

## Zwinglis mehrstimmige Kompositionen

*Ein Basler Zwingli-Fund*

VON MARKUS JENNY

Es ist merkwürdig: Wir haben wohl Kenntnis von der Tatsache, daß Zwingli die Kunst des Tonsatzes beherrschte, aber seine mehrstimmigen Werke sind uns nur bruchstückhaft oder unsicher überliefert. Wir kennen wohl die Texte und vier Tenores zu drei Liedern, die er geschrieben hat. Aber wir wissen durch den unverdächtigen Zeugen Heinrich Bullinger, daß der Reformator dazu auch die vierstimmigen Sätze schrieb, also sein eigener «Symphonetes» war, wie man damals sagte. Und das ist durchaus keine Selbstverständlichkeit. Ausdrücklich bezeugt Bullinger das nur für zwei von Zwinglis Liedern, für die beiden, die er in seiner Reformationsgeschichte erwähnt: für das Pestlied und das Kappeler Lied: «Vnd wie er die modos oder das gesang des sines ersten Liedts, das er hievor im 1519 iar machet vff die pestelentz, also macht vnd componieret er ouch dises liedli (das Kappelerlied) mitt vier stimmen. Dise lied wurdent hernach wyt vnd breit, ouch an der fürsten hößen, vnd in Stetten von musicis gesungen vnd geblaasen<sup>1</sup>.» Aber es gilt zweifellos auch für andere, von Bullinger nicht erwähnte Lieder von Zwinglis Hand, deren wir ja mindestens eines kennen, das über den 69. Psalm. Und auf alle Fälle beim Pestlied und bei diesem Psalmlied müßte man auch ohne das ausdrückliche Zeugnis Bullingers das einstmalige Vorhandensein eines vierstimmigen Satzes annehmen. Denn diese Stücke haben ganz den Stil jener Tenores von Hofliedern, die meist von Anfang an Bestandteil eines vierstimmigen Satzes waren.

Einen weitem Beweis dafür, daß das Pestlied Zwinglis einst in vierstimmiger Fassung verbreitet war, liefert uns die einzige handschriftliche Bezeugung dieses Liedes, die wir kennen (sie ist den Bearbeitern der neuen Gesamtausgabe von Zwinglis Werken entgangen). Es ist die Handschrift F X 21 der Universitätsbibliothek Basel, das versprengte Tenorstimmbuch einer einst wohl vier Stimmbücher umfassenden und von 12 verschiedenen Händen zwischen 1524/26 und etwa 1575 zusammengetragenen Liedersammlung. Lange bevor diese Tenorstimme in die Hand

---

<sup>1</sup> Reformationsgeschichte, ed. Hottinger und Vögeli, Frauenfeld 1838, II, 182. Dasselbe bezeugt – unabhängig von Bullinger – auch Joh. Stumpf (Chronica... ed. L. Weisz 1932<sup>2</sup>, 17): «Fürnemlich was er in der musica gruntlich bericht uff allen instrumenten... ein guter componist etc.»

des Basler Rechtstudenten Ludwig Iselin (1559–1612) kam, waren die drei andern Stimmbücher bereits verloren gegangen. Ludwig Iselin trug auf leeren Seiten und Notenlinien selber noch einige Stücke ein, so daß die seit längerer Zeit schon hauptsächlich den Germanisten bekannte Handschrift<sup>2</sup> – nicht durchaus zu Recht – den Namen «Iselin'scher Tenor» oder «Iselin'sches Liederbuch» erhielt.

Der nach der zeitlichen Reihenfolge dritte Schreiber, der – um 1527<sup>3</sup> – nur wenig in diese Handschrift eintrug, hat Zwinglis Pestlied beige-steuert<sup>4</sup>. Da der vierte Schreiber, der seinen umfangreichen Eintrag etwa zwei Jahre später mit Zwinglis Kappelerlied beginnt, Tenores eintrug, deren Niederschrift nur sinnvoll war, wenn gleichzeitig in andern Stimmbüchern die drei andern Stimmen eingetragen wurden (einmal hat er in das Tenorstimmbuch auch einen Vagans, die fünfte Stimme, eingetragen), ist es eindeutig erwiesen, daß auch der dritte Schreiber noch den vollen Stimmensatz vorfand und das Pestlied als vierstimmige Sing- und Spielmusik hier eintrug. Man ist also hier einem mehrstimmigen Satz Zwinglis auf der Spur. Aber die Spur verläuft sich im Sande, indem die andern drei Stimmbücher verloren sind.

Zunächst nicht besser steht es beim Kappelerlied. Die gleiche Handschrift enthält, wie gesagt, am Anfang ihrer vierten Schicht, bei deren Niederschrift der Stimmensatz immer noch vollständig gewesen sein muß, dieses Lied mit vollem Text und der Verfassermarke «V. Z. 1529» (Ulrich Zwingli, nicht wie später die Gesangbücher, H. Z. = Huldrych Zwingli, was allein schon von der Unabhängigkeit dieser Überlieferung zeugt)<sup>5</sup>. Die Niederschrift darf man in das Jahr 1529 oder bald danach ansetzen; es ist jedenfalls die älteste und es gebührt ihr bei weitem der Vorrang vor derjenigen Kesslers, die da und dort als die älteste<sup>6</sup> und

---

<sup>2</sup> Vom germanistischen Standpunkt aus bearbeitet von Max Meier (Basler Diss. 1913). Eine musikwissenschaftliche Monographie über diese Quelle fehlt noch, vgl. vorläufig die Hinweise bei A. Geering, *Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Aarau 1933.

<sup>3</sup> Eine Begründung dieser Datierungen gedenke ich im Rahmen einer besondern Untersuchung dieser Handschrift (in Zusammenhang mit der kritischen Ausgabe der Lieder Zwinglis) zu geben.

<sup>4</sup> Bl. 62<sup>v</sup>/63<sup>v</sup> (Nr. 54 nach der ursprünglichen Zählung). Vom Text sind nur die 12 ersten Zeilen vorhanden. In der Melodie findet sich hier eine kleine Abweichung, die man für ursprünglich zu halten hat.

