

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 40 (2020)

Artikel: Kontrafaktur - Borrowing - Intertextualität : Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

Autor: Grassl, Markus

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961737>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität

Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

Markus Grassl

Eine Geschichte der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit jenem Phänomen, für das sich seit dem frühen 20. Jahrhundert die Bezeichnung «Kontrafaktur» eingebürgert hat, würde auf eine Geschichte weiter Bereiche der Musikhistoriographie hinauslaufen. Nicht nur stellt die «Kontrafaktur» zusammen mit angrenzenden Erscheinungen wie Parodie, Paraphrase, Imitation, Emulation usw. einen von der Antike bis in die frühe Neuzeit immer wieder beobachtbaren Modus, ja oft genug den Normalfall musikalischer Produktion und damit ein Kernthema einer Kompositionsgeschichte dieses Zeitraums dar. Vielmehr kommen im Umgang der Musikwissenschaft mit den diversen Formen des Rückgriffs auf musikalisch Präexistentes zumindest indirekt jeweils grundlegende Forschungsinteressen, methodische Ansätze, aber auch ästhetische Positionen zum Tragen. Im Folgenden wird versucht, dieses weite Feld unter einer bestimmten Perspektive in den Blick zu nehmen. Es sollen signifikante Stationen der musikwissenschaftlichen Diskussion rund um das Phänomen «Kontrafaktur» herausgegriffen, das dabei jeweils zu beobachtende Verständnis des Begriffs rekonstruiert und auf die tieferliegenden Voraussetzungen hin befragt werden.

Wenig überraschend ist der Anfang mit Friedrich Gennrich zu machen. Bekanntlich war es Gennrich, der beginnend mit einem Text aus dem Jahr 1918¹ den historisch (wenngleich nur schwach) belegten Terminus «Contra-

¹ Friedrich Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie. Ein Beitrag zur Bewertung der Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1918. Die Monographie ist die erweiterte Fassung des im Jahr darauf publizierten Aufsatzes «Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 39 (1919), 330–361.

factum»² und den schon zuvor in der Germanistik geprägten Neologismus «Kontrafaktur»³ in den musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch eingeführt hat.⁴ Gennrich ist dem Phänomen ein halbes Jahrhundert hindurch in zahlreichen Einzelstudien nachgegangen,⁵ hat sich dabei sowohl um den Nach-

² Wie mittlerweile oft wiederholt wurde, taucht das Wort «contrafact» in einem musikalischen Zusammenhang vor 1900 nur einmal auf, und zwar in der Überschrift zu einem Lied in der Pfullinger Liederhandschrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (D-Sl, Cod. theol. et phil. 4° 190). Vgl. zur Wortgeschichte Robert Falck, «Contrafactum», in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Bd. 2, Stuttgart: Franz Steiner 1974; ders., «Parody and Contrafactum: A Terminological Clarification», in: *The Musical Quarterly* 65 (1979), 1–21. Zu ergänzen sind drei weitere Belege, die sich zwar nicht auf Aspekte der Melodik, sondern auf rein Sprachliches beziehen, die aber aus dem Bereich mittelalterlicher Sanglyrik stammen. Guilhelm Molinier verwendet in seinem Dichtungstraktat *Leys d'amors* (ca. 1328–1337) «contrafagz» als Bezeichnung sowohl für eine bestimmte Art des Reimes als auch für einen bestimmten Strophentypus sowie für die Übernahme von lateinischen Ausdrücken als Lehnwörter ins Okzitanische. Auf diese Belege, die in der musikwissenschaftlichen Literatur bis dahin nicht registriert wurden, hat Billee A. Bonse, «Singing to another Tune». *Contrafacture and Attribution in Troubadour Song*, PhD Dissertation, Ohio State University 2003, 27–28, aufmerksam gemacht.

³ Kurt Hennig, *Geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenlieds im XVI. Jahrhundert*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1909.

