

Franz-Josef Holznagel

Zirkulationen : zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Schwankliedes

Stuttgart: Hirzel, 2013

In: Grundlagen : Forschungen, Editionen und Materialien zur deutschen Literatur und Sprache des Mittelalters und der Frühen Neuzeit , Seiten 417-438, 2013

<http://purl.uni-rostock.de/rosdok/ppn813161428>

Druck Freier  Zugang  OCR-Volltext

ZIRKULATIONEN

Zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Schwankliedes

VON FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL

unter Mitarbeit von HARTMUT MÖLLER, ANNIKA BOSTELMANN und DOREEN BRANDT

1. Die *welt die hat ain thummen mut* –

Kurze Hinweise zu einem Schwanklied des 15. Jahrhunderts

Ein Bauer fährt aus, um seinem Herrn eine Ladung Holzstämmen zu bringen; seine Herrin soll einen Korb mit Eiern erhalten.¹ Als er, am Hofe seines Lehnsherrn angekommen, die Dame auf der Zinne des Hauses erblickt, entfährt ihm der Ausruf, dass er Ross und Wagen opfern würde, wenn er seine Zeit mit der Herrin vertreiben könne. Die Dame nimmt ihn beim Wort, und so kommt es dazu, dass sich *ir baider willen* erfüllt (Str. 3,5). Anschließend tritt der frisch gebackene Ehebrecher auf den Hof und ruft aus, dass ihn der Verlust von Ross und Wagen reue, weil schließlich die eine wie die andere sei (Str. 4,4f.: *ich sprich: wie aine als die anderen sey, / mich rewet mein roß vnd mein wagen.*). Diese höchst uncharmante Aussage muss dem zufällig herbei gekommenen Herrn rätselhaft erscheinen; er bittet deshalb um Erläuterung. In dieser gefährlichen Situation greift der Bauer zu einer List, die einerseits den von ihm initiierten Ehebruch verschleiert, andererseits aber seinen Sprechakt plausibel erscheinen lässt: Er behauptet nämlich, die Dame hätte ihm sein Gespann weggenommen, weil sich unter den gelieferten Stämmen ein krummes Stück Holz befunden hätte, aber da er meine, dass eine Stange wie die andere sei, wenn sie in den Ofen kommen, fühle er sich falsch behandelt und bittet seinen Herrn, ihm dabei zu helfen, die Huld seiner Herrin wiederzuerlangen (Str. 6f.). Der Herr fragt darauf hin seine Frau nach den Beweggründen ihres Handelns, und da sie den Ehebruch nicht öffentlich eingestehen kann, gibt sie dem Bauern den gezahlten Liebeslohn zurück (Str. 9).

Dieses Lied ist, soweit sich dies aus den Überlieferungsfakten² rekonstruieren lässt, in der Mitte des 15. Jh.s entstanden, und zwar vermutlich im oberdeutschen Gebiet.³ Es gehört in die literarische Tradition der Schwanklieder, für die sich im

- 1 Die folgende Skizze der Liedhandlung beruht auf der oberdeutschen Langfassung in der Hs. Rom, Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. Vat. IV. 228 (Bl. 59r/v). Vgl. CHARLES ALLYN WILLIAMS, Der hochdeutsche Text des Liedes "Die welt die hat ain thummen mut", in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 2 (1930), S. 143-145.
- 2 Die wichtigsten Angaben zur Überlieferung des Liedes (und zu seinen Re-Textualisierungen) sind im Anhang nachgewiesen; eine ausführliche Dokumentation und eine Neuedition aller Texte und Melodien wird derzeit im Rahmen des Digitalen Archivs zum 'Rostocker Liederbuch' (DARL) erarbeitet. Vgl. www.rostocker-liederbuch.de (19.4.2013).
- 3 Zu dem Lied vgl. u. a. DIRK BAX, Uit de geschiedenis van het volkslied 'Een boerman hadde een dommen sin', in: *Nederlandsch tijdschrift voor volkskunde* 40 (1935-1936), S. 10-25; ROLF WILHELM BREDNICH, 'Der kluge Bauer', in: ²VL 4 (1983), Sp. 1263f.; ROLF WILHELM BREDNICH, Schwankballade, in: *Handbuch des Volksliedes*, Bd. 1, hg. von ROLF WILHELM BREDNICH, LUTZ RÖHRICH und WOLFGANG SUPPAN, München 1973, S. 157-203, bes. S. 167f.; ROLF WILHELM BREDNICH, Schwänke in Liedform, in: *Gedenkschrift für Paul Alpers*, Hildesheim 1968, S. 69-90;

deutschen Sprachraum bereits für das 11. Jh. Belege in lateinischen Texten finden lassen, die jedoch erst im Verlaufe des Hochmittelalters den Weg in die Schrift finden und dann unter den medialen Bedingungen des 15. und 16. Jh.s immer öfter aufgezeichnet werden.⁴ Innerhalb dieser Tradition nimmt der hier zur Diskussion stehende Text eine gewisse Sonderstellung ein, weil er zwei unabhängig voneinander etablierte Erzählschemata ('Unbemerkter Ehebruch einer adeligen Dame' und 'Wiedergewinnung des beim Liebesabenteuer verlorenen Gutes')⁵ geschickt miteinander verbindet und damit den für den Schwank typischen, unerwarteten Umschlag der Handlung verdoppelt.

Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder der Deutschen nach Wort und Weise aus dem 12. bis zum 17. Jahrhundert, 2 Bde., hg. von FRANZ M. BÖHME, Leipzig 1877, S. 170, Nr. 82a (*Die Welt hat einen thummen muot*), S. 170f. Nr. 82b (*Een boerman*), S. 537; Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, nach Wort und Weise aus der Vorzeit und Gegenwart, 3 Bde., hg. von LUDWIG ERK und FRANZ M. BÖHME, reprogr. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1893-94, Hildesheim 1988, Bd. 1, S. 444, Nr. 127^a (*Die Welt die hat ein 'dummen Mut*), S. 445, Nr. 127^b (*Een boerman*); TOMI ILMARI HAAPALAINEN, Die Choralhandschrift von Kangasala aus dem Jahre 1624 (*Acta Academiae Aboensis*. Ser. A 53), Åbo 1976, S. 249-256; OTTO HOLZAPFEL, Liedverzeichnis. Die ältere deutschsprachige, populäre Liedüberlieferung (in Zusammenarbeit mit dem Volksmusikarchiv des Bezirks Oberbayern, Bruckmühl), Hildesheim u. a. 2006, S. 322f.; JOS HOUTSMA, Het lied van de boerman, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- und Letterkunde* 18 (2002), S. 151-160, hier S. 157f.; FRANZ-JOSEPH MONE, Notizen über Volkslieder 1, in: *Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit* 6 (1837), Sp. 170; Das Rostocker Liederbuch. Nach den Fragmenten der Handschrift neu hg. von FRIEDRICH RANKE und JOSEPH M. MÜLLER-BLATTAU (Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse, 4. Jahr, Heft 5), Halle (Saale) 1927. Unveränderter Nachdruck mit Farbfaksimile unter dem Titel: Rostocker Liederbuch. Niederdeutsche Handschrift des 15. Jahrhunderts aus dem Bestand der Universitätsbibliothek Rostock, Leipzig 1987 [zugleich Kassel 1987 (*Documenta musicologica*. Handschriften Facsimiles 18)], Nr. 15, S. [43-45] 235-237; KLAUS ROTH, Ehebruchschwänke in Liedform. Eine Untersuchung zur deutsch- und englischsprachigen Schwankballade (Motive. Freiburger Folkloristische Forschung 9), München 1977, bes. S. 272; Het Antwerps Liedboek. Bd. 1-2, hg. von DIEUWKE E. VAN DER POEL u. a., Tiel 2004, Bd. 1, S. 84f., Bd. 2, S. 109f.; WILLIAMS [Anm. 1]; JOHANN H. WINKELMAN, Ploegende boeren, barende akers. Over liederlijke Vlaamse liedekens en laatmiddeleeuwse erotische insignes, in: *Nederlandse letterkunde* 8 (2003), S. 10-23.

4 Vgl. besonders den berühmten *Modus Liebinc* in den 'Carmina Cantabrigiensia' (Die Cambridge Lieder, hg. von KARL STRECKER [*Monumenta Germaniae Historica* 7], Berlin 1926, Nr. 14), der als frühester Beleg für die weit verbreitete Geschichte vom Schneekind gilt. Für die deutschsprachige Lyrik des 13. Jh.s sei u. a. verwiesen auf Reinmar MF³⁸, Nr. LXIV, Neidhart HW 46,28 oder Gottfried von Neifen KLD 15, Nr. XXXIX und Nr. XL. Im Spätmittelalter sind Schwanklieder zum einen ganz eng mit der Neidhart-Rezeption verbunden; zum anderen findet sich dieses Genre dann auch in den Liederbüchern des 15. und 16. Jh.s. Als ältester Beleg gilt das Lied *Es fur ein paur gen holz* (Berlin, SBB-PK, Mus. Ms. 40 613, S. 91; Edition: Lochamer Liederbuch, hg. von WALTER SALMEN und CHRISTOPH PETZSCH (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*. N.F., Sonderband 2), Wiesbaden 1972, Nr. 45). Vgl. dazu BREDNICH, Schwankballade [Anm. 3], S. 169f., der die frühen Zeugnisse aus dem 13. Jh. nicht erwähnt. Weitere Beispiele aus dem 15. Jh. finden sich in 'Richards Liederbuch' (verbrannt), der Hs. Karlsruhe, BLB, Cod. St. Blasien 77 sowie im 'Rostocker Liederbuch'.

5 Zu den Schemata vgl. ROTH [Anm. 3], S. 25. Zum Schwanklied vom schlagfertigen Bauern vgl. bes. S. 43 und 272f. (Nr. D 13).

Beide Teilhandlungen werden initiiert durch eine unbedachte Äußerung des Protagonisten, und in beiden Fällen führt dieser Sprechakt zu Konsequenzen, die so nicht absehbar waren, sich aber am Ende für den Bauern positiv auswirken: Zuerst ist es der vor sich hin gemurmelte Wunsch, das Bett mit der Herrin teilen zu wollen, der tatsächlich zu dem unerwarteten Liebesabenteuer führt, und dann leitet die ebenfalls spontan formulierte Bemerkung, dass eine Frau wie jede andere sei, den Rückgewinn des verlorenen Gutes ein. Dabei ist der Sprecher im ersten Teil des Textes lediglich ein passiver Nutznießer, der die Gunst der Stunde auskostet, dann aber die Nachteile des ihm gewährten Vergnügens nicht akzeptieren möchte; im zweiten Teil beruht die Wende in der Handlung auf der Schlagfertigkeit des Bauern, genauer auf dem Vermögen, einem bloß daher gesprochenen (und für den Sprecher höchst gefährlichen) Satz durch die Angabe eines erfundenen, aber für den Adressaten plausiblen Kontextes eine neue Bedeutung zu verleihen. Diese neue Bedeutung lenkt einerseits von dem gerade eben vollzogenen Ehebruch ab (und entschärft damit die Sprengkraft des eigentlich Gemeinten); andererseits ist sie in der Lage, den materiellen Interessen des Bauern zu dienen. Die entscheidende sprachliche Transformation des Ehebrechers besteht darin, die in ihrer Deixis unterdeterminierte Aussage *wie aine als die anderen sey* (in Str. 4,4) durch den Ausdruck *ich han ain fuder stangen holtz bracht* zu konkretisieren (Str. 6,2), wobei es von den Stangen heißt: *die seindt ain thayll zu krummen* (Str. 6,3). Dies führt für die aufmerksamen Zuhörer und Leser zu einem Spiel auf zwei semantischen Ebenen. Auf der Ebene der Lügengeschichte meint die krumme Stange lediglich einen banalen Gegenstand, der an die Ausgangssituation (ein Bauer liefert Holz) anknüpft und der aus diesem Grund dem Bedürfnis des Herrn, einen enigmatischen Satz erläutert zu bekommen, sehr entgegen gekommen sein dürfte. Auf einer zweiten Sinnebene ist der krumme Ast indes ein Sexualsymbol, das auf das tatsächlich Geschehene, den Ehebruch, rückverweist, sodass zwischen dem mutmaßlichen Skandalon und der wirklichen Ursache für den Verlust von Ross und Wagen immer noch eine metaphorische Beziehung existiert, die für die Rezipienten, die den wahren Sachverhalt kennen und den uneigentlichen Gehalt der Rede decodieren können, komisch wirkt.