<sup>5</sup> Auf diese Art hat auch Zwingli selbst seinen Namen abgekürzt, vgl. das Facsimile bei Farner I, 61. So ist es denkbar, daß der Basler Niederschrift unmittelbar die Urschrift Zwinglis zugrunde liegt. Vgl. die Abbildung am Anfang des Heftes.

<sup>6</sup> E. Egli, *Zwingliana* I, 125 f. A. E. Cherbuliez, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld 1932, 176. H. Reimann im *Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* 1960, 10.

beste<sup>7</sup> ausgegeben wurde. Die Handschrift gibt uns Kenntnis von zwei ganz verschiedenen Kompositionen zu diesem Lied: die eine wiederum im Stile des Hofliedes<sup>8</sup>, die andere in der Art des Volksliedes<sup>9</sup>. Der Tenor der letztern ist die Weise, nach der wir das Lied heute allgemein singen. Auch diese Weise hat also – wie auch Bullinger es ja bezeugt – ursprünglich das Gewand eines vierstimmigen Satzes getragen. Aber diese beiden Sätze sind mit jenen drei andern Basler Stimmbüchlein ebenso verloren gegangen wie der zum Pestlied.

E. Bernoulli glaubte, den letztgenannten wiederentdeckt zu haben in einer Zürcher Handschrift<sup>10</sup>. Von der Basler Handschrift her gesehen, war diese Identifikation gewiß erlaubt. Denn daß Iselins Liederbuch Zwinglis und nicht eines Fremden Satz zu der Weise enthalten würde, liegt auf der Hand. Die Schreiber jener Handschrift müssen gute Beziehungen nach Zürich gehabt haben. Den Tenor des Kappelerliedes hätte man allenfalls auch noch alleine erhalten können. Aber das Pestlied muß in seiner vierstimmigen Form von Zürich erworben worden sein, ebenso die Hoflied-Fassung des Kappelerliedes. Und überdies enthält die Sammlung noch ein anderes höchstwahrscheinlich aus Zürich stammendes Stück: das St. Beatuslied «Gotts Gnad und sin Barmherzigkeit», das von Leo Jud in Zürich in ein evangelisches Lied umgeformt worden ist<sup>11</sup>, also auch in seiner vorreformatorischen Form, in der es im ersten Teil unserer Handschrift vorliegt, in Zürich verbreitet gewesen sein muß. Der eine der beiden Sätze über diesen Tenor, welche in Mscr. F X 21 überliefert sind, ist mit F. L. signiert, was wohl nur den Zürcher Felix Leu bedeuten kann<sup>12</sup>.

Weniger gewiß ist es, ob die von Bernoulli entdeckte Zürcher Handschrift wirklich Zwinglis eigenen Satz zum Kappelerlied enthalte. Es handelt sich um Mscr. Z XI 301 der Zentralbibliothek Zürich, ein 1532 in Straßburg gedrucktes Arzneibuch, dem der erste Besitzer hinten leere Blätter zum Eintragen weiterer Rezepte bebinden ließ. Der Band muß schon sehr früh in die medizinische Bibliothek in Zürich gelangt sein, mit deren Beständen er der Stadtbibliothek einverleibt wurde. Bernoulli

---

<sup>7</sup> G. Finsler in der Auswahl-Ausgabe der Werke Zwinglis, Zürich 1919, 738.

<sup>8</sup> Bl. 66<sup>v</sup> (Nr. 57 der ursprünglichen Zählung). Den Tenor hat F. Spitta in MGkK 3 (1898), 23, erstmals abgedruckt.

<sup>9</sup> Bl. 65<sup>v</sup> (Nr. 56).

<sup>10</sup> Zwingliana 3, 404 ff.

<sup>11</sup> Wackernagel 3, Nr. 836.

<sup>12</sup> Nr. 33. Die Initialen wurden, weil der zweite Buchstabe etwas verwischt ist, bis jetzt nie richtig gelesen. Über Leu vgl. Geering a. a. O. 190f., wo ein Hinweis auf diese (verschollene) Komposition nachzutragen wäre.

durfte daher zürcherische Herkunft annehmen und vermutete in dem Besitzer, der auf den beige bundenen Blättern nicht nur Rezepte, sondern auch Noten sammelte, «einen kunstsinnigen Diener Aeskulaps».

Nun hat sich aber diese Annahme seither als irrig erwiesen. Denn als man ein im vordern Deckel eingeklebttes Blatt loslöste<sup>13</sup>, kam darunter zwischen weitem Rezeptnotizen der offenkundig von derselben Hand hingesezte Namenszug «Clemens Hör» zum Vorschein. Er war offenbar, als das Blatt noch leer war, als Besitzervermerk dorthin gesetzt worden. Auf demselben Blatt findet sich, durchgestrichen, auch der Name eines zweiten Besitzers, der vermutlich das Buch nach Zürich gebracht hat: Wolfgang Haller. Es dürfte sich um den Sohn des mit Zwingli bei Kappel gefallenen Theologen Hans Haller handeln, der zweiter Archidiakon am Großmünster, Chorherr und Stiftsverwalter war (1525–1601).

Clemens Hör ist kein ganz unbekannter. Seine Biographie<sup>14</sup> bietet zwar noch einige ungelöste Probleme, aber soviel ist gewiß, daß er von 1546 bis 1553 in St. Gallen Schulmeister war und sich mit Musik eingehend befaßte. Die Zentralbibliothek Zürich bewahrt noch eine weitere Handschrift von Hörs Hand auf<sup>15</sup>, die ihn als Musiksammler und Komponisten zeigt. Jene Handschrift hat er dem Zürcher Schulmusiker Johannes Fries gewidmet, worin sich seine Beziehungen zum Zürcher Humanistenkreis erweisen. Unsere zweite Hör-Handschrift zeigt nun den Schulmeister auch als praktischen Musiker. Es handelt sich nämlich um eine Orgel-Tabulatur, genauer gesagt: um Notizen zu einer solchen<sup>16</sup>. Und zwar sind es durchweg Orgelpartituren von Vokalsätzen<sup>17</sup>; eigentliche verzierte Orgelstücke, wie sie etwa das Fundamentum organisandi des Konrad Paumann oder das Buxheimer Orgelbuch im 15., Sichers, Kotters, Klebers Tabulaturen im 16. Jahrhundert enthalten, finden sich hier nicht. Daß Hör die Stücke aber tatsächlich auf der Orgel (oder einem andern Tasteninstrument) gespielt hat, zeigt der Vermerk Seite 40: «gat nit manualiter». Da die Handschrift mindestens drei, vielleicht sogar sechs Stücke des damals berühmtesten Organisten und Orgelkomponisten Süd-

---

<sup>13</sup> Das geschah auf Veranlassung von Frl. Gertrud Bohli in Basel, der ich für wertvolle Hinweise betreffend diese Handschrift zu danken habe.