⁴ Als Gründe, weshalb Gennrich auf den historisch nur wenig bezeugten Ausdruck «Kontrafakt» bzw. «Kontrafaktur» zurückgriff, vermutet Falck die damit verbundene «soberly scientific air» bzw. objektiv-nüchterne Anmutung sowie den Umstand, dass «Kontrafaktur» im Unterschied zu möglichen alternativen Begriffen wie insb. «Parodie» historisch unbelastet erschien. Siehe Falck, «Parody and Contrafactum» (wie Anm. 2), 20.

⁵ Vgl. insb. «Die neuesten Bibliographien altprovenzalischer und altfranzösischer Lieder», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921), 289–346; «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 7 (1924/25), 65–98; «Internationale mittelalterliche Melodien», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 11 (1928/29), 259–296, 321–348; «Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder», in: *Zeitschrift für romanische Philologie* 50 (1930), 187–207; «Melodien Walthers von der Vogelweide», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 80 (1942), 24–48; «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 82 (1950), 105–141; wieder abgedruckt in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt:

weis einer Fülle von konkreten Kontrafakturbeziehungen, vor allem auf dem Gebiet des mittelalterlichen Lieds, bemüht als auch allgemeine methodische und Überlegungen zur Systematisierung angestellt und schließlich 1965 mit der Monographie *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* quasi die Summe seiner lebenslangen Befassung mit dem Thema vorgelegt.⁶ Mit diesen Arbeiten hat Gennrich den Begriff nachhaltig und folgenreich im Fach etabliert – folgenreich nicht nur insofern, als die anschließenden Auseinandersetzungen zu den Grenzen und methodischen Implikationen des Begriffs zu einem nicht geringen Teil als Reaktionen auf seinen Entwurf gelesen werden können, sondern folgenreich auch deshalb, weil gewisse bis heute virulente Probleme darin angelegt sind.

Fundamental für Gennrichs Interesse an der Kontrafaktur, für das dazu von ihm entwickelte Konzept und die konkret verfolgten Forschungsfragen ist ein, wenn nicht *das* zentrale Moment seiner Auffassung vom mittelalterlichen Lied. In dezidierter Wendung gegen eine Literaturwissenschaft, welche die mittelalterliche Lyrik auf den Sprachtext reduziert, wird diese bei Gennrich als essenziell musikalische, d. h. in Gesang bestehende Kunstform aufgefasst.⁷ Die Akzentuierung der musikalischen ‘Dimension’ manifestiert sich auf mehreren Ebenen, zum Ersten schon in der grundsätzlichen Bestimmung von Kontrafaktur als dem «Vorgang des Nachdichtens auf eine präexistente

Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung 15), 330–377; *Der musikalische Nachlass der Troubadours*, 3 Bde., Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1958–65. Gennrich beschränkt sich zunächst auf die Verwendung des Terminus «Contrafactum», erst seit dem Aufsatz aus 1928/29 ist mit zunehmender Häufigkeit bei ihm von «Kontrafaktur» die Rede.

⁶ Langen bei Frankfurt: Friedrich Gennrich 1965 (Summa musicae medii aevi 12). Vgl. für eine kritische Auseinandersetzung mit Gennrichs Kontrafaktur-Theorie im Zusammenhang seiner Forschungen zum deutschsprachigen Minnesang auch Henry Hope, *Constructing «Minnesang» Musically*, PhD Dissertation, University of Oxford 2013, 165–183.

⁷ Durchaus symptomatisch ist in diesem Zusammenhang, dass er das Thema erstmals und auch in der Folge mehrfach in Arbeiten behandelt hat, die (zumindest auch) an die Literaturwissenschaft adressiert waren. Vgl. die in Anm. 1 und 5 genannten Aufsätze, die zu einem großen Teil in romanistischen oder germanistischen Fachzeitschriften veröffentlicht wurden.