Die Strophenform dieses Ehebruchsschwankes gliedert sich in klar gegeneinander abgrenzbare Teile: Auf zwei paargereimte Vierheber mit männlicher Kadenz folgt eine zweite Einheit, die sich zusammensetzt aus zwei Dreiebern mit weiblicher Kadenz, zwischen die eine vierhebige (männlich oder weiblich kadenzierter) Waisenzeile als Steg eingeschoben wird. Die Zeilen sind durchweg auftaktig; das Strophenschema des Fünfzeilers ist demnach: A 4 m a / A 4 m a / A 3 w b / A 4 m (oder w) x / A 3 w b. Dieses metrische Schema stimmt mit zwei deutschen Strophen des 'Codex Buranus' (CB 146, 7 und 175,6 = MF³⁸ 3,7-12) überein und ist im Spätmittelalter als sog. Lindenschmidt-Strophe sehr weit verbreitet (vor allem im Bereich der

historisch-politischen Ereignislieder).⁶ Innerhalb dieser Tonfamilie bilden die Lieder, die auf den Ehebruchswank zurückgehen, eine relativ fest umrissene Gruppe,⁷ weil sie im Unterschied zu anderen Texten im selben Ton eine Melodie aufweisen, die sich zwar im Verlaufe der Überlieferungsgeschichte verändert, aber dennoch dieselbe musikalische Grundstruktur⁸ beibehält: Sie steht im 1. Kirchen-Ton⁹ und unterstützt in ihrer Tektonik deutlich die Vergliederung des Textes; lediglich die ersten beiden Verse werden zu einem größeren Bogen zusammengefasst. Mit Blick auf die späteren Bearbeitungen ist festzuhalten, dass die Melodie ursprünglich durchkomponiert ist, also auf die Wiederholung identischer Bausteine verzichtet und allenfalls mit der Kombination ähnlicher Strukturen arbeitet (vor allem bei den Zeilen 3-5).¹⁰

2. Zirkulationen I: Die Fassungsdivergenzen und die geographische Verbreitung von Text und Melodie

Der Text des Schwankliedes ist in drei Fassungen überliefert, die sich u. a. hinsichtlich ihrer Schreibsprache und ihrer Makrostruktur deutlich unterscheiden:¹¹

Die Fassung I stammt aus dem oberdeutschen Raum und wird repräsentiert durch die 10 Strophen aus dem 'Hausbuch des Simprecht Kröll' [Nr. 2];¹² für sie ist vor allem die Schlussstrophe charakteristisch (Str. 10), die in den anderen beiden Versionen des Liedes fehlt und in der das erzählte Geschehen ironisch zum Sündenfall im Verhältnis zwischen den Ständen stilisiert wird: Kein hoher Herr mochte nach diesem Ehebruch mehr einem Bauern vertrauen. Nach Ausweis der Lesarten gehört zur ersten Fassung auch eine Federprobe in einer Tübinger Horaz-Inkunabel [Nr. 1], die allerdings nur die Anfangsstrophe des Liedes zitiert.¹³

6 BURGHART WACHINGER, Lindenschmidt, in: ²VL 5 (1985), Sp. 840f.

7 Es gibt allerdings Überlappungen mit einer anderen Liedgruppe im Lindenschmidt-Ton, in deren Zentrum das Liebeslied 'Ob ich schon arm und elend bin' steht und zu der sich eine durchaus ähnliche Melodie erhalten hat, sodass man von zwei sich überschneidenden Tonfamilien sprechen könnte. Zu dem Lied vgl. Anm. 41.

8 Vgl. die Tenorstimme des dreistimmigen Satzes im 'Glogauer Liederbuch' [Nr. 3], bei der es sich um die früheste Bezeugung der Melodie handelt. Hier kadenziert sie auf a – f – C – f – d; s. u.

9 Bei Stoltzer [Nr. 4] ist die Melodie nach g transponiert; s. u.

10 Die Melodieteile der Verse 3-5 beginnen in der Glogauer Fassung mit einem ganz vergleichbaren Terzaufstieg, der bei v. 3 und v. 5 sogar identisch ist (in v. 4 ist er transponiert); s. u.

11 Zu den Überlieferungszeugen vgl. den Anhang; die Nummerierungen in eckigen Klammern verweisen auf die entsprechenden Einträge in diesem Anhang.

12 Edition: WILLIAMS [Anm. 1] sowie ROTH [Anm. 3], S. 272f. – Zur Hs. vgl. Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, hg. von HORST BRUNNER und BURGHART WACHINGER unter Mitarbeit von EVA KLESATSCHKE, DIETER MERZBACHER, JOHANNES RETTELBACH und FRIEDER SCHANZE, Bd. 1-16, Tübingen 1986-2002, hier Bd. 1, S. 250; DIETER H. MEYER, Literarische Hausbücher des 16. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Ulrich Mostl des Valentin Holl und des Simprecht Kröll, Bd. 1-2 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 2,1-2), Würzburg 1989, S. 406-428, 613-620.

13 Dass von dem Lied nur eine Strophe tradiert worden ist, hängt mit dem sporadischen, nicht auf Vollständigkeit ausgerichteten Aufzeichnungsmodus zusammen; vielleicht spiegelt sich darin aber auch die Tradierungsweise der Musikhandschriften (siehe dazu unten), die vom Text ent-

Die Fassung II findet sich im 'Rostocker Liederbuch' [Nr. 25].¹⁴ Sie ist im niederdeutschen Raum aufgezeichnet worden und zeigt gegenüber der Fassung I zwei Plusstrophen. Die erste (Str. 10 = v. 46-50) lässt am Schluss des Liedes nochmals die Dame zu Wort kommen: Sie gibt dem Bauern Ross und Wagen zurück, jedoch nicht ohne ihn zu ermuntern, den Ehebruch zu wiederholen. Dabei greift sie geschickt auf die vom Bauern selbst eingeführte doppelte Codierung des "krummen Holzes" zurück: *ach kum her weder wen du wult, / brinck vns dat krumholt vaken!* (v. 49f.). Die zweite Plusstrophe (Str. 11 = v. 51-55) nennt mit einem Herzog Heinrich (*herlich hinrik*), der dieses Lied gesungen habe und in Braunschweig (*Brunswik*) ein- und ausgegangen sei, einen Sänger oder Tradanten des vorangehenden Tons.

Die Fassung III ist zuerst im 'Antwerpener Liederbuch' [Nr. 26] bezeugt;¹⁵ sie wird dann zwischen 1560 und 1640 in drei weitere niederländische Liederbücher (das 'Oudt Amsterdam Liedboek',¹⁶ die 'Amoreuse liedekens'¹⁷ sowie das 'Haerlems Oudt Liedt-Boeck'¹⁸) [Nr. 27-29] und in Samuel Costers Farce 'Boere-klucht van Teeuwis de boer en men juffer van Grevelinckhuysen' [Nr. 30] übernommen.¹⁹ Auf makrostruktureller Ebene findet sich im Verhältnis zum 'Rostocker Liederbuch' und zum 'Hausbuch des Simprecht Kröll' eine wichtige Divergenz: In der dritten Fassung fehlt nämlich die neunte Strophe der Fassungen I und II, in der die Bereitschaft der Dame, Ross und Wagen wiederzugeben, mit ihrer Angst vor Ehrverlust motiviert wird (Nr. 2: *sy forcht sy wurde zu schande* [Str. 9,3]; Nr. 25: *er was leyde to schanden* [v. 43]).²⁰ Für das Verhältnis der drei Fassungen untereinander ist des Weiteren wichtig, dass die niederländischen Texte weder die Schlussverse aus dem 'Hausbuch' (Str. 10) noch die aus dem 'Rostocker Liederbuch' (Str. 11 =

weder nur das Incipit aufzeichnen oder die erste Strophe. Entdeckt wurde diese Strophe von MONE [Anm. 3], der auch einen Abdruck veranstaltete. Danach folgen ungenaue und variierte Abdrucke in BÖHME [Anm. 3], S. 170 (als Anmerkung zu Nr. 82^a) und ERK/BÖHME [Anm. 3], I, S. 444 (als Anmerkung zu Nr. 127^a). MONE hatte die Signatur der benutzten Inkunabel nicht verzeichnet; ihre Aufdeckung verdanke ich Dr. Gerd Brinkhus von der Universitätsbibliothek Tübingen. Vgl. auch BREDNICH, *Der kluge Bauer* [Anm. 3].

14 Edition: RANKE/MÜLLER-BLATTAU [Anm. 3], Nr. 15. – Zur Hs. vgl. ARNE HOLTORF, 'Rostocker Liederbuch', in: *VL 8* (1992), Sp. 253-257; FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL, *Das 'Rostocker Liederbuch' und seine neue kritische Edition*. Unter Mitarbeit von ANDREAS BIEBERSTEDT, UDO KÜHNE und HARTMUT MÖLLER, in: *Niederdeutsches Jahrbuch 133* (2010), S. 45-86; <http://www.rostocker-liederbuch.de> (21.4.2013).

15 Edition (und weiterführende Literatur): VAN DER POEL [Anm. 3], Bd. 1, S. 84f., Bd. 2, S. 109f. – Zum Druck vgl. *Repertorium van het Nederlandse lied toot 1600*, Bd. 1-2, hg. von MARTINE DE BRUIN und JOHANN OOSTERMAN unter Mitwirkung von CLARA STRIJBOCH (*Studies op het gebied van de Cultuur in de Nederlanden 4*), Gent/Amsterdam 2002, Nr. T 1539, M0179.

16 Vgl. HOUTSMA [Anm. 3], S. 157f., 160, Anm. 9.

17 Vgl. *Amoreuse liedekens*, hg. von JAKOB KLATTER, Amsterdam 1984, S. 34f.

18 Vgl. HOUTSMA [Anm. 3], S. 157f., 160, Anm. 8.

19 Vgl. Samuel Costers's werken, hg. von ROELAND A. KOLLEWIJN, Haarlem 1883, v. 1706-1755.

20 Sicherlich eine spätere Zutat ist die letzte Strophe in der Fassung aus Costers 'Boere-klucht van Teeuwis de Boer', in der geschildert wird, wie der Bauer aus Freude über seinen Coup *met luyder keele* (aus voller Kehle) singt. Vgl. KOLLEWIJN [Anm. 19], v. 1751-1755.

v. 51-55) aufweisen, aber mit dem 'Liederbuch' (und gegen das 'Hausbuch') die abschließende Rede der Dame tradieren (Nr. 25, Str. 10 = v. 46-50 entspricht Nr. 26, Str. 9).

