einigen Stellen aktualisiert, etwa in Hinblick auf die darin besungenen Personen¹⁶⁸. Im Gegensatz zu

¹⁶² Vgl. ebd., S. 394.

¹⁶³ Vgl. RÜCKERT/TRAUB (wie Anm. 28) S. 215.

¹⁶⁴ Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 392.

¹⁶⁵ Vgl. BREDNICH, Die Liedpublizistik, Bd. 1 (wie Anm. 5) S. 151.

¹⁶⁶ Eduard von SECKENDORFF (Hg.), Reimchronik über Herzog Ulrich von Württemberg und seine nächsten Nachfolger (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 74), Stuttgart 1863, S. 168–173. Weitere Abschriften des Liedes finden sich in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart: Cod. hist. Fol. 739; Cod. hist. Fol. 698. Darüber hinaus ist das Lied dort in einer weiteren, kürzeren Fassung in mehreren Handschriften zu erhalten: Cod. poet. et phil. Fol. 71; Cod. hist. Fol. 699. Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 393 f.

¹⁶⁷ Philipp WACKERNACKEL, Das deutsche Kirchenlied. Von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts, Bd. 3, Hildesheim 1964, Nr. 482.

¹⁶⁸ An die Stelle Friedrichs des Weisen (1463–1525) tritt in Strophe 8 demnach beispielsweise Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen (1503–1554). Vgl. STEIFF/MEHRING (wie Anm. 8) S. 393.

vielen anderen politischen Liedern ist die Nachwirkung des Liedes „Dem höchsten Got sei lob und eer“ noch lange nach seiner Entstehungszeit zu greifen.

Schlussbetrachtung

Die politischen Lieder zur Reformation in Württemberg können einige Stimmen der Zeit hörbar machen. Die Stimmen, die hier erklingen, sind nicht nur diejenigen gelehrter Theologen wie Thomas Murner oder Michael Stifel, sondern auch diejenigen einfacher Lieddichter wie Hans Leberwurst oder eines Bäckers am württembergischen Hof in Stuttgart. Sie machen deutlich, welche Ereignisse für sie von besonderer Bedeutung waren: von Herzog Ulrichs Einnahme der Reichsstadt Reutlingen über die emotionsgeladene Auseinandersetzung um die evangelische Lehre, den verlorenen Krieg der Bauern und die Einführung der Reformation in ihrer Heimat. Ihre Lieder sind für sie ein Mittel zur Darstellung von politischen Themen und Glaubensinhalten, vor allem auch, um ihre Zuhörer von ihrem eigenen Standpunkt zu überzeugen und zum Handeln zu bewegen.

Die musikalisch-mediale Analyse hat gezeigt, dass die verwendeten Melodien und Druckformate die politisch-religiösen Absichten der Autoren in vielfacher Weise unterstützten. Indem die Lieddichter Melodien verwendeten, die dem Publikum aus geläufigen Volksliedern bereits gut bekannt waren, konnten sie den Fokus auf den Inhalt ihrer Lieder lenken. Interessanterweise verwendeten die zeitgenössischen Komponisten in ihren Tonsätzen häufig dieselben Melodien, wodurch diese heute noch erhalten sind und ihr Klang entsprechend rekonstruiert werden kann.

Die schnell herzustellenden und kostengünstig zu erwerbenden Flugblätter und Flugschriften erwiesen sich als besonders geeignet für die weitere Verbreitung der Lieder – und damit auch der darin besungenen Themen und Meinungen. Einmal erworben, konnten sie nachgelesen, nachgesungen oder auf andere Weise rezipiert werden. Dies verschaffte ihnen – trotz schwindender Aktualität – eine längere Nachwirkung. Einige der Lieder geben auch Hinweise darauf, dass sie bei den Zeitgenossen auf Interesse gestoßen sind: So dienten beispielsweise Hans Leberwursts „Ain neues liedlein heb ich an“ wie auch das Lied des anonymen Hofbäckers, „Dem höchsten Got sei lob und eer“, als Vorlagen für weitere Lieddichtungen. Im zweiten Fall erfolgte die Umdichtung sogar mehr als 20 Jahre später.

Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Inhalt, Intention und musikalischer Wirkung der politischen Lieder ist evident. Die Autoren wählten aus den ihnen zur Verfügung stehenden Melodien diejenige aus, die ihre Botschaft am deutlichsten hervorhob. So kam der Aufruf von Hans Leberwurst zum Widerstand gegen den Landfriedensbruch Herzog Ulrichs im Jahre 1519 auch auf musikalischer Ebene zum Ausdruck. Der Glaubensstreit zwischen Thomas Murner und Michael Stifel wurde durch den „Bruder Veiten Ton“ vermittelt. Der Einsatz dieser Melodie auf

beiden Seiten unterstrich den direkten Bezug ihrer beiden Lieder „Nun hört ich wil euch singen“ und „Ich kann nit gnügsam seine“, in denen sie die Ansichten des Gegners jeweils streng verurteilten. Eine Verbindung zwischen Text und Melodie ist bei den vorgestellten politischen Liedern zur Reformation durchweg deutlich; der Charakter der „Töne“ sollte der Botschaft der Lieder entsprechen.

Das Potenzial der politischen Lieder als historische Quellen bleibt zu betonen: Aufgrund ihrer doppelten Erscheinungsform können sie als schriftliche wie auch als musikalisch-klangliche Quellen auf verschiedenen Ebenen untersucht werden. Sie lassen Stimmungen und Ausdrucksweisen ihrer Zeit zum Vorschein bringen und bieten damit sowohl für mentalitäts- und emotionsgeschichtliche wie auch auditive Aspekte noch ein viel versprechendes Forschungsfeld an.