Melodie».⁸ Diese Definition mag heute wenig spektakulär erscheinen (was nicht zuletzt eine Folge der starken Wirkung von Gennrichs Ansatz sein dürfte). Forschungsgeschichtlich markiert sie aber insofern eine signifikante Umorientierung, als vor Gennrich ein rein Text-bezogenes Verständnis vorherrschte, demzufolge als Kontrafaktur die dichterische Umgestaltung eines Lieds galt, und zwar vorrangig in Gestalt der Wendung eines geistlichen in einen weltlichen Inhalt.⁹

Wenn Gennrich demgegenüber schon 1918/19 betont, dass die Melodie den «Hauptfaktor für das Entstehen eines Contrafaktums» ausmache, weil «doch der Gedankeninhalt des Vorbildes von dem des Contrafaktums gewöhnlich sehr stark ab[weicht]»,¹⁰ so kommt zum Zweiten eine bestimmte produktionsästhetische Annahme zum Vorschein, die ebenfalls eine charakteristische Konstante seiner Vorstellung von der Kontrafaktur bildet. So ist es die Melodie respektive ihre Bekanntheit, Beliebtheit, Eingängigkeit usw., der die absolute Priorität als Motiv oder Impuls zum Kontrafazieren beizumessen sei: «Nicht der Strophenbau, nicht der Inhalt, sondern einzig und allein die Melodie ist die Hervorzauberin neuer Liedtexte».¹¹ Damit sind weitere

⁸ *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 5.

⁹ Vgl. Henning, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 2), 1, der von «geistlichen Umdichtungen weltlicher Lieder» spricht. Exakt dieselbe Definition findet sich in der lexikographischen Literatur etwa noch bei Georg Reichert, «Kontrafaktur», in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, hg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr, Bd. 1, Berlin etc.: de Gruyter 1958, 882–883: 882, während etwa zur selben Zeit bei Ludwig Finscher, «Parodie und Kontrafaktur», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Harald Heckmann, Paul Henry Lang, Friedrich Blume (im Folgendem MGG), Bd. 10, Kassel etc.: Bärenreiter 1962, Sp. 815–834: 816, die von Gennrich initiierte Fassung des Begriffs zu Tage tritt: «Im musikalischen Fall bedeutet Kontrafaktur dann die Unterlegung eines neuen Texts unter eine mehrst. Vokalkomposition oder die Nachdichtung [...] oder Umdichtung eines Liedtextes zu einer unverändert übernommenen Liedweise».

¹⁰ Gennrich, *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (wie Anm. 1), 4, bzw. «Die Musik als Hilfswissenschaft» (wie Anm. 1), 333.

¹¹ Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 4. Vgl. u. a. auch die nicht minder prägnante Aussage in «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 107–108, wonach «weder der Strophenbau noch der Inhalt [...] bei der

Annahmen über den in einer Kontrafaktur sich vollziehenden Schaffensprozess verbunden. So liegt ihr stets ein konkretes Lied, d. h. ein bestimmtes individuelles Vorbild, zugrunde (im Unterschied zur Nachahmung etwa einer bloßen ‘allgemeinen’ Strophenform). Und nachdem Gennrich davon ausgeht, dass sich die Kontrafaktur «an die Melodie, an das Klangbild an[klammert]»,¹² ist zwar nicht zwingend, aber doch wohl primär an eine Übernahme im Wege oraler Rezeption zu denken.

Drittens fungiert die Melodik in Korrelation mit der formalen Struktur der Texte als Schlüsselkriterium in Gennrichs Kontrafaktur-Typologie.¹³ Darin wird bekanntlich zwischen regulärer und irregulärer Kontrafaktur als den beiden Haupttypen unterschieden. Ersteres meint die exakte Übernahme der Melodie in Kombination mit einer ebenfalls präzisen Reproduktion der dichterischen Form der Vorlage, d. h. von Strophenbau (Verszahl und -längen) und von Reimstruktur (Reimgeschlechter und deren Anordnung). Demgegenüber kommt es bei der irregulären Kontrafaktur zu einer punktuellen Abänderung der Melodie (z. B. im Wege einer Aufspaltung längerer Notenwerte, der Einfügung einzelner neuer Töne oder der Wiederholung von Melodiesegmenten bzw. des Einbaus neuer), und zwar infolge einer gewissen Modifikation der Textstruktur (wie der Änderung der Silbenzahl oder der Zahl der Versfüße, der Erweiterung, Verkürzung oder Streichung von Versen und des Wegfalls oder Einbaus eines Refrains).