Schon diese Skizze der Überlieferungsgeschichte lässt erkennen, dass der Liedton vom Ende des 15. Jh.s bis zur Mitte des 16. Jh.s in mindestens drei großen Sprachräumen, dem Oberdeutschen, dem Niederdeutschen und dem Niederländischen, kursierte. Schwieriger zu rekonstruieren sind indes der Ausgangspunkt der Überlieferung und die konkreten Verbreitungswege. Hinweise darauf geben die sprachliche und literarische Gestalt der Texte. So zeigt die Rostocker Version einen Sprachstand, der sich nur aus der Angleichung einer oberdeutschen Vorlage an das Niederdeutsche erklären lässt. In der sprachlichen Substanz ist das Lied Nr. 15 niederdeutsch, jedoch finden sich immer wieder auch Merkmale, die auf das Hoch- oder sogar das Oberdeutsche verweisen.

Das wichtigste Indiz für eine nicht-niederdeutsche Provenienz sind Reime wie *gheschach* : *vnghemach* (v. 16f.) oder *klaghen* : *saghen* (v. 23 u. 25), die einen hochdeutschen Lautstand voraussetzen. Aber auch außerhalb des Reims finden sich immer wieder Spuren des Hochdeutschen, und zwar auf allen grammatischen Beschreibungsebenen. Was die Lautung angeht, so kann auf die regelrechten Schibboleths wie *datz* (v. 3, 32) sowie *tzo* (v. 36) verwiesen werden, bei denen es sich um klassische Hyperkorrektismen niederdeutscher Schreiber handelt, bei denen die aus der 2. Lautverschiebung entstandene Spirans /z/ durch die Affrikata /tz/ ersetzt wird.²¹ Im Bereich der Morphologie stechen die hochdeutsche Form *han* [statt nd. *hebben*] (v. 27), das oberdeutsche *kum* [statt nd. *kom*] (v. 49)²² sowie das hochdeutsche Diminutiv *burelin* (v. 46) heraus. Schließlich sind lexikalische Besonderheiten zu erwähnen, wie z. B. der Gebrauch des Wortes *ast* (v. 28), das im Niederdeutschen kaum belegt ist.²³

21 Zu dem Phänomen der hochdeutsch schreibenden Niederdeutschen und zu der Charakteristik ihrer Schreibidiome vgl. zusammenfassend THOMAS KLEIN, *Niederdeutsch und Hochdeutsch in mittelhochdeutscher Zeit*, in: *Die deutsche Schriftsprache und die Regionen. Entstehungsgeschichtliche Fragen in neuer Sicht*, hg. von RAPHAEL BERTHELE u. a. (*Studia Linguistica Germanica* 65), Berlin/New York 2003, S. 203-229, sowie HERMANN PAUL, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 25. Aufl. neu bearbeitet von THOMAS KLEIN, HANS-JOACHIM SOLMS und KLAUS PETER WEGERA (*Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte*, A. 2), Tübingen 2007, S. 56, § E 47. – Im Fall von *tzo* wird die niederdeutsche Herkunft des Schreibers durch den Vokalismus angezeigt. Zu mnd. /ô/ aus germ. /ô/ vgl. AGATHE LASCH, *Mittelniederdeutsche Grammatik* (*Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte*, A. 9), Halle a. S. 1914, 2. unveränd. Aufl. Tübingen 1974, S. 94-98, §§ 157-162.

22 Vgl. PAUL [Anm. 21], S. 253f., § M 79 Anm. 4; *Frühneuhochdeutsche Grammatik*, hg. von OSKAR REICHMANN und KLAUS-PETER WEGERA (*Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte*, A. 12), Tübingen 1993, S. 285, § M 125, 4 (mit Anm. 8).

23 Statt dessen sind im Niederdeutschen *tack(e)* [vgl. nld. *tak*], *telge* / *telch* oder *twich* gebräuchlich. Vgl. KARL SCHILLER und AUGUST LÜBBEN, *Mittelniederdeutsches Wörterbuch*, Bd. 1-6, Bremen 1875-1881, unverändert. Nachdruck Münster o. J., Bd. 5, S. 503, 523, 645. Zur regionalen Verteilung von Ausdrücken für Äste oder Zweige vgl. auch JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1-16, Leipzig 1854-1960, unverändert. Nachdruck München 1984 (dtv 5945), Bd. 1, Sp. 588 sowie Bd. 32, Sp. 1037.

Da das 'Rostocker Liederbuch' gut dreißig bis vierzig Jahre älter ist als das 1518-1521 entstandene 'Hausbuch des Simprecht Kröll', muss es also bereits in der 2. Hälfte des 15. Jh.s eine oberdeutsche Version des Schwankliedes gegeben haben, die vor den erhaltenen Sammlungen entstanden ist und möglicherweise sogar nur mündlich kursierte. Diese These findet ihre Bestätigung darin, dass die auf kurz nach 1486 datierbare Tübinger Federprobe einen oberdeutschen Sprachstand aufweist.

In doppelter Weise aufschlussreich für die Überlieferungswege sind ferner die unikal überlieferten Schlussverse der Rostocker Fassung, in der ein Braunschweiger Herzog Hinrich als Tradant des Liedes genannt wird (v. 51-55). Da sich diese Strophe unschwer als die niederdeutsche Variante eines vagierenden Liedexplicit zu erkennen gibt, das zwar in der Hs. des Simprecht Kröll fehlt, aber in anderen süddeutschen Texten im Lindenschmidt-Ton sehr weit verbreitet ist,²⁴ erhärtet der Liedschluss zunächst einmal die Vermutung vom oberdeutschen Ursprung der Rostocker Fassung. Ferner deutet die Erwähnung eines adeligen Sängers, der *to Brunswik* aus- und einritt (v. 54), darauf hin, dass das Lied vom schlagfertigen Bauern eventuell nicht direkt aus dem Süden übernommen worden ist, sondern möglicherweise über das Herzogtum Braunschweig-Lüneburg in den deutschen Nordosten gelangte und vielleicht sogar erst dort aus einem oberdeutschen Lied umgearbeitet worden ist. Gestützt wird diese Überlegung durch den Umstand, dass sich in dem Text neben den auffälligen hochdeutschen Sprachspuren auch einzelne Charakteristika des Ostfälischen finden.²⁵

Beide Überlegungen decken sich mit dem, was sich im Bereich der Lyrik über die hoch- und niederdeutschen Kulturkontakte im 15. und 16. Jh. rekonstruieren lässt. So zeigt schon der Vergleich des 'Rostocker Liederbuchs' (RLB) mit der Parallelüberlieferung, dass dieser Weg von den oberdeutschen Sammlungen in den deutschen Nordosten sehr oft beschritten worden ist,²⁶ und es handelt sich, auch dies ist eindeutig, im Bereich der weltlichen Lyrik eher um eine Einbahnstraße, weil

24 Allein im 'Ambraser Liederbuch' findet sich eine Vielzahl solcher Schlussstrophen zu fünfzeiligen Formen. Vgl. Das Ambraser Liederbuch vom Jahre 1582, hg. von JOSEPH BERGMANN (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 12), Stuttgart 1845, Nr. 61, 69, 112, 117, 122, 147f., 165, 173, 204, 227.

25 Für die Binnengliederung des Niederdeutschen ist immer noch maßgebend: ROBERT PETERS, Katalog sprachlicher Merkmale zur variablenlinguistischen Erforschung des Mittelniederdeutschen, Teil 1-3, in: Niederdeutsches Wort 27 (1987), S. 61-93; 28 (1988), S. 75-106; 30 (1990), S. 1-17. – Auf der Basis seiner Untersuchungen und der Hinweise aus der Grammatik von AGATHE LASCH [Anm. 21] lassen sich die folgenden Merkmale des Textes als ostfälisch qualifizieren: v. 38 *dijß* [PETERS 4.5.4.1], v. 49 *wult* für 2. Sg. Präs. Ind. von *willen* (Normalform ist *wilt*) (LASCH § 447, § 169). Hinzu kommt die mehrfache Verwendung des Pronomens *mich* in Dativ-Position (v. 25, 31, 32), die hinsichtlich der Lautung als hochdeutsch zu qualifizieren ist, syntaktisch aber offenbar auf dem ostfälischen Einheitskasus beruht [PETERS 4.5.1.2]. Vgl. schließlich v. 26 *had* für die 3. Sg. Präs. Ind. von *hebben* [LASCH § 78].

26 Vgl. neben RLB 15 die oberdeutsche Überlieferung der Nummern RLB 1, 7, 9, 14, 19, 20, 28, 45, 46: <http://www.rostocker-liederbuch.de/Paralleluerberlieferung.html> (19.4.2013).

der Import niederdeutscher Lieder in den Süden Deutschlands zwar theoretisch denkbar, aber faktisch nicht nachweisbar ist.

Auch für die Überlegung, dass bei diesem Kontakt zwischen zwei literarischen Räumen Braunschweig eine vermittelnde Rolle eingenommen haben könnte, gibt es ein zusätzliches Indiz – und zwar wiederum im ‘Rostocker Liederbuch’. Hier findet man ein regelrechtes Cluster von historisch-politischen Liedern (RLB 3-5, 11), die, wie die Referenzen auf zeitgenössische politische Ereignisse am Welfenhof zeigen,²⁷ im Umkreis Braunschweigs entstanden sind und von dort aus in das nordostdeutsche Liederbuch gelangten. Es gibt demnach eine direkte Verbindung zwischen der literarischen Produktion am Hof von Braunschweig-Lüneburg und den Sammlern des ‘Rostocker Liederbuchs’, und von daher ist es sehr wohl denkbar, dass auch das Schwanklied vom schlagfertigen Bauern über diesen Tradierungszusammenhang in die nordostdeutsche Sammlung integriert werden konnte.