<sup>14</sup> Geering a. a. O. 194 ff.

<sup>15</sup> Ms. Car V 169 a.

<sup>16</sup> Das beweisen die wenn wohl klaren, so doch rasch hingeworfenen Schriftzüge, der Mangel einer klaren Einteilung oder Numerierung, vor allem aber die wiederholt sich findende Bemerkung: «Den Baß sich recht gesetzt anderswo» o.ä. und die merkwürdige Reihenfolge der Stimmen (Baß gleich unter dem Diskant, dann erst Alt und Tenor). Auch sind die Stücke alle mit anderer Tinte durchgestrichen, offenbar, nachdem sie in eine Reinschrift übertragen waren.

<sup>17</sup> Ein alphabetisches Verzeichnis des Inhaltes gibt Geering 233 f.

deutschlands, Paul Hofhaimer (1459–1537), enthält, und eines davon – was in dieser Handschrift die Ausnahme ist – mit «Paulus organista» signiert ist, darf angenommen werden, daß Hör Schüler eines der vielen sogenannten Paulomimen war. Ja, wir gehen wohl kaum fehl, wenn wir ihn als Schüler des Paulomimen Fridolin Sicher (†1546 in St. Gallen) betrachten. Es ist denkbar, daß er diese Tabulaturnotizen während seines Unterrichts bei Sicher machte.

Nun wissen wir, daß im St.-Galler Humanistenkreis – der rege Verbindungen mit Zürich pflegte – die Weise von Zwinglis Kappelerlied bekannt war; Johannes Kessler hat sie seinen Sabbata einverleibt. Aus diesem Kreise mögen Sicher oder Hör sie gekannt haben. Beide aber waren im Stande, sie mehrstimmig zu setzen. Gerade die Tatsache, daß Hör zwei verschiedene Sätze zu dieser selben Weise überliefert, läßt die Frage aufkommen, ob hier nicht zwei Versuche der St.-Galler vorliegen. Es ist zu bedenken, daß die Weise des Kappelerliedes viel eher einstimmig verbreitet werden konnte, als die des Pestliedes. Da Bullinger und Keßler unabhängig voneinander berichten, Zwingli habe das Lied 1529 bei Kappel gemacht, so muß angenommen werden, daß es auf jeden Fall dort im Zürcher Lager gesungen wurde; wie leicht konnte es sich dann aber mündlich weiterverbreiten, und dies geschah natürlich nur mit der Melodie. So hat sich diese Weise nicht nur nach St. Gallen fortgepflanzt, wo wir sie bei Keßler und bei Hör finden, sondern um 1537 taucht sie gleichzeitig in zwei an einer Stelle nicht übereinstimmenden Fassungen im Straßburger und im Konstanzer Gesangbuch auf, später auch in einer der jüngsten Partien des Iselinschen Liederbuches noch einmal. Wir sind hier also nicht gezwungen anzunehmen, mit der Melodie sei auch gleich der Satz in diese Handschrift gelangt und es müsse sich darum um Zwinglis Originalsatz handeln.

Eine weitere Beobachtung ist festzuhalten: Mindestens 8 von den 51 Stücken dieser Handschrift hat Hör anfänglich nur dreistimmig notiert (die oberste Stimme auf den fünf Notenlinien, darunter zuerst die unterste Stimme und dann erst den Tenor); aber jedesmal hat er zwischen Baß und Tenor Raum gelassen für eine vierte Stimme. Er huldigte offensichtlich dem Prinzip der Vierstimmigkeit, die damals eben große Mode geworden war, während das 15. Jahrhundert der Dreistimmigkeit den Vorzug gab. Bei drei Sätzen hat er dann auch in den leeren Raum eine Alt-Stimme eingetragen; das scheint zu einem spätern Zeitpunkt geschehen zu sein, denn es fand eine andere Tinte Verwendung<sup>18</sup>. Bei vier Sätzen

<sup>18</sup> Es scheint jeweils dieselbe Tinte zu sein, mit der er dann den Satz auch durchstrich. Diese Satzergänzung durch Hinzufügen neuer Stimmen ist nicht etwa eine Erfindung Hörs, sondern eine damals recht beliebte Praxis.

ist der Raum leer geblieben<sup>19</sup>. Und in einem Fall ist der Alt nur teilweise ergänzt. Dies ist nun aber ausgerechnet der zweite Satz über das Kappelerlied. Wieso Hör die Ergänzung nicht zu Ende geführt hat, wissen wir nicht. Mit der letzten Note des Alt, die er geschrieben hat, überschreitet er den Diskant; ohne Kreuzungen mit der obersten Stimme ist diese vierte Stimme allerdings nicht zu realisieren. Ob der Schreiber nun nicht mehr weiterkam oder ob er bloß unterbrochen wurde und seine Arbeit nicht mehr fortsetzte – auf jeden Fall handelt es sich hier um einen offensichtlich dreistimmig konzipierten Satz<sup>20</sup>.