Das Verhältnis zwischen der ober- und der niederdeutschen Überlieferung ist demnach verhältnismäßig klar: Der Norden hat allem Anschein nach den nehmenden, der Süden den gebenden Part übernommen. Schwieriger zu beurteilen ist dagegen die Frage, auf welchem Weg der Liedton in die südlichen Niederlande gelangt ist. Als allgemein gesichert gilt, dass das ‘Antwerpener Liederbuch’ auf eine deutsche Tradition zurückgeht. Dies ergibt sich schon aus dem Umstand, dass die Überlieferung des Schwankliedes im Niederländischen deutlich später einsetzt als im Ober- oder Niederdeutschen. Außerdem lassen einige enigmatische Formulierungen den Schluss auf Übersetzungsfehler zu, sodass die Herkunft aus einer nicht-niederländischen Lyriküberlieferung jedenfalls sehr wahrscheinlich ist.²⁸

ROLF WILHELM BREDNICH²⁹ nimmt nun an, dass es sich bei dieser Quelle um das ‘Rostocker Liederbuch’ handelt, das damit als eine Zwischenstufe zwischen oberdeutscher und niederländischer Überlieferung fungiert hätte. Als Stütze seiner Überlegungen führt er vor allem die Strophe über das “krumme Holz” an, die sich sowohl im ‘Rostocker’ als auch im ‘Antwerpener Liederbuch’ findet (Nr. 25: v. 46-50; Nr. 26: Str. 9), die aber in den oberdeutschen Textzeugen fehlt.³⁰ Indes: Mit Blick auf die oben beschriebenen Überlieferungskonstellationen scheint mir Skepsis angebracht, sprechen doch die allgemeinen Gegebenheiten eher für den Import aus einer hochdeutschen Vorstufe als für eine Rezeption der niederdeutschen Fassung. Außerdem ist zu beachten, dass gerade in der von BREDNICH herausgestrichenen Strophe aus dem ‘Rostocker Liederbuch’ besonders deutliche Spuren einer

27 Vgl. RANKE/MÜLLER-BLATTAU [Anm. 3], S. [87] 279-[90] 282.

28 Vgl. BAX [Anm. 3].

29 BREDNICH, Schwänke in Liedform [Anm. 3], S. 79f.

30 Die weiteren Argumente von BREDNICH sind wenig überzeugend. Die Parallelität von *vor werff* RLB v. 35 und *Verwerf* im ‘Antwerpener Liederbuch’ Str. 7, 5 beruht lediglich auf allgemeinen sprachlichen Ähnlichkeiten zwischen dem Niederdeutschen und dem Niederländischen, und der Umstand, dass der Redaktor der W-Fassung das Wort *werlt* / *welt* als *boer* oder *kerl* missverstanden haben könnte, sagt über die Provenienz der Vorlage nichts aus.

hoch- (oder sogar ober-)deutschen Vorlage zu erkennen sind,³¹ sodass (unabhängig von den erhaltenen Textzeugen) auch im süddeutschen Raum eine Version mit dieser Strophe kursiert haben dürfte. Demnach braucht die Übernahme in das Holländische auch nicht zwangsläufig auf einer niederdeutschen Quelle zu beruhen, sondern kann auf der Basis einer heute nicht mehr erhaltenen Vorstufe von Version I erfolgt sein. Aus diesem Grund bleibt es gänzlich unsicher, auf welchem Weg der Liedton in die Niederlande gelangte.

Keiner der bisher erwähnten Überlieferungszeugen notiert zu dem Schwanklied eine Melodie. Dies ist kein Zufall, handelt es sich doch in allen Fällen um Tradierungsformen, in denen die Aufzeichnung von Noten möglich, aber nicht zwingend ist (Federproben, Hausbucheinträge, Tradierung in handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern). Der Text wird (ganz oder auch nur in Teilen) niedergeschrieben, die dazugehörige Melodie in aller Regel nicht: Sie muss von den kundigen Rezipienten gewissermaßen dazugedacht werden. Diese Regel trifft selbst für die Liederbücher des 15. Jh.s zu, die im Rahmen dieser Aufzeichnungsformen noch die größere Nähe zur musikalischen Performanz aufweisen und deshalb öfter über eine musikalische Notation verfügen. Das Beispiel des 'Rostocker Liederbuchs', das lediglich zu etwa der Hälfte der Lieder eine Melodie bietet, macht indes deutlich, dass auch in diesem Medium die Notation der Musik fakultativ bleibt, und ähnliches gilt für die gedruckten Sammlungen in der Art des 'Antwerpener Liederbuchs'. Grundlegend anders ist die Sachlage, wenn man die Bearbeitungen des Schwankliedes ins Auge fasst.

3. Zirkulationen II: Die Re-Textualisierungen des Liedes und ihre medialen Formate

In der weiteren Überlieferungsgeschichte des Liedes vom schlagfertigen Bauern lassen sich drei hochinteressante (und für die Verhältnisse des 15. und 16. Jh.s typische) Formen der Bearbeitung voneinander abheben, nämlich

1. die Übernahme des Liedtons in die gehobene Musikkultur,
2. die weltliche und die geistliche Kontrafaktur und
3. die Umgestaltung der Liedhandlung zu einer dramatischen Farce.

3.1 Die Übernahme des Liedtons in die gehobene Musikkultur des 15. und 16. Jh.s

Den ersten Bearbeitungstyp kann man in insgesamt drei Fällen nachweisen. Noch aus dem 15. Jh. stammt die dreistimmige Komposition im handschriftlichen 'Glogauer Liederbuch' [Nr. 3],³² dann wird ab 1537 ein fünfstimmiger Liedsatz ver-

31 Vgl. die Diminutivform *burelin* (v. 46) und den Imperativ *kum* (v. 49).

32 Edition des Liedsatzes: Das Glogauer Liederbuch, Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke, hg. von HERIBERT RINGMANN und JOSEPH KLAPPER (Das Erbe der deutschen Musik 4), Kassel 1936, S. 10, Nr. 12 (Melodie mit dem Text aus dem Liederbuch von Schöffler und Api-

breitet, der sich in den verschiedenen Auflagen des gedruckten Liederbuches von Schöffler/Apiarius³³ findet und dem namentlich bekannten Komponisten Thomas Stoltzer zugeschrieben wird [Nr. 4].³⁴ Ab 1544 finden sich schließlich Melodie- und Textzitate aus einer unbekannteren Version des Liedes in drei Stücken von Wolfgang Schmeltzls Sammlung polyphoner Quodlibets – literarisch-musikalischen Montagen, die aus Splittern von weit verbreiteten Liedtönen ein neues, mehrstimmiges Ganzes erstellen [Nr. 5].³⁵

Im Rahmen dieser Überarbeitungen verändern sich die Gewichte zwischen Musik und Text radikal: Während vom Text nur Auszüge dargeboten werden (Nr. 4 präsentiert lediglich die Variante der Eingangsstrophe und im Falle von Nr. 3, 5-6 bestehen die Textübernahmen sogar nur aus einer Phrase bzw. aus einzelnen Wörtern), wird für die Fixierung der Melodien auf ein vergleichsweise differenziertes Aufzeichnungssystem zurückgegriffen, nämlich auf die Mensuralnotation. Dies geht einher mit einer typischen Änderung des Layouts: An die Stelle der hochformatigen Texthandschrift tritt jetzt ein Verbund von mehreren Heften im Querformat, in denen immer nur die Melodien einer einzigen Stimme notiert werden. Dieser Übergang zu den sog. Stimmbüchern erklärt sich ganz eindeutig aus der veränderten Gebrauchssituation: Während insbesondere die Liederinzelaufzeichnung und auch die textlosen Liederbücher weitgehend als Archive genutzt worden sein dürften und gar nicht unbedingt für die Aufführung genutzt werden, sind die Stimmbücher direkt für den praktischen Gebrauch in einem Musikerzirkel konzipiert, weil jeder Musikant oder Sänger die Melodie sofort in der gewünschten Stimmlage vorfindet und das Querformat die Übersicht über die Notenfolge erleichtert.

arius [s. u.]) und S. 124 (Kommentar). – Literatur zur Hs.: MONIKA FINK und WALTER SALMEN, Glogauer Liederbuch, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Begründet von FRIEDRICH BLUME, hg. von LUDWIG FINSCHER, 20 Bände in zwei Teilen, 2. neubearb. Aufl., Kassel u. a. 1994-2008, Sachteil. Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 1481-1483; PAUL SAPPLER, 'Glogauer Liederbuch', in: *VL* 3 (1981), Sp. 57-59.

- 33 Edition: 65 deutsche Lieder. Für vier- bis fünfstimmigen gemischten Chor a cappella nach dem Liederbuch von Peter Schöffler und Mathias Apiarius (Biener) (Straßburg spätestens 1536). Erste Partiturausgabe, hg. von HANS-JOACHIM MOSER, Wiesbaden 1967, S. 169-175, Nr. 55. – Zu den gedruckten Liederbüchern vgl. u. a. KATHARINA BRUNS, *Das deutsche Lied von Orlando di Lasso bis Johann Hermann Schein*, Diss. Zürich 2006.
- 34 Zu Thomas Stoltzer vgl. LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, *Thomas Stoltzer. Leben und Schaffen (Die Musik im alten und neuen Europa 5)*, Kassel 1964; THOMAS SCHMIDT-BESTE, *Stoltzer, Stoltzer, Stolcer, Scholczer, Thomas*, in: FINSCHER [Anm. 32], Personenteil, Bd. 15, Kassel 2006, Sp. 1538-1544.
- 35 Edition: Wolfgang Schmeltzl. Guter, seltzamer und kunstreicher teutscher Gesang, hg. von RUDOLF FLOTZINGER (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich 147/148*), Graz 1990, Quodlibet Nr. VI: S. 44-55, Quodlibet Nr. VII: S. 56-63, Quodlibet Nr. XX: S. 122-133. – Zu Wolfgang Schmeltzl vgl. u. a. ELSA BIENENFELD, *Wolfgang Schmeltzl, sein Liederbuch (1544) und das Quodlibet des XVI. Jahrhunderts*, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 6* (1904), S. 80-135; RUDOLF FLOTZINGER, *Schmeltzl, Wolfgang*, in: FINSCHER [Anm. 32], Personenteil, Bd. 14, Kassel 2005, Sp. 1421f.

Diese Überlieferungsform wird, wie das Beispiel des 'Glogauer Liederbuches' zeigt, noch im Rahmen der Handschriftenkultur entwickelt und gelangt dann, nachdem die anfänglichen Schwierigkeiten mit dem Notensatz überwunden worden waren, in die Gutenberg-Galaxis; in diesem Zusammenhang ist besonders der oben erwähnte Erstdruck des Liederbuches von Schöffler/Apiarius aus dem Jahre 1536 herauszustreichen, der als eines der frühesten Zeugnisse des Musikdrucks mit komplett gesetzten Notensystemen gilt³⁶ (nachdem man vorher mit einer Kombination aus Notenlinien und handschriftlich eingetragenen Notenzeichen gearbeitet hat).³⁷

Eine weitere Verschiebung betrifft den Status der Autoren und Komponisten: Während der Textdichter in allen Überlieferungen anonym bleibt, wird im Druck von Schöffler/Apiarius der Erfinder des Tonsatzes namentlich erwähnt. Thomas Stoltzer funktionalisiert den Text der von ihm verarbeiteten Melodie sogar zu einem regelrechten Ego-Dokument um, wenn er die letzte Zeile der ersten Strophe so variiert, dass als Reimwort sein Nachname erscheint;³⁸ außerdem wird diese indirekte Markierung der Autorschaft dadurch unterstrichen, dass der Vers 5 mit der Nennung von Stoltzers Namen wiederholt wird.³⁹

Die Bearbeitung des Schwankliedes durch die Tenorlied-Komponisten des 15. und 16. Jh.s ist also dadurch gekennzeichnet, dass sie Texte übernehmen (und gegebenenfalls leicht modifizieren), aber die musikalische Seite des Liedes grundlegend verändern. Diese Form der Re-Textualisierung stellt damit das direkte Gegenstück zur Kontrafaktur.⁴⁰

36 Zum gedruckten Notensatz vgl. MARTIN STAHELIN, *Musikhandschrift und Musikdruck in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, in: *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck im 15. und 16. Jahrhundert*, hg. von GERD DICKE und KLAUS GRUBMÜLLER (Wolfenbütteler Mittelalterstudien 16), Wiesbaden 2003, S. 229-261.

37 Obwohl der Notensatz auf diese Weise in die Drucktechnologie integriert werden konnte, bleiben handschriftliche Aufzeichnungen von mehrstimmigen Liedern, vor, parallel und nach dem Druck noch für das ganze 16. Jh. üblich. Im Rahmen der Wirkungsgeschichte unseres Schwankliedes lässt sich dies etwa an der Berliner Musikhandschrift Mus. ms. 40.190 verdeutlichen, bei der sich es um eine handschriftliche Kopie der gedruckten Sammlung von Schmeltz Quodlibet handelt (Nr. 6).

38 Vgl. den Text der Tenor-Stimme: *DJe welt, die hat ein thummen muot, / fürwar es thuot die leng keyn guot. es fuor ein baur ins holzte. / Er bracht sein herren ein fuoder holtz / mit seinem rößlin stoltzer; / mit seinem rößlin stoltzer.* (Transkription nach dem Druck; vgl. zu dem Text auch MOSER [Anm. 33], S. 169-175).

39 Außerdem verändert Stoltzer gegenüber der Glogauer Fassung die Melodie, und zwar an zwei Stellen: 1) Zu Beginn der Verse 3 und 5 (Takt 7f.; 13f.): Der Terzaufstieg des 'Glogauer Liederbuches' wird erweitert zum Dreiklang f – a – c. Der dadurch entstandene Dreiklang findet sich auch bei Adam Reißner [s. u.] und in den Quodlibets [s. u.]. Außerdem werden die melodischen Verhältnisse vereinfacht: Während die Glogauer Version den Vers 3 und den Vers 5 unterschiedlich gestaltet, indem der Terzaufstieg in v. 5 zum Spitzenton d hochgeführt wird, bleibt der Anfang der Verse 3 und 5 bei Stoltzer gleich (mit Abstieg zum b nach dem c, anschließend unterschiedlich weitergeführt). Auch dies lässt sich bei Adam Reißner beobachten. 2) v. 4 (Takt 10f.): Statt des Terzaufstiegs f – g – a setzen Stoltzer (und Adam Reißner) auf dem wiederholten Rezitationston a ein.

40 Die Literatur zur Kontrafaktur ist abundant; aus der Fülle der Beiträge seien herausgegriffen:

3.2 Weltliche und geistliche Kontrafakturen

Die Bedeutung der Kontrafaktur für die Liedkultur des 16. Jh.s ist in der Forschung allgemein bekannt; allerdings richtet sich das Augenmerk zumeist auf die Strategie, neugeschriebene religiöse Texte auf die Melodien bekannter weltlicher Liedtöne zu singen. Weniger beachtet ist, dass es daneben immer die Fälle gegeben hat, bei denen weltliche Texte mit der Melodie früherer weltlicher Lieder verbunden werden. In der Wirkungsgeschichte des Liedes vom schlagfertigen Bauern lassen sich über die Strophenform und eindeutige Tonangaben vier (sehr unterschiedliche!) Fälle einer weltlichen Neutextierung nachweisen, die hier kurz skizziert werden sollen:

– Das 1529 erschienene Lied *Ich woelt gern singen (vnnd weyß nicht wie)* verhandelt den verderblichen Einfluss eines *stoltzen meydleyn*, das sich in den Rosenauen den männlichen Betrachtern präsentiert und in keiner guten Ehe zufrieden zu stellen ist; es handelt sich dabei um ein Scheltlied, das in seiner Verkehrung der traditionellen Minnekonstellation parodistische Züge trägt [Nr. 7].⁴¹

– Im Gegensatz dazu gehört die ca. dreißig bis vierzig Jahre später gedruckte Nummer 8 *WAs woellen wir aber heben an* in den Kontext des historisch-politischen Liedes. Der Text stammt von dem namentlich erwähnten, aber gänzlich unbekanntem Autor Nikolaus von Braunschweig und behandelt die Hinrichtung des Landsknechtes Niklas Lang in Krems. Gleichwohl gibt es, trotz der anders gelagerten Thematik, noch eine semantische Brücke zu der Nummer 7: Mit der Bemerkung, dass man auf den Umgang mit den schönen *frewlein* verzichten möge, weil dieser Kontakt den Verurteilten in Schande gebracht habe, greift das historisch-politische Lied das Motiv der Frauenschelte auf, das auch die Nummer 7 bestimmt.⁴²

KURT HENNIG, Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes, Diss. Königsberg 1908, gedruckter Auszug Halle 1909; FRANZ-JOSEF HOLZNAGEL, *Habe ime wīs und wort mit mir gemeine...* Retextualisierungen im Bereich der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters. Eine Skizze, in: Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur, hg. von JOACHIM BUMKE und URSULA PETERS (Sonderheft der ZfdPh 124), Berlin 2005, S. 47-81; WALTHER LIPPHARDT, Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 12 (1967), S. 104-111; VOLKER MERTENS, Ach hülf mich leid. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert, in: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert, hg. von MICHAEL ZYWIETZ, VOLKER HONEMANN und CHRISTIAN BETTELS, Münster 2005, S. 169-188; UWE RUBERG, *contrafact uff einen geistlichen sinn* – Liedkontrafaktur als Deutungsweg zum Spirituālsinn, in: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters, hg. von KLAUS GRUBMÜLLER (MMS 51), München 1984, S. 69-82; MAX SCHIENDORFER, Der Wächter und die Müllerin 'verkêrt', 'geistlich'. Fußnoten zur Liedkontrafaktur bei Heinrich Laufenberg, in: *Contemplata aliis tradere. Studien zum Verhältnis von Literatur und Spiritualität*, hg. von CLAUDIA BRINKER VON DER HEYDE u. a., Bern u. a. 1995, S. 273-316; THEODOR VERWEYEN und GUNTHER WITTING, Kontrafaktur, in: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 2 (2000), S. 337-340.

41 Edition: BÖHME [Anm. 3], S. 284-286, Nr. 201 und ERK/BÖHME [Anm. 3], Bd. II, S. 641f., Nr. 839.

42 Edition in Vorbereitung. – Zu dem Colmarer Sammelband mit den Liederheften vgl. Unbekannte Ausgaben geistlicher und weltlicher Lieder, Volksbücher und eines alten ABC-Büchleins. Gedruckt von Thiebold Berger (Straßburg 1551-1584). 74 Titelfaksimiles in Original-

– Die Nr. 9 *Ob ich schon arm vnd elend bin / noch trag ich einen steten sin* ist ein eher konventionelles Minnelied, in dem Gottes Beistand gegen die Neider und Klaffer erbeten wird.⁴³

– Die Nr. 10 schließlich *FVhrleut die han einen guten mut*, die u. a. im ‘Ambraser Liederbuch’ von 1582 überliefert wird, ordnet sich (wie das Lied vom schlagfertigen Bauern) in das Genre des Schwankliedes ein, allerdings handelt es sich um eines der besonders makabren Sorte: Erzählt wird die höchst unappetitliche Geschichte, wie sich die unzuverlässigen Wagenknechte selber schaden, weil sie auf ihrer Fahrt verbotenerweise aus einem Weinfass trinken, in dem die Leiche eines Juden versteckt worden war, um den Zoll für die Überführung zu einzusparen.⁴⁴

Es bleibt nun indes nicht bei diesen weltlichen Kontrafakturen. Vielmehr wird die oberdeutsche Traditionslinie des Liedes im 16. und frühen 17. Jh. mehrfach (und allem Anschein nach unabhängig voneinander) geistlich umgeformt. Die früheste Bearbeitung findet sich bei Adam Reißner,⁴⁵ der sich für die Lehren des schlesischen Reformators Caspar Schwenckfeld von Ossig engagiert und für die Schwenckfeld-Gemeinde eine umfangreiche Anzahl von geistlichen Liedern dichtet, die er in einem handschriftlichen Autograph zusammengestellt und mit neuen wie alten Melodien unterlegt hat [Nr. 16].⁴⁶ In diesem Kontext erscheint das Lied ‘Von der vnrainen welt’, das schon mittels des Incipits (*Die wellt die hatt ain thumen mut*) auf das Bauernschwanklied zurückverweist. Dem neuen Text wird eine Melodie beigegeben, die zwar in den wichtigsten strukturellen Merkmalen mit der Tenorstimme im ‘Glogauer Liederbuch’ und bei Stoltzer übereinstimmt,⁴⁷ aber

größe mit 68 Abbildungen, hg. von PAUL HEITZ, Straßburg 1911, sowie BRUNNER/WACHINGER [Anm. 12], Bd. 1, S. 541.

43 Das Lied gehört in eine andere Gruppe von Liedern im Lindenschmidt-Ton, die durch das Incipit *Ob ich schon arm und elend bin* gekennzeichnet ist; gleichwohl stellt das Titelblatt einen direkten Bezug auf das Lied vom schlagfertigen Bauern her: *Schöne Lieder Drey / | Das Erste / Ob ich schönen arm vnd | elend bin / | Im thon / Die Welt die | führt ein dummen mut.* – Zu dem Lied *Ob ich schon arm und elend bin* vgl. u. a. BERGMANN [Anm. 24], S. 24f., Nr. XXVII, sowie S. 328-331, Nr. CCXXVII; Volks- und Gesellschaftslieder des XV. und XVI. Jahrhunderts, Bd. 1. Die Lieder der Heidelberger Handschrift Pal. 343, hg. von ARTHUR KOPP (Deutsche Texte des Mittelalters 5), Berlin 1905, S. 43, Nr. 38; Georg Forsters Frische Teutsche Liedlein in fünf Teilen. Abdruck nach den ersten Ausg. 1539, 1540, 1549, 1556 mit den Abweichungen der späteren Drucke, hg. von ELIZABETH M. MARRIAGE (Neudrucke deutscher Litteraturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 203-206), Halle (Saale) 1903, S. 204, Nr. XLIX (Text) sowie S. 265f. (Kommentar).

44 Edition: BERGMANN [Anm. 24], S. 161f., Nr. 134. Vgl. HOLZAPFEL, Liedverzeichnis [Anm. 3], S. 618. Zum ‘Ambraser Liederbuch’ und den anderen Frankfurter Drucken von 1578-1618 vgl. BRUNNER/WACHINGER [Anm. 12], Bd. 1, S. 398-401.

45 Zu Leben und Werk vgl. Adam Reißner. Gesangbuch, Bd. 1 Faksimile der Augsburger Handschrift, Bd. 2. Kommentar zur Augsburger Handschrift, hg. von JOHANNES JANOTA und UTA EVERS (Studia Augustana 12), Tübingen 2004, bes. Bd. 2, S. 10-21 sowie 38-46. Zu Schwenckfeld und seiner Lehre ebd. S. 24-37.

46 Zum Liedschaffen der Schwenckfelder vgl. UTE EVERS, Das geistliche Lied der Schwenckfelder (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 44), Tutzing 2007.