Auch beim ersten Satz der Hör-Tabulatur ist es nicht ganz sicher, ob er von Haus aus vierstimmig gedacht war. Hör hat ihn zwar in der vierstimmigen Fassung in einem Zug niedergeschrieben. Aber auch ihm mangelt, wenn man den Alt wegläßt, nichts Wesentliches. Hingegen verschwindet dann ein Satzfehler, der sich bei aufmerksamem Hören unangenehm bemerkbar macht<sup>21</sup>. Eine bessere Lösung läßt sich aber nicht finden, wenn man nur am Alt, der den Fehler verursacht, korrigieren und die drei andern Stimmen unangetastet lassen will<sup>22</sup>. So fragt man sich auch hier, ob nicht am Ende dieser Alt eben auch in einen dreistimmigen Satz eingefügt wurde. Und das würde dann auch hier die Identität mit dem Satz der Basler Handschrift stark in Frage stellen. Aber diese Frage muß bei diesem Satz offen bleiben, denn die genannte «schwache» Stelle könnte natürlich auch als Echtheitszeichen betrachtet werden. Dies unter der Voraussetzung, daß man Zwingli – bei allem Können, über das er zweifellos verfügt hat – als Dilettanten betrachtet, dem eine derartige Ungeschicklichkeit ohne weiteres unterlaufen konnte. Aber gerade in dieser Frage läßt sich nur sehr schwer ein Urteil fällen<sup>23</sup>.

Haben wir also auch in den beiden Sätzen der Hör-Handschrift keine zweifelsfrei von Zwingli stammenden Kompositionen vor uns, so können wir nunmehr immerhin von einem kleinen Zwingli-Fund berichten, der

---

<sup>19</sup> Darunter zum Beispiel gleich der nach den Sätzen zum Zwingli-Lied folgende über «Mag ich Unglück nit widerstahn».

<sup>20</sup> In dieser Form abgedruckt in: Junge Kirche, Schw. Evang. Jugendzeitschrift, 19, (1952), 163, und danach in: Mein Lied, Liederbuch für die evang. Jugend der deutschen Schweiz, Bern 1953, Nr. 59.

<sup>21</sup> viertletzter Mensurabschnitt (in der Vokalübertragung S. 182), letztes Viertel.

<sup>22</sup> Entweder wird gegen die Regeln des Kontrapunkts verstoßen (Parallelführungen) oder gegen die der Stimmführung (so, wenn der Alt an dieser Stelle vom e statt hinauf ins f ins c zurückgeführt wird: die Stimme müßte, wenn sie schon den Leitton e erreicht hat, unbedingt auch das f darüber noch irgendwann berühren).

<sup>23</sup> Geering a. a. O. 43: «Nach dem Zeugnis Bullingers stand Zwingli auf einer Stufe der musikalischen Bildung, welche kaum mehr als Dilettantismus bezeichnet werden kann», dagegen 49 «das Vorbild des größten schweizerischen Dilettanten».

uns wenigstens das Fragment eines unzweideutig von Zwingli stammenden Tonsatzes beschert hat. Es ist die Altstimme zu Zwinglis Lied über den 69. Psalm.

Nun ist allerdings bei diesem Liede Zwinglis Autorschaft überhaupt bestritten worden. Wollen wir den Satz dazu als sein Werk ausgeben, so haben wir zuerst zu dieser Frage Stellung zu nehmen<sup>24</sup>. Nachdem die alte Zwingli-Ausgabe von Schuler und Schultheß<sup>25</sup> dieses Lied mit den beiden andern zusammen ohne jeden Zweifel an seiner Echtheit dargeboten hatte, wurde es zunächst überall, wo man auf eine vollständige Aufzählung der Lieder oder der poetischen Werke des Reformators Wert legte, mit aufgeführt. Wenn auch seither verschiedene Sammlungen und Autoren, die sowohl das Pest- als auch das Kappelerlied berücksichtigen, den Psalm übergangen haben, weil sie ihn für weniger wertvoll oder brauchbar hielten, so darf daraus noch kein Urteil über seine Echtheit abgeleitet werden. Ausgesprochen wurden die Zweifel meines Wissens erst von Theodor Goldschmid<sup>26</sup>. Als Grund nennt Goldschmid lediglich die Tatsache, daß Bullinger (an der eingangs zitierten Stelle seiner Reformationsgeschichte) nur das Pest- und das Kappelerlied erwähnt. Nun behauptet aber Bullinger keineswegs, Zwingli habe nur diese beiden Lieder gemacht. Er erwähnt sie beide, weil er sie als Illustrationen in sein Werk einbauen konnte. Der 69. Psalm konnte ihm dazu kaum dienlich sein. Auch ist es nicht gesagt, daß er ihn gekannt hat. Zwingli deswegen die Autorschaft abzusprechen, wäre unsinnig. Die einzige Quelle für dieses Lied, die wir bisher hatten, das Konstanzer Gesangbuch in einer undatierten Ausgabe von etwa 1552<sup>27</sup>, weist das Lied Zwingli zu<sup>28</sup>. Dieser

---

<sup>24</sup> Wir fassen uns dabei kurz und verzichten auf die Einzelheiten der Beweisführung, wie wir überhaupt für die hymnologischen Untersuchungen zu Zwinglis Liedern auf unsere in Vorbereitung befindliche kritische Ausgabe der Lieder Zwinglis verweisen müssen.

<sup>25</sup> Band II/2, Zürich 1832, 277–280 der Text mit einer Einleitung, 528–531 die Melodie in gänzlich entstellter Gestalt (trotz der Versicherung, die Weisen seien unverändert!) mit einem vierstimmigen Satz von Philipp Christian Kayser (1755 bis 1824) von 1818. (Die Sätze Kayzers zu den Zwingli-Liedern fehlen übrigens im Werkverzeichnis bei E. Refardt, Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz, Leipzig-Zürich 1928, 159 f.).

<sup>26</sup> Th. Goldschmid, Das Lied unserer evangelischen Kirche, Zürich 1941, 85. Neuerdings H. Reimann a. a. O.