47 In der Melodiebildung ist die Nähe zu Stoltzer am größten.

durch geringfügige Verschiebungen einen stärker psalmodierenden Charakter erhält.⁴⁸

Adam Reißners Gesangbuch gelangt nicht in den Druck, sondern zirkuliert im 16. Jh. als Hs., bevor es dann in der Folgezeit eine außereuropäische Wirkungsgeschichte erhält, weil ein Teil der Schwenckfeld-Gemeinde nach Amerika auswandert und Reißners Kontrafaktur des Liedes vom schlagfertigen Bauern bis zur 2. Hälfte des 18. Jh.s immer wieder neu abschreibt, sodass man in diesem Fall eine unterunterbrochene Überlieferungskette von 1544 bis 1758 nachweisen kann.⁴⁹

Neben Adam Reißners Lied 'Von der vnrainen welt' sind im oberdeutschen Gebiet mindestens zwei weitere religiöse Bearbeitungen bekannt. Es handelt sich zum einen um den 'Geistlichen Ackermann', ein allegorisches Lied auf Christus, das allein zwischen 1560 und 1600 viermal und in leicht variiert Form in Liederheften erscheint (Incipit: *WAs woellen wir aber heben an / von einem hübschen Ackersman* [Nr. 11])⁵⁰ und dann zu Beginn des 17. Jh.s in einer erweiterten Fassung Eingang in die Gesangbücher findet (z. B. in Beuttners Gesangbuch von 1602)⁵¹ [Nr. 11-15]. Zum anderen sind die verschiedenen Versionen der Weltklage 'Die welt die hat ein thummen muot' zu nennen, die ebenfalls zwischen 1560 und 1600 im oberdeutschen Raum zirkulieren und die in manchen Fassungen dem Augsburger Meistersänger und reformatorischen Liederdichter Martin Schrot⁵² zugewiesen werden [Nr. 19-24]. Dass zu Beginn des 17. Jh.s die Wirkungsgeschichte des Liedes nicht endet, zeigt schließlich der Blick in die skandinavischen Gesangbücher des 17. und 18. Jh.s, die eine Variante der bei Schöffner/Apiarius bezeugten Melodie kennen.⁵³

Auch im niederländischen Raum wird der weltliche Liedton mehrfach kontrafaktiert [Nr. 31-33]. Zu erwähnen sind zunächst zwei thematisch zusammenhängende geistliche Umdichtungen, die sich mit dem Thema der Weltabsage und mit Christus

48 Die Ähnlichkeit, die zwischen Zeile 2 und 4 ohnehin existiert, wird stärker betont, außerdem wird der Melodieverlauf in Zeile 5 der Zeile 3 angeglichen, sodass das Lied insgesamt einen stärker blockhaften Charakter erhält: A – B – C – B – C'.

49 Vgl. JANOTA/EVERS [Anm. 45], Bd. 2, S. 468; ADA KADELBACH, Das erste Schwenckfelder-Gesangbuch, Germantown 1762, und seine Entstehung, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 20 (1976), S. 176-179. – Zur Rezeption deutscher Gesangbücher in den Vereinigten Staaten von Amerika vgl. allgemein OTTO HOLZAPFEL, Religiöse Identität und Gesangbuch. Zur Ideologiegeschichte deutschsprachiger Einwanderer in den USA und die Auseinandersetzung um das 'richtige' Gesangbuch (Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien 12), Bern u. a. 1998.

50 Editionen von einzelnen Fassungen bieten: ERK/BÖHME [Anm. 3], Bd. III, S. 840, Nr. 2144 [mit einer Melodie nach Berlin, SBB-PK, Ms. mus. Z 98]; PHILIPP WACKERNAGEL, Das Deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicolaus Herman und Ambrosius Blaurer, Erste Abtheilung, Stuttgart 1841, S. 578, Nr. 681. Eine Neuedition des ganzen Komplexes ist in Vorbereitung.

51 Faksimile: Catholisch Gesang-Buch. Nicolaus Beuttner. Faksimile-Ausgabe der 1. Aufl. Graz 1602, hg. und mit einem wissenschaftlichen Nachwort versehen von WALTHER LIPPHARDT, Graz 1968.

52 Zu Martin Schrot vgl. BRUNNER/WACHINGER [Anm. 12], Bd. 12, 1989, S. 49 u. Reg., sowie HARTMUT KUGLER, Schrot, Schrott, Martin (Michael), in: Killy-Literaturlexikon 10 (1991), S. 407f.

53 Vgl. HAAPALAINEN [Anm. 3], S. 249-256.

als Retter beschäftigen und die sich in der ältesten niederländischen Sammlung von geistlichen Liedern mit Noten finden, dem 'Deuoot ende profitelijck boecxken', das 1539 in Antwerpen von Simon Cocks herausgebracht wird [Nr. 31: *Die sinen voet set in eenen doren*; Nr. 32: *Die mensch is seer dom ghesint*].⁵⁴ Wieder zeigt die Melodie große strukturelle Ähnlichkeiten mit der Tenorstimme im 'Glogauer Liederbuch'.⁵⁵

Eine weitere Kontrafaktur bietet die Sammlung der sog. 'Souterliedekens' [Nr. 33: *VAn Godes stadt wilt hoeren myn*], die den kompletten Psalter in niederländische Reime überträgt sowie mit teils entlehnten, teils neu komponierten Melodien unterlegt und die zusammen mit dem ein Jahr früher entstandenen 'Deuoot ende profitelijck boecxken' das größte Archiv für die niederländische geistliche Lyrik des 16. Jh.s darstellt.⁵⁶ In diesem Archiv wird mittels einer leicht modernisierten Fassung der Melodie vom 'Boerman' der Psalm 86 vertont.⁵⁷

54 Edition: Een devoot ende profitelijck boecxken, hg. von DANIEL FRANCOIS SCHEURLEER, 's-Gravenhage 1889, Nr. 78f. – Vgl. DE BRUIN/OOSTERMAN [Anm. 15], Bd. 1, S. 145, T1374 sowie S. 123, T1083. Zur Sammlung vgl. ebd. Bd. 2, S. 779 (D 161 / DEPB1539); JOHANNES A. N. KNUITEL, *Het geestelijk lied in de Nederlanden voor de Kerkhervorming*, Rotterdam 1906, Nachdruck Groningen/Amsterdam 1974, S. 70-73, sowie <http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=3934&lan=nl> (21.4.2013) und <http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=3935&lan=nl> (21.4.2013).

55 Die Melodie wird zum einen dadurch verändert, dass der vierte Melodieteil mit dem zweiten identisch, und der fünfte eine Variante des dritten ist. Dadurch verändert sich der Bau des Liedes wie folgt: A – B – C – B – C'. Zum zweiten ändern sich die Kadenzen (f – f – d – f – d); auffällig ist vor allem, dass im dritten Melodieteil der charakteristische Terzaufstieg wegfällt. Zum dritten weisen die Melodieteile 3 und 5 ein übereinstimmendes Schlussmelisma auf, dem der Text auf unterschiedliche Weise unterlegt wird.

56 Vgl. Souterliedekens 1540. Facsimile-edition with introduction and notes, hg. von JAN VAN BIEZEN und MARIE VELDHUYZEN (Facsimile of Dutch songbooks 2), Buren 1984, S. 197f.; Souterliedekens. Een nederlandsch psalmboek van 1540. Met de oorspronkelijke volksliederen die bij de melodien behoren, hg. von ELIZABETH MINCOFF-MARRIAGE (Het oude nederlandsche lied 1), 's-Gravenhage 1922, Nr. 14, S. 3436, Nr. 19, S. 42f. – Vgl. DE BRUIN/OOSTERMAN [Anm. 15], Bd. 1, S. 546, T 6527, sowie <http://www.liederenbank.nl/liedpresentatie.php?zoek=13638&lan=nl> (21.4.2013). – Zur Tradition vgl. vor allem. DANIEL FRANCOIS SCHEURLEER, *Die Souterliedekens. Beitrag zur Geschichte der ältesten niederländischen Umdichtung der Psalmen* (Utrechtse herdrukken 16), Leiden 1898, unverändert. Nachdruck Utrecht 1977. Vgl. überdies JACOB DE GIER, *Van de Souterliedekens tot Marnix*. Stromingen en genres binnen de letterkunde der hervorming in de zestiende eeuw (Reformatie reeks 21), Kampen 1987; SAMUEL JAN LENSELINK, *De Nederlandse psalmbereijmingen in de 16e eeuw van de Souterliedekens tot Datheen met hun voorgangers in Duitsland en Frankrijk*, Assen 1959; WALTER WIORA, *Die Melodien der "Souterliedekens" und ihre deutschen Parallelen*, in: Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft. Fünfter Kongress Utrecht 3. bis 7. Juli 1952, Amsterdam 1953, S. 438-449, hier S. 442f. und 447.

57 Die Melodie stimmt in mehrfacher Hinsicht mit der des 'Deuoot ende profitelijck boecxken' überein. Zum einen fällt im dritten Melodieteil die Gegenterz C weg (Kadenz a – F – D – F – D); zum anderen zeigen beide Fassungen im 3. und 5. Melodieteil wiederholte Schlussmelismen. Leichte Unterschiede zeigen der Bau und der Melodieverlauf. Der vierte Melodieteil ist nicht mit dem zweiten identisch, sondern ist als eine Variante zu beschreiben: A – B – C – B' – C. Allerdings stellt sich Teil B' bei genauer Analyse als eine Kombination von A und B dar:

In den allermeisten Fällen werden die geistlichen wie weltlichen Umdichtungen in kleinen Liederheften von durchschnittlich vier Blättern tradiert, die aus einem mehr oder minder ausgeschmückten Titelblatt und zwei bis drei Liedern zumeist ähnlichen Inhaltes bestehen. Noten fehlen in diesem Format; allerdings wird auf dem Titelblatt oder mittels separater Liedbeischriften notiert, auf welche Melodie die Texte zu singen sind, sodass eine ähnliche Aufspaltung von schriftlicher Texttradition und mündlicher Melodieüberlieferung vorliegt, wie dies in den Hss. des 15. Jh.s oft der Fall ist. Aufschlussreich für die literarischen Interessen der Sammler ist, dass solche Liederhefte nachträglich zu größeren Konvoluten zusammengestellt werden konnten. Berühmte Beispiele für diese Buchbindersymbiosen sind Jörg Dürnhofers Liederbuch aus der Zeit um 1515⁵⁸ oder das 'Weimarer Liederbuch' von ca. 1537.⁵⁹ In der Wirkungsgeschichte des Liedes vom schlagfertigen Bauern ist dieser Überlieferungstyp mit einem Sammelband aus der Stadtbibliothek in Colmar vertreten,⁶⁰ der sich vor allem aus Erzeugnissen der Straßburger Druckereien aus der 2. Hälfte des 16. Jh.s zusammensetzt und mehrere Bearbeitungen des Schwankliedes enthält (vgl. Nr. 8 und Nr. 20).⁶¹

Obwohl also das Bild von der Überlieferung der Kontrafakte von solchen Liederheften ohne Melodie bestimmt wird, lassen sich natürlich auch andere mediale Formate nachweisen. Besonders interessant ist das Gesangbuch des Adam Reißner, das den Typus der autornahen geistlichen Liederhandschrift mit Melodien vertritt, wie er bereits im 14. Jh. vorliegt (so etwa mit dem 1871 leider verbrannten Straßburger Heinrich Laufenberg-Codex).⁶² Dass der geistliche Liederkomponist auf diese längst etablierte Überlieferungsform zurückgreift, erklärt sich vermutlich daraus, dass sein Gesangbuch als Grundlage für die geistliche Unterweisung einer stark kritisierten und später regelrecht verfolgten Glaubensgemeinschaft angelegt wurde. Das Gesangbuch war nie für die allgemeine Öffentlichkeit geplant und sollte nur innerhalb der Schwenckfeld-Gemeinde zirkulieren.⁶³

Aus A stammt der charakteristische Anfangsquintsprung (D-a), an den sich dann der B-Teil anschließt. Die Melodie wirkt leicht modernisiert, indem mit der Diskantklausel im Teil C [in Zeile 3 und 5] eine typische Melodieformel der Mehrstimmigkeit aufgegriffen wird.

58 Erlangen, Universitätsbibl., Inc. 1446a. Vgl. Jörg Dürnhofers Liederbuch (um 1515). Faksimile des Lieddruck-Sammelbandes Inc. 1446a der Universitätsbibliothek Erlangen. Mit Nachwort und Kommentar hg. von FRIEDER SCHANZE (Fortuna vitrea 11), Tübingen 1993.