<sup>27</sup> Zentralbibliothek Zürich Zwingli 2003, das sogenannte Blarersche Gesangbuch, eine Neuauflage einer vor 1548 erschienenen Neuauflage des berühmten Konstanzer Gesangbuches von 1540 in kleinerem Format, zum Teil neuer Anordnung und mit vermehrtem Liederbestand. (Für die genauen Nachweise betr. diese Quelle verweise ich auf meine demnächst erscheinende «Geschichte des deutschschweizerischen

Angabe müssen wir Glauben schenken, solange nichts eindeutig gegen sie spricht. Denn wollten wir die Verfasserschaft eines Liedes in all den Fällen anzweifeln, wo nicht ein von der Quelle unabhängiges Zeugnis sie uns verbürgt, könnten wir die meisten Namen aus unsern Gesangbüchern und viele aus Anthologien älterer Literatur streichen. In unserm Fall kommt hinzu, daß innere und äußere Gründe die Zuweisung dieses Liedes an Zwingli bestätigen. Zunächst ist festzustellen, daß das Psalmlied Zwinglis in der genannten Quelle gleichzeitig mit dem Pestlied auftaucht und diese Ausgabe des Konstanzer Gesangbuchs überhaupt eine ganze Reihe von aus Zürich stammenden Liedern aufgenommen hat. Der Redaktor scheint also gute Beziehungen zu Zürich gehabt zu haben. So dürfen wir ihm auch eine zuverlässige Kenntnis der Herkunft dieser Lieder zutrauen. Die innern Gründe für die Echtheit aber sind schon von den ersten Editoren der Werke Zwinglis genannt worden: Nach Stil, Bau, Sprache und Gehalt steht das Lied so nahe beim Pestlied, daß man es demselben Autor zuweisen müßte, auch wenn man kein äußeres Zeugnis dafür hätte. Man sucht auch in der nähern und weitem Umgebung vergeblich nach einer Psalmbereimung, die mit der vorliegenden verwandt wäre, so daß man sagen könnte, dieser 69. Psalm gehöre in jene Umgebung. Die Psalmbereimer der Reformationszeit haben einfachere Strophenformen gewählt und anders geartete Weisen zu ihren Psalmliedern erfunden. Den Gedanken, einen Psalm in ein Lied umzugießen, hat Zwingli zweifellos nicht selbst gehabt; da hat er – wenn auch indirekt – Luthers Ruf nach Psalmliedern gehört. Der Einfall aber, für ein solches Psalmlied die Form des Hofliedes zu wählen, ist ganz Zwinglis geistiges Eigentum. Diese beiden Dinge hat außer ihm keiner mehr miteinander verbunden.

Das Pestlied taucht in der gleichen gedruckten Quelle als einstimmige Kirchenliedweise auf<sup>29</sup>. Wir wissen, daß es sich dabei aber um den Tenor einer vierstimmigen Komposition im Stile des Hofliedes handelt. Genau dasselbe hat nun aber auch von dem stilistisch völlig gleichartigen

---

evangelischen Gesangbuches im 16. Jahrhundert» Kassel und Basel 1960.) Alle spätern Gesangbücher, die das Lied enthalten, sind von diesem direkt oder indirekt abhängig.

<sup>28</sup> Die Initialen H. Z. über dem Lied lassen sich nicht anders deuten: Das Verfasserverzeichnis nennt keinen andern Namen, der da in Frage käme. Seit einer bisher unbekanntem, um 1590 erschienenen Ausgabe ist bei der Auflösung der Chiffre H. Z. dem Namen Zwinglis noch beigefügt «der alt», offenbar um eine Verwechslung mit seinem gleichnamigen Enkel (†1601) zu vermeiden.

<sup>29</sup> Sie waren allerdings – ganz entsprechend Zwinglis Absicht – nicht für die liturgische Verwendung bestimmt. Erst spätere Ausgaben rückten das Lied in den Psalmtel hinauf. Ursprünglich stand es aber, wie das Pestlied, unter den außerliturgischen Liedern, die der häuslichen Erbauung dienen sollten.

69. Psalm zu gelten, auch wenn hier kein Bullinger das Vorhandensein einer vierstimmigen Komposition bezeugt. Und nun ist tatsächlich, wie gesagt, ein Fragment dieses vierstimmigen Satzes zum Vorschein gekommen. Mag man beim Kappelerlied es für möglich halten, daß auch ein anderer jene schlichte Weise vierstimmig gesetzt hat, so ist das hier völlig ausgeschlossen. Diese Weise ist mit ihrem mehrstimmigen Kleide zusammen erfunden worden und es dürfte auch kaum jemand anders Anlaß genommen haben, dieses zu ersetzen.

Die Quelle, welche uns die Altstimme dieser Zwinglischen Komposition überliefert, ist leider keine primäre. Es handelt sich um Mscr. F X 25. 26 der Universitätsbibliothek Basel, eine kleine Sammlung von 7 Odenkompositionen und 20 zwei- bis vierstimmigen geistlichen und weltlichen Liedsätzen, die sich der bereits genannte Basler Ludwig Iselin um etwa 1574 während seiner Schulzeit in vier niedlichen, winzigen Stimmheftchen anlegte, von denen leider Diskant und Baß wieder verloren sind. Der Großteil der Stücke dieses (nun wirklich) Iselinschen Liederbuches läßt sich in den Handschriften und Drucken der Musiksammlung seines Onkels Bonifatius Amerbach (1495–1562), die er 1591 dann selber erbt, nachweisen. Da einzelne davon in den betreffenden Handschriften als Unica überliefert werden, ist es vollends klar, daß diese Notensammlung seines Onkels dem jungen Musikfreund als Quelle diente. Nur drei Stücke sind dort nicht nachweisbar, nämlich ein Satz über «Warum betrübst du dich mein Herz», sodann ein Stück, auf das wir zurückkommen müssen, wenn einmal von Incerta Zuinglii die Rede sein wird, und «Hilff gott» (so die Textmarke des untextierten Stücks), unser 69. Psalm. Iselin muß also noch über eine uns heute nicht mehr zugängliche Quelle ähnlich der Handschrift F X 21, die er im Jahr darauf geschenkt bekam<sup>30</sup>, verfügt haben; und diese muß Zwinglis 69. Psalm enthalten haben. War in Basler Humanistenkreisen der ersten Jahrhunderthälfte also das Pestlied und das Kappelerlied musiziert worden, so in der zweiten offenbar

---

<sup>30</sup> Der Schenkungsvermerk Iselins in Ms F X 21 (Bl. 100<sup>v</sup>) lautet: «Cantilenam hanc scribebat Wernerus Gebhard Basiliensis anno 1573. Georgio Hugoni, tum temporis possessor] huj[us] librj, qui eum postea mihi anno 1574 d[ono] d[edit].» Meier (S. 6f., s. Anm. 2) behauptet, das Geschlecht Hug komme in Basel nicht vor. Dem ist aber nicht so. In Christian Wurstisens Basler Chronik von 1580 wird S. 604 (8. Buch, 13. Kap.) im Abschnitt über die Kappeler Schlacht von 1531 und die folgenden Feindseligkeiten unter den Führern der damals gegen das Luzernbiet ausrückenden Basler Truppen ein «J. Hans Thüring Hug» erwähnt, der «von Rhäten zugeben» wurde, also offenbar Ratsmitglied war. Neben diesem Abschnitt ist das Hugsche Familienwappen («Die Hugen»), ein Adlerkopf mit Krone, abgebildet.

der 69. Psalm dieses Komponisten. Wie hätte sich sonst der junge Iselin veranlaßt gefühlt, das Stück in seine Sammlung aufzunehmen? Ja, wir glauben sogar erkennen zu können, wo Iselin diese Musik gebraucht hat. In der Tenorstimme hat er nämlich an den Stellen, wo die Melodie in ein anderes Hexachord hinüberwechselt (Mutation), jeweils die Solmisations-silbe über den betreffenden Ton geschrieben (nur am Anfang des Stollens und des Abgesangs hat er das unterlassen). Vorne im Tenorheft steht denn auch der Abriß einer Solmisationslehre, den er sich offenbar im Zusammenhang mit seinem Musikunterricht notiert hat. Wir haben also Anlaß zur Annahme, daß Iselins Basler Musiklehrer in seinem Unterricht unter anderen Zwinglis Kompositionen als Stoff benützte.

Im Zusammenhang mit dieser Feststellung sind einige weitere Überlegungen zum Thema «Zwingli-Musik und Basel» am Platze. Es ist ja auffällig, daß wir auf der Suche nach Zwinglis Kompositionen zum zweiten Mal nach Basel geführt worden sind, ja, daß wir eindeutige Spuren überhaupt nur in Basel gefunden haben. Das dürfte nicht einfach einer jener unerklärlichen Umstände sein, die wir in der Überlieferung von Altertümern dann und wann beobachten. Zwinglis Musikübung ist vielleicht mit keiner seiner Wirkungsstätten (außer Zürich) so eng und mannigfaltig verbunden wie mit Basel. Arnold Geering (a. a. O. 43) glaubte festhalten zu können, daß Zwingli seine musikalische Ausbildung den beiden Basler Aufhalten verdanke. Oskar Farner, der merkwürdigerweise von Geerings wichtiger Arbeit nicht Kenntnis genommen zu haben scheint, vertritt eine etwas andere Ansicht, der wir eher folgen zu müssen meinen. Er verlegt die musikalische Ausbildung Zwinglis in erster Linie nach Wien und Bern und erst in zweiter Linie nach Basel, wo der begabte Toggenburger sich mehr der praktischen Musikausübung hingegeben hätte.

In Wien war Zwingli zweifellos Schüler von Konrad Celtes. Das nimmt auch Farner an (I, 181 f). Nur nennt er diesen Universitätslehrer nicht im Zusammenhange mit Zwinglis musikalischer Ausbildung. Und doch müßte dies geschehen, ist doch Celtes der Erfinder einer damals ganz neuen Musikgattung, die eine sehr weitreichende direkte und indirekte Wirkung in der Musikgeschichte hatte: die sogenannte Odenkomposition. Celtes ließ von seinem Schüler Peter Tritonius zu den in den Horaz-Oden vorkommenden Versschemata einfache vierstimmige Kompositionen schaffen, welche die langen und kurzen Silben genau entsprechend mit langen und kurzen Tönen belegten. Diese Sätze wurden in den Vorlesungen gesungen und wurden in der Folge zum weitverbreiteten Lehrmittel im Unterricht in den klassischen Sprachen. Nun sind die Tritonschen Oden allerdings erst 1507 erschienen, als Zwingli sein Studium schon hinter sich hatte.

Aber es ist nicht anzunehmen, daß Celtes, der später der Musik eine so wichtige Rolle gab, diese früher ganz mißachtet haben sollte. Er war ja mehr Dichter als Gelehrter und wird so seine Studenten gerne auch an diese befreundete Muse herangeführt haben. Jedenfalls hat sich Zwingli gerade auf dem Gebiete der Odenkomposition später selber schöpferisch betätigt, indem er 1530 für eine Zürcher Schüleraufführung des «Plutos» von Aristophanes die Chöre vertonte<sup>31</sup>; die Anregung und das Rüstzeug dazu mag er von Wien mitgebracht haben. Auf Wiener Musikstudien bezieht Walther Köhler auch eine von ihm entdeckte autobiographische Randglosse zu einer Stelle bei Pico della Mirandola (Farner 1, 62). Und auch Stumpfs Notiz über Zwinglis Ausbildung zum Komponisten (vgl. Anm. 1) bezieht sich auf die Wiener Studienzeit. Daß die praktische Grundlage für dieses Musikstudium während des ersten Basler Aufenthaltes bei Gregor Bünzli gelegt wurde, versteht sich. Zwischen diesem und dem Wiener Aufenthalt liegen aber noch die beiden Berner Jahre. In Bern, so weist A. Büchi<sup>32</sup> nach, muß Zwingli nicht nur bei Heinrich Wölfflin, der zwar auch musikalisch gebildet war, sondern vor allem bei Wolfgang Frank, dem Kantor am Vincenzmünster, einem gewandten Komponisten, Musikstudien getrieben haben.

Was wir hingegen von Basel hören, betrifft ausschließlich die Musikausübung. Zweifellos wird Zwingli auch da die zum Quadrivium gehörenden Vorlesungen über Musik gehört haben. Aber daneben scheint er vor allem mit seinem Freundeskreis praktisch musiziert zu haben (Farner 1, 202 ff).