59 Weimar, Herzogin Anna Amalia-Bibl., 14.6: 60e. Vgl. Das Weimarer Liederbuch. Schätzbare Sammlung alter Volkslieder, hg. von KONRAD KRATZSCH, Leipzig 1976.

60 Colmar, Bibl. de consistoire protestant, CPC 752 XVI^e.

61 Ein anderes Beispiel wäre der Sammelband Bern, Universitätsbibl./Zentralbibl., ZB Rar 315: 55 (Rar. Pf. Müller, Langnau, Nr. 50), in dem sich eine alemannische Fassung des 'geistlichen Ackermanns' findet (Nr. 14). – Etwas früher als die Liederhefte sind Einblattdrucke bezeugt; sie können jedoch in der Wirkungsgeschichte des Liedes vom schlagfertigen Bauern nicht nachgewiesen werden.

62 Straßburg, Stadtbibl., Cod. *B 121 4E. – Vgl. dazu SCHIENDORFER [Anm. 40] sowie BURGHART WACHINGER, Heinrich Laufenberg, in: *VL 5 (1985), Sp. 614-625.

63 Dafür spricht, dass es sich auch bei den anderen Überlieferungszeugen der Reißnerschen Liedersammlung um Hss. und nicht um Drucke handelt.

Im direkten Gegensatz dazu stehen das 'Beuttnersche Gesangbuch' von 1602 sowie die älteren holländischen Sammlungen, die zwar im Layout Ähnlichkeiten mit Reißners Gesangbuch aufweisen, aber selbstverständlich mit dem Ziel produziert wurden, ein möglichst großes Publikum zu erreichen, das diese Druckerzeugnisse entweder für den Besuch der Messe nutzen konnte (dies ist bei 'Beuttners Gesangbuch' der Fall) oder aber auch für die private, außerliturgische Frömmigkeitspraxis (dies ist tendenziell bei den niederländischen Sammlungen anzunehmen). Im Unterschied zu Reißners Liederbuch handelt es sich also bei diesen drei Zeugnissen um Medien, die zu einer enormen Distribution des in ihnen gesammelten Liedgutes beitragen. Dies gilt insbesondere für die enorm erfolgreichen 'Souterliedekens', die gleich im ersten Erscheinungsjahr, 1540, in mehreren Auflagen erscheinen und bis 1564 so zahlreich nachgedruckt werden, dass es sich bei ihnen um die mit Abstand populärste Kollektion von geistlicher niederländischer Lyrik des 16. Jh.s handelt.

3.3 Die Umgestaltung des Liedtons in eine dramatische Farce:

Samuel Costers dramatische Posse 'Boere-klucht van Teeuwis de Boer, en men Juffer van Grevelinckhuysen'

Ein direkter Ableger aus der Tradition, die das 'Antwerpener Liederbuch' vertritt, ist Samuel Costers dramatische Posse 'Boere-klucht van Teeuwis de Boer, en men Juffer van Grevelinckhuysen' [Nr. 30]. Die 1612 erstmals für die Amsterdamer Rederijerskamer aufgeführte und ab 1627 gedruckte Farce beruht nicht nur direkt auf der Handlung des Schwankliedes, sondern zitiert diesen Ton sogar am Ende vollständig, um die Beziehung zwischen dem Re-Text und dem Prä-Text direkt anzuzeigen.⁶⁴

4. Die Gründe für eine Erfolgsgeschichte

Nach dem gegenwärtigen Kenntnisstand gibt es von dem Schwanklied 'Die welt die hat ein tummen muot' drei Hss. (Nr. 1, 2 und 25) und vier Drucke (Nr. 26-29) aus drei größeren Sprachräumen, dazu drei Übernahmen in z. T. mehrfach tradierte mehrstimmige Liedsätze des 16. Jh.s (Nr. 3-5), ferner mindestens fünf geistliche Kontrafakturen, von denen sich gleich mehrere Versionen erhalten haben (Nr. 11-24, 31-33), und vier weltliche Kontrafakturen (Nr. 7-10) sowie die Umgestaltung zu einem Drama (Nr. 30) – und nicht zuletzt eine (hier weitgehend ausgeblendete) Spätgeschichte im 17. und 18. Jh., die bis nach Skandinavien und in die Neue Welt führt.⁶⁵ Dass ein so häufiger Gebrauch von einem weltlichen Liedton gemacht wird, ist für das 15. und 16. Jh. keineswegs singulär (erinnert sei lediglich an die Wirkungsgeschichte von Hans Hesellohers Lied 'Von den üppiglichen dingen'),⁶⁶

64 Edition: KOLLEWIJN [Anm. 19], v. 1706-1755. – Zu Samuel Coster vgl. <http://www.dbnl.org/auteurs/auteur.php?id=cost001> (19.4.2013) [mit ausführlicher Bibliographie].

65 Vgl. HAAPALAINEN [Anm. 3]; JANOTA/EVERS [Anm. 45].

66 Vgl. Texte und Melodien zur Wirkungsgeschichte eines spätmittelalterlichen Liedes. Hans Hes-

stellt jedoch aufs Ganze gesehen einen so außergewöhnlichen Fall dar, dass es sich durchaus lohnt, einige Vermutungen über die verschiedenen Gründe dieser Erfolgsgeschichte anzustellen.

– Die enorme Popularität des Liedes dürfte erst einmal auf der Strophenform beruhen, die einen allgemein bekannten metrischen Orientierungsrahmen bietet, der das Memorieren und das Wiedererkennen des Textes enorm erleichtert.

– Darüber hinaus wird man vermuten können, dass mit der Nutzung dieses Tons Gattungswechsel erleichtert worden sind. Dies gilt insbesondere für den Sprung vom gesungenen Schwank zum historisch-politischen Lied: Weil der Lindenschmidt-Ton generell als metrische Struktur für Texte eingeführt ist, die sich mit der Zeitgeschichte beschäftigen, ist es wenig überraschend, wenn Nikolaus von Braunschweig für sein politisches Lied mit dieser Strophenform arbeitet und dabei die mit dem Schwanklied eingeführte Melodie verwendet.

– Für die Wirkungsgeschichte des Liedes könnte ferner die Qualität der durchkomponierten, für Sologesang konzipierten Melodie verantwortlich sein. Diese ist einerseits so komplex und ansprechend, dass sie einen Tonsetzer wie Thomas Stoltzer anregen konnte, auf ihrer Grundlage einen polyphonen Satz zu komponieren. Andererseits zeigt die Rezeption der Melodie bei Adam Reißner oder in den niederländischen Sammlungen, dass die ursprüngliche Tonfolge recht unkompliziert in eine musikalische Struktur überführt werden konnte, die sich auch für Chorgesang eignet, – durch gezielte Verringerungen des Ambitus etwa oder dadurch, dass ähnliche Melodieteile so sehr aneinander angeglichen werden, dass regelrechte Repetitionen entstehen. Hinzu kommt, dass die im 1. Kirchenton gesetzte Melodie gerade in ihrem Anfangsteil so sehr mit eingeführten Stücken der Gregorianik wie beispielsweise dem ‘Rorate coeli’ verwandt ist, dass sie nach einer Unterlegung mit geistlichen Inhalten geradezu ruft.

– Weiterhin könnte die Wirkung des Liedes auch darauf beruhen, dass die Melodie durch die Verbindung mit dem Ehebruchschwank so stark semantisiert worden ist, dass sie als musikalische Signatur des Schwankhaften wahrgenommen wurde. Unter dieser Vorgabe könnte sie dann entweder die Basis für Lieder ähnlichen Inhaltes gebildet haben oder sie gab die Kontrastfolie für Texte ab, die sich in einem Akt der Übersteigerung von dem ursprünglich Mitzudenkenden absetzen wollten.

– Nicht zuletzt dürfte bei der Verbreitung der sentenzhafte Textbeginn eine große Rolle gespielt haben, denn die Feststellung *Die welt, die hat ain thummen mut, / für war es thut die lenge kain gut* (Nr. 2, Str. 1, v. 1f.) ist eben nicht nur als Incipit für säkulare Lieder tauglich, in denen von unerwarteten Schnurren erzählt wird, sondern ebenso gut als Beginn von religiösen Liedern, ist doch die Behaup-

tung, dass der Lauf des *mundus* gestört sei, ein fester Topos in der religiösen Paränese.

– Schließlich wird man als einen weiteren Faktor, der die Verbreitung begünstigt haben dürfte, auf die schwankhafte Handlung selbst hinweisen können. Sie ist zumindest die Grundlage für eine besondere Form der Rezeption, nämlich Samuel Costers Transformation des Bauernliedes in eine dramatische Posse. Dieser Übergang vom Schwanklied zum komischen Spiel erklärt sich letztlich daraus, dass der das Lachen erzeugende, unerwartete Umschlag einer Handlung eben kein feststehendes Merkmal einer einzigen Gattung darstellt, sondern ein Strukturprinzip, das nahezu in allen literarischen Genera nachgewiesen werden kann, sodass auf der Basis des gleichen Plots jederzeit unterschiedliche, zu diversen Gattungen zu zählende Texte generiert werden können.

Anhang: 'Die welt die hat ain tummen muot' / Überlieferungsdaten

1. Hochdeutsche Überlieferungen

1.1 Von der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit: Die melodielose Überlieferung des Textes

- [1] Tübinger Federprobe in der Horaz-Inkunabel (oberdt.; nach 1486)
Tübingen, Universitätsbibl., Ce 197.2°, Bl. 1a; lediglich Text der 1. Strophe ohne Melodie
- [2] Handschrift des Simprecht Kröll (Augsburg; 1515-1522)
Rom, Bibl. Apostolica Vaticana, Pal. Vat. IV. 228, Bl. 59r/v; 10 Strophen ohne Melodie

1.2 Die Übernahme des Liedtons in die gehobene Musikkultur des 16. Jh.s: Die Überlieferung von Textteilen mit Melodie im Kontext von handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern sowie Quodlibet-Sammlungen

- [3] 'Glogauer Liederbuch' (Glogau; 3. Viertel des 15. Jh.s)
Kraków, Bibl. Jagiellońska: Mus. ms. 40098, quer 4°, Nr. 256; Anfang der 1. Strophe mit Melodie (dreistimmiger Liedsatz)
- [4] Liederbuch von Schöffler/Apiarius Nr. 55 (Straßburg; 1535-1537)
München, BSB, Mus. pr. 39 (Beibd. 2); Varianten der 1. Strophe mit Melodie (fünfstimmiger Liedsatz von Thomas Stoltzer, der auf fünf Stimmbücher verteilt ist)
- [5] Quodlibets aus der Sammlung von Wolfgang Schmeltzl (Nürnberg, 1544)
München, BSB. 4 Mus.pr. 453; mit Melodie (Text- und Melodiezitate aus der 1. Strophe in drei mehrstimmigen Quodlibets [Nr. VI, VII, XX])
- [6] Handschriftliche Kopie der Sammlung von Wolfgang Schmeltzl (obdt; nach 1544)
Berlin, SBB-PK, Mus. ms. 40.190 (bricht nach Nr. XXIII ab); Kopie der Quodlibet-Sammlung von Schmeltzl von einer zeitgenössischen Hand

1.3 Sang und Gegensang: Die Kontrafakturen

1.3.1 Weltliche Kontrafakturen

- [7] 'Von eynem stolzen meydeyn' (Erfurt; 1529)
Zwickau, Ratsschulbibl., 125 30.5.20.(27); 9 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheftchen mit Titelblatt
- [8] Nicolaus von Braunschweig: 'Was wöllen wir aber heben an' (Straßburg; 1551-1584)

- Colmar, Bibl. de la Ville: CPC 752 XVI^e [ohne durchgehende Nummerierung]; 9 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt, das mit anderen Flugschriften ähnlichen Zuschnittes zu einem Sammelband vereinigt worden sind [vgl. Nr. 20]
- [9] 'Ob ich schon arm vnd elend bin' (Nürnberg; 1555)
Jena, Universitätsbibl., 12 Bud. Sax. 6 (24); 6 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [10] 'Ambraser Liederbuch' Nr. 134: *FVhrleut die han einen guten mut* (Frankfurt a.M.; 1582)
Wien, Kunsthistorisches Museum: Inv. Nr. 5410 [ohne Blattzählung/Paginierung]; 9 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederbuch ohne Musiknotation

1.3.2 Geistliche Kontrafakturen

1.3.2.1 'Der geistliche Ackermann' (1560 u.ö.)