Nun wird aber der eine und andere, der damals zwischen Frühling 1502 und Herbst 1506 in Basel mit Zwingli musizierte, Basler gewesen und in Basel geblieben sein. Und Zwingli wird mit diesen Musikfreunden auch späterhin noch Beziehungen gehabt haben. Auf diesem Wege müssen seine Kompositionen nach Basel gekommen sein. Wenn Bullinger berichtet,

---

<sup>31</sup> Wir besitzen nur noch eine zeitgenössische Notiz hierüber in einem offenbar für die Aufführung verwendeten Textbuch: «modos fecit Huldrychus Zinlius [!], Doggius». Vgl. A. Hug, Aufführung einer griech. Komödie in Zürich am 1. Januar 1531, Zürich 1874, ferner [E. Egli] in Zwa 1, 11 ff. und Geering 48 f. Die betr. Quelle ist inzwischen auf die Zürcher Zentralbibliothek gelangt (Zwingli 270). Die Tonsätze selbst sind verloren. Daß es sich nicht nur um die Melodien zu den Chören handelte (so Geering 69), sondern um mehrstimmige Kompositionen, zeigt der Ausdruck «modos fecit», der auch bei Bullinger (an der eingangs zitierten Stelle) vorkommt und dort eindeutig die verschiedenen Stimmen eines mehrstimmigen Satzes meint. Ganz unrichtig ist der Sachverhalt bei H. Reimann a. a. O. 14 dargestellt (Zwingli habe den lateinischen Prolog Binders vertont).

<sup>32</sup> Zeitschrift für schweiz. Kirchengeschichte 8, 24 ff.; vgl. Zwa 3, 224 und Farner 1, 171.

Zwinglys musikalische Werke seien in den Städten von den musicis gesungen und geblasen worden, so ist darunter nebst Zürich selber bestimmt in erster Linie Basel zu verstehen.

Einen dieser Basler Freunde der Zwingli-Musik kennen wir. Er hat zwar Zwinglys Basler Aufenthalt nicht erlebt, aber er ist dort in der Reformationszeit in den Kreis musizierender Humanisten hineingekommen, die – wie wir gesehen haben – auch Stücke des Zürchers musizierten. Es ist Christoffel Wyßgerber oder Alutarius<sup>33</sup>, den wir schon 1526 als einen der von Basel bestellten evangelischen Sekretäre an der Badener Disputation antreffen und der 1529 Volksschullehrer an der neuen Basler Mädchenschule wurde; damit trat er insofern in Zwinglys Fußstapfen, als der nachmalige Reformator während seiner zweiten Basler Zeit dort, an der Martinsschule, die damals noch Lateinschule war, Lateinunterricht erteilt hatte. Daß Wyßgerber Zwingly mindestens indirekt gekannt und auf alle Fälle hoch geschätzt hat, dafür haben wir zwei Zeugnisse, die noch einmal Zwinglys Beziehungen zu Basel, dem Ort seiner entscheidenden Universitätsjahre, beleuchten helfen:

Einmal hat Wyßgerber in ein von ihm sorgfältig angelegtes Musikheft an zweiter Stelle, nach den Chören zu einer humanistischen Theateraufführung, die Epitaph-Komposition auf den Tod Zwinglys eingetragen, die der Berner Cosmas Alder auf einen Text Heinrich Wölfflins (der nicht nur sein, sondern auch Zwinglys Lehrer gewesen war) geschrieben hat. Die Komposition ist uns einzig in dieser Basler Handschrift erhalten<sup>34</sup>. Mit diesen Klängen haben die Basler Akademiker einen der größten unter den Schülern ihrer Alma mater als Toten geehrt! – Aber nicht nur die Zwingly-Musik hat Wyßgerber hochgehalten; er kannte auch des Zürchers theologische Schriften, wie ein wörtliches Zitat aus Zwinglys Auslegung von Matthäus 19,15 im Vorwort zu seinem Katechismus von 1538 zeigt<sup>35</sup>.

Damit soll nicht gesagt sein, Wyßgerber habe jene Komposition Zwingly über den 69. Psalm nach Basel gebracht. Aber er ist einer der möglichen Vermittler und einer von denen, die vielleicht solche Zwingly-Musik in

---

<sup>33</sup> Vgl. zum folgenden: M. Jenny, Christoffel Wyßgerber alias Christophorus Alutarius. Ein Beitrag zur baslerischen Kirchen-, Humanisten- und Musikgeschichte der Reformationszeit, in Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 49, Basel 1950, 53–80.

<sup>34</sup> Ms F II 35 der Universitätsbibliothek Basel, Bl. 5<sup>v</sup>/7<sup>r</sup>; Abdruck durch E. Bernoulli in Zwa 2, 136 ff.

<sup>35</sup> Vgl. Schuler-Schultheß 6<sup>1</sup>, 454 mit dem 2. Satz im 3. Absatz der Vorrede, die ich a. a. O. S. 58 ff. abgedruckt habe. Der Hinweis auf diese Vorlage wäre dort nachzutragen.

Basel aufführen halfen. Und damit kehren wir noch einmal zu unserm Zwingli-Fund zurück:

Das noch vorhandene Fragment dieses Satzes läßt sich nun immerhin so weit ergänzen, daß wir die beiden überlieferten Stimmen in einem Gewande erklingen lassen können, das ihrem ursprünglichen mehr oder weniger nahe kommt. Mit halbem Ohr gehört, wird der ergänzte Satz einen Eindruck verleihen, der nicht ganz falsch sein dürfte, jedenfalls wesentlich richtiger als der von Bearbeitungen des 19. und 20. Jahrhunderts (P. C. Kayser 1818/1832, Gustav Weber 1884, Arnold Menndelssohn 1926, Hans Münch 1929, Alfred Stern 1942 und Karl Gerstberger 1946), die alle (mit Ausnahme von Sterns Bicinium) den Diskant zur melodietragenden Stimme machen und der Weise eine zum Teil ganz fremde Harmonie aufzwingen. Das geht aber bei einer stilistisch so eindeutig zeitgebundenen Weise wie der vorliegenden schlechter als bei schlichteren Weisen derselben Zeit<sup>36</sup>.