- [11] 'Der geistliche Ackermann' – Neuber-Druck (Nürnberg; 1560)
Berlin, SBB-PK, Yd 7831, Nr. 41; 7 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [12] 'Der geistliche Ackermann' – Gutknecht-Druck (Nürnberg; 1560)
Berlin, SBB-PK, Hymn. 5020; 7 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [13] 'Der geistliche Ackermann' – Schönig-Druck (Augsburg; um 1600)
Berlin, SBB-PK, Hymn. 5034; 7 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [14] 'Der geistliche Ackermann' – o.O.; o.J. (alem.; 2. H. des 15. Jh.s.)
Bern, Universitätsbibl./Zentralbibl., ZB Rar 315: 55 (Rar. Pf. Müller, Langnau, Nr. 50); 7 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [15] 'Der geistliche Ackermann' – erweiterte Fassung in Beuttners Gesangbuch (Graz; 1602)
Innsbruck, Jesuitenkolleg Bibl., Nr. 42214, Nr. XXXIX; 18 Strophen mit Melodie

1.3.2.2 Adam Reißners Lied 'Von der vnrainen welt'⁶⁷

- [16] Augsburger Handschrift des Gesangbuches von Adam Reißner (ostschwäbisch; um 1554)
Augsburg, Universitätsbibl., Cod. 1. 3. 4^o 10, Bl. 186r-189v (Lied Nr. 60); 27 Strophen mit Melodie
- [17] Wolfenbütteler Handschrift des Gesangbuches von Adam Reißner (oberdt.; 1596)
Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., Cod. Guelf. 76.13 Aug 2^o, Bl. 340r-342r (Lied Nr. 167); 25 Strophen ohne Melodie
- [18] Ulmer Handschrift des Gesangbuches von Adam Reißner (oberdt.; 1597)
Ulm, Stadtbibl., Hs. 6729-6734, Bl. 334r-336r; oberdt. 1597; 25 Strophen ohne Melodie

1.3.2.3 Martin Schrots Weltklage 'Die welt die hat ein thummen muot'

- [19] Martin Schrots Weltklage – o.O.; o.J. (oberdt.; ca. 1550) [Anonyme Langfassung mit Reimpaar-einleitung]

67 Vgl. überdies die aufschlussreiche Rezeption des Liedes in den Hss. der amerikanischen Schwenckfeld-Gemeinde: Pennsburg, Pa.: Schwenckfelder Library, Hs. VB2-14, Teil 1, S. 87; oberdt. 1743 (27 Strophen); Hs. VC2-28, Sp. 1129; oberdt. 1739 (27 Strophen); Hs. VC4-13, S. 529; oberdt. 1744 (27 Strophen); Hs. VC4-14, S. 393; oberdt. 1756 (27 Strophen); Hs. VC5-5, S. 903; oberdt. 1758 (27 Strophen).

- Heidelberg, Universitätsbibl., F 4070; 20 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [20] Martin Schrots Weltklage – Berger-Druck (Straßburg; ca. 1551-1584) [Langfassung mit Autornennung ohne Reimpaareinleitung]
Colmar, Bibl. de la Ville, CPC 752 XVI^e [ohne durchgehende Nummerierung]; 20 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt, das in einen Sammelband mit anderen Flugschriften ähnlichen Zuschnittes integriert worden ist [vgl. Nr. 8]
- [21] Martin Schrots Weltklage – Neuber-Druck (Nürnberg; 1560) [Langfassung mit Autornennung und Reimpaareinleitung]
Heidelberg, Universitätsbibl., F 1821; 20 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [22] Martin Schrots Weltklage – Burger-Druck (Straubing; ca. 1563) [Langfassung mit Autornennung und Reimpaareinleitung]
Heidelberg, Universitätsbibl., F 5287; 20 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt
- [23] Martin Schrots Weltklage – Gutknecht-Druck (Nürnberg, ca. 1564) [Langfassung mit Autornennung und Reimpaareinleitung]
Heidelberg, Universitätsbibl., F 709; 20 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft
- [24] Martin Schrots Weltklage – Schöning-Druck (Augsburg; ca. 1600) [Anonymisierte Kurzfassung]
Berlin, SBB-PK, Hymn. 7279; 16 Strophen ohne Melodie in einem gedruckten Liederheft mit Titelblatt

2. Die niederdeutsche Überlieferung im 'Rostocker Liederbuch'

- [25] 'Rostocker Liederbuch' Nr. 15 (3. V. des 15. Jh.s); Rostock, Universitätsbibl., Mss. phil. 100/2, Bl. 16r-17r; 11 Strophen ohne Melodie in einem handschriftlichen Liederbuch mit fakultativer Musiknotation

3. Die niederländischen Überlieferungen

3.1 Die Übertragung des Liedtons ins Niederländische und seine Tradierung in den gedruckten Liederbüchern ohne Melodien

- [26] 'Antwerpener Liederbuch' Nr. 35 (Antwerpen; 1544)
Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., A. 236. 5 Poet., Bl. 19v-20r (Nr. 35); 9 Strophen ohne Melodie
- [27] 'Oudt Amsterdam Liedboek' (Amsterdam; ca. 1560)
Berlin, SBB-PK, Zf 7788R [verschollen]; 9 Strophen ohne Melodie
- [28] 'Amoreuse liedekens' (Amsterdam; 1600)
Privatbesitz Klatter, S. 34f.; 9 Strophen ohne Melodie
- [29] 'Haerlems Oudt Liedt-Boeck' (Haarlem, ca. 1640)
Den Haag, Koninklijke Bibl., 1C 28; 9 Strophen ohne Melodie

3.2 Vom Schwanklied zur dramatischen Farce: Samuel Costers 'Boereklucht'

- [30] Samuel Costers 'Boere-klucht van Teeuwis de boer en men juffer van Grevelinckhuysen' (Amsterdam; 1627)
Den Haag, Koninklijke Bibl., 447 G 83; 10 Strophen ohne Melodie, integriert in die dramatische Farce des Amsterdamer Arztes und Schriftstellers Samuel Coster

3.3 Nochmals Sang und Gegensang: Die geistlichen Kontrafakturen in den gedruckten Sammlungen von geistlichen Liedern mit Melodien aus Antwerpen

- [31] Een deuoot ende profitelijck boecxken Nr. 78 (Antwerpen 1539)
Brüssel, Koninklijke Bibl., L.P. 7795, Bl. 47r/v, 8 Strophen mit Melodie, integriert in die früheste gedruckte Sammlung von niederländischen, geistlichen Liedern
- [32] Een deuoot ende profitelijck boecxken Nr. 79 (Antwerpen 1539)
Brüssel, Koninklijke Bibl., L.P. 7795, Bl., 48r; 8 Strophen mit der Melodie von Nr. 31
- [33] Souter Liedekens Psalm 86 (Antwerpen 1540)
Emden, Johannes a Lasco-Bibl., Theol. 8° 0795 H, S. 197f.; 6 Strophen mit Melodie

Prof. Dr. Franz-Josef Holznagel / Annika Bostelmann / Doreen Brandt

Universität Rostock, Institut für Germanistik, August-Bebel-Straße 28, D-18051 Rostock

E-Mail: franz-josef.holznagel@uni-rostock.de / annika.bostelmann@uni-rostock.de / doreen.brandt2@uni-rostock.de

Prof. Dr. Hartmut Möller, Hochschule für Musik und Theater Rostock, Beim St. Katharinenstift 8, D-18055 Rostock

E-Mail: hartmut.moeller@hmt-rostock.de

hoch- (oder sogar ober-)deutschen Vorlage zu erkennen sind,³¹ sodass (unabhängig von den erhaltenen Textzeugen) auch im süddeutschen Raum eine Version mit dieser Strophe kursiert haben dürfte. Demnach braucht die Übernahme in das Holländische auch nicht zwangsläufig auf einer niederdeutschen Quelle zu beruhen, sondern kann auf der Basis einer heute nicht mehr erhaltenen Vorstufe von Version I erfolgt sein. Aus diesem Grund bleibt es gänzlich unsicher, auf welchem Weg der Liedton in die Niederlande gelangte.

Keiner der bisher erwähnten Überlieferungszeugen notiert zu dem Schwanklied eine Melodie. Dies ist kein Zufall, handelt es sich doch in allen Fällen um Tradierungsformen, in denen die Aufzeichnung von Noten möglich, aber nicht zwingend ist (Federproben, Hausbucheinträge, Tradierung in handschriftlichen und gedruckten Liederbüchern). Der Text wird (ganz oder auch nur in Teilen) niedergeschrieben, die Melodie in aller Regel nicht: Sie muss von den kundigen Rezipienten abgehört und im Gedächtnis behalten werden. Diese Regel trifft selbst für die Liedtraditionen zu, die im Rahmen dieser Aufzeichnungsformen noch erhalten sind, die im Rahmen dieser Aufzeichnungsformen noch erhalten sind, die im Rahmen dieser Aufzeichnungsformen noch erhalten sind.

Die Überlieferung des Liedtons in der Art des 'Antwerpener Lieders' (Antwerpener Lieders) bietet, macht indes die Notation der Musik fakultativ bleibt, wenn man die Bearbeitungen

aktualisierungen des Liedes in verschiedenen Formaten

Die Überlieferung des Liedes vom schlagfertigen Bauern (und für die Verhältnisse des 15. und 16. Jh.s) typisch voneinander abheben, nämlich

1. die Überlieferung des Liedtons in die gehobene Musikkultur,
2. die Überlieferung des Liedes in die geistliche Kontrafaktur und
3. die Überlieferung der Liedhandlung zu einer dramatischen Farce.

3.1 Die Übernahme des Liedtons in die gehobene Musikkultur des 15. und 16. Jh.s

Den ersten Bearbeitungstyp kann man in insgesamt drei Fällen nachweisen. Noch aus dem 15. Jh. stammt die dreistimmige Komposition im handschriftlichen 'Glogauer Liederbuch' [Nr. 3],³² dann wird ab 1537 ein fünfstimmiger Liedsatz ver-

31 Vgl. die Diminutivform *burelin* (v. 46) und den Imperativ *kum* (v. 49).

32 Edition des Liedsatzes: Das Glogauer Liederbuch, Erster Teil: Deutsche Lieder und Spielstücke, hg. von HERIBERT RINGMANN und JOSEPH KLAPPER (Das Erbe der deutschen Musik 4), Kassel 1936, S. 10, Nr. 12 (Melodie mit dem Text aus dem Liederbuch von Schöffler und Ap-