Wir haben seiner Zeit<sup>37</sup> der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß vielleicht in der Kasseler Landesbibliothek, welche Heugels Epitaph-Komposition auf den Tod Zwinglis aufbewahrt, unter den Handschriften der Kasseler Hofkapelle sich das eine oder andere Stück Zwinglis finden möchte. Denn wenn – nach Bullinger – Zwinglis Lieder auch an den Fürstenhöfen von den Musikanten gesungen und geblasen worden sind, wo sollte denn dies der Fall gewesen sein, wenn nicht am Hofe von Zwinglis Freund, Landgraf Philipp? Aber auch diese Hoffnung ist zunichte geworden. Dr. Wilfried Brennecke in Kassel, der über ein genaues Verzeichnis aller in den erhaltenen frühen Handschriften der Hofkapelle vorhandenen Stücke verfügt, hat keines der Lieder Zwinglis darin zu finden vermocht.

So bleibt uns nur dies eine neuaufgefundene Fragment als sicher erhaltenes Zeugnis für die mehrstimmige Kompositionsweise Zwinglis. Auf die Musikgeschichte gesehen, ist das kein großer Verlust; denn wir können uns ein hinlängliches Bild machen von der mehrstimmigen Schreibweise Zwinglis, von der ja auch niemand erwarten darf, daß sie irgendwo originelle Züge aufweist. Der Zwingli-Freund jedoch bedauert die merkwürdige Tatsache, daß uns gerade auf der Suche nach den Zeugnissen für diese Seite von Zwinglis Schaffen die Wege immer wieder verschüttet sind – als ob es nicht sein sollte, daß die Hausmusik, die in jenem Pfarr-

---

<sup>36</sup> Vgl. die Diskussion über meine Kritik an den Gerstbergerschen Sätzen (Musik und Gottesdienst 2, 1948, 110f) zwischen Gerstberger und E. Nievergelt (daselbst 166 ff.).

<sup>37</sup> Zwa 10, 1955, 220, bei Anlaß der Mitteilung jener in Kassel aufgefundenen andern Epitaph-Komposition auf Zwingli von Johannes Heugel (abgedruckt daselbst).

hause oberhalb des Zürcher Großmünsters und in den Stuben der Basler Freunde Zwinglis erklang, nochmals in alter Fülle wieder erstehen sollte. Und wer wollte bestreiten, daß nicht zum mindesten die Gefahr bestünde, daß diese Musik dann auf einmal eine gottesdienstliche Dignität erhielte, die ihr Schöpfer ihr niemals zugedacht hat ?

Wir geben im folgenden, übertragen in moderne Notation, das Basler Satzfragment zum 69. Psalm mit den beiden ergänzten Stimmen wieder, ferner die beiden Sätze der Hör-Tabulatur, zuerst so, wie sie dort stehen, als Orgelstücke, wobei wir den von Hör begonnenen Ergänzungs-Alt zu Ende geführt und einen Übertragungsfehler Bernoullis am Anfang des Diskants im 1. Satz verbessert haben, darauf als Vokalsätze. Über die von mir vorgenommene neue Textverteilung im Kappelerlied, die seinerzeit auch vom neuen deutschschweizerischen Kirchengesangbuch übernommen worden ist, die ich aber seither an einer Stelle nochmals abändern mußte, werde ich zu einem spätern Zeitpunkt Rechenschaft ablegen. – Die Vorlagen für die Wiedergabe der Noten im Druck hat in freundlicher Weise wiederum Herr Alfred Pfister in Winterthur geschrieben, wofür ihm auch hier der beste Dank ausgesprochen sei.

# Hilff Gott :::

UB Basel  
Mscr. FX 25.26

ergänzt

ALTUS  
(fol. 47)

TENOR  
(fol. 77)

ergänzt

1. Hilff Gott, das was-ser gadt mir biß an dseel,  
Ich bin um tief-fen meer, das gwill zer-schlecht

5

la

(re)

Im kat steck ich und find keins bo-dens grund Ich heis-  
mich Seer, vom gschrey ist wor-den müd min mund

(#)

8-ren vast, der ou-gen glast nimpt ab, so ich stätz uff dich

10 #

sich und hoff, min Gott; der hass — ren rott, die mich on

sol

15

ur-sach, vöcht, und ü — ber-tref — fen möcht die har mins kopffs, die

ut

##

fal-schen fynd mir vil ze-starck wor — den sind; das ich

# # 20

8 nit ge-nommen hab, muß ich al-les tra-gen ab.

### Herr, nun heb den wa-gen

ZB Zürich  
Mscr. XXI 301, fol. 16<sup>v</sup>

(Bass) f  
 (Alt) f  
 (Tenor) f

Ain anders **Herr, nun heb den wagen**

ZB Zürich  
Mscr. Z XI 301, fol. 17<sup>r</sup>

(Bass) f  
 (Alt.) c  
 (Tenor) f

Herr, nun heb den wa—gen selb! Schelb — wirt sust all un—ser fart,  
 8 Herr, nun heb den wagen selb! Schelb wirt sust all un—ser fart,  
 Herr, nun heb den wagen selb! Schelb — wirt sust all un—ser fart,

das brächt lust der wi—der-part, die dich — ver acht — so frävenlich.  
 8 das brächt lust der wi—der-part, die dich — ver acht so frävenlich  
 das brächt lust der wi—der-part, die dich — ver acht — so frävenlich.

Herr, nun heb den wa-gen selv! Schelb wirt sust all un-ser fart,

Herr, nun heb den wa-gen selv! Schelb wirt sust all un-ser fart,

Herr, nun heb den wa-gen selv! Schelb wirt sust all un-ser fart,

Herr, nun heb den wa-gen selv! Schelb wirt sust all un-ser fart,

das brächt lust der wi-der-part, die dich veracht so frä-ven-lich.

das brächt lust der wi-der-part, die dich veracht so frä-ven-lich.

das brächt lust der wi-der-part, die dich veracht so frä-ven-lich.

das brächt lust der wi-der-part, die dich veracht so frä-ven-lich.