Die klassifikatorische Unterscheidung verschiedener Kontrafakturtypen diente Gennrich nicht nur dazu, das vielfältige und diversifizierte historische Material in eine systematische Ordnung zu bringen.¹⁴ Vielmehr wurde mit

Entstehung der Nachbildung ausschlaggebend, sondern einzig und allein die Melodie die Erzeugerin neuer Liedtexte gewesen ist».

¹² Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 7.

¹³ Sie findet sich ansatzweise erstmals in «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 109–125, und weiter ausgebaut sowie ausführlich kommentiert in *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 48–156; vgl. dazu auch weiter unten.

¹⁴ Die Neigung zum Systematisieren und Klassifizieren manifestiert sich ja auch in zwei anderen Hauptleistungen Gennrichs zur Erforschung des mittelalterlichen Lieds, seiner Formenlehre (*Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Lieds*, Halle an der Saale: Max Niemeyer 1932) und seiner Rhythmustheorie (*Altfranzösische Lieder*, 2 Bde.,

der Abhebung der «regulären» von anderen Arten der Kontrafaktur ein Konzept gewonnen, das die methodische Grundlage für ein Gennrich zeit seines Lebens umtreibendes und von ihm weit getriebenes Bemühen darstellt: die Ermittlung von Kontrafakturbeziehungen in solchen Fällen, in denen nur zu einer von zwei formal und metrisch einander entsprechenden Dichtungen die Melodie überliefert ist. Einmal mehr bildet das Verständnis des mittelalterlichen Lieds als Synthese von Dichtung und Musik die Prämisse. Sie führt Gennrich zur Annahme, dass die mit den Texten «unzertrennlich verknüpfte Melodie nicht spurlos verklungen sein» könne.¹⁵ Von dieser Voraussetzung ausgehend hat er zwischen zahlreichen bloß textlich erhaltenen Liedern einerseits und Dichtungen, die dieselbe – hinreichend spezifische – poetische Form aufweisen und mit einer Melodie überliefert sind, andererseits ein auch musikalisches Kontrafaktur-Verhältnis, mithin eine «reguläre Kontrafaktur» vermutet und folglich die Sangweise letzterer für erstere in Anspruch genommen.¹⁶ Für dieses Verfahren hat Gennrich im Lauf der Zeit ein System von Kriterien entwickelt, mit denen vor allem geklärt werden sollte, wann die Identität des formalen und metrischen Baus der Texte als so spezifisch gelten kann, dass das Postulat einer auch musikalischen Identität gerechtfertigt erscheint.¹⁷ Offenkundig ist, dass nicht nur in der Prämisse dieses «Erschließens von Melodien», sondern auch in dessen

Halle an der Saale: Max Niemeyer 1953/1956). Insofern darf wohl von einem Grundzug seines Denkens gesprochen werden.

¹⁵ «Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern» (wie Anm. 5), 98.

¹⁶ Dieses Verfahren findet sich erstmals in ebd. und wurde – in Anwendung auf ein prominentes Repertoire – fortgesetzt in: «Melodien Walthers von der Vogelweide» (wie Anm. 5). Für eine Zusammenschau der zahlreichen von Gennrich aufgedeckten Kontrafakturen siehe *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), passim.

¹⁷ Ausschlaggebend ist also die Korrespondenz der Dichtungen hinsichtlich der Vers- und Silbenzahl sowie der Art und Anordnung der Reime. Inhaltliche, thematische oder semantische Parallelen, Entsprechungen in der Wortwahl oder Diktion usw. erfüllen allenfalls die Funktion eines zusätzlichen Indikators. Vgl. bereits *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (wie Anm. 1), 8, bzw. «Die Musik als Hilfswissenschaft» (wie Anm. 1), 337, und dann vor allem «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 110–115, sowie *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 11–24 (Abschnitt «Woran erkennt man ein Kontrafaktum?») und 26–49.

Ziel einmal mehr die Auffassung vom mittelalterlichen Lied als konstitutiv musikalischem Artefakt durchschlägt. Denn letztlich geht es darum, die originale Erscheinungsweise von Liedern wiederzugewinnen, deren Melodie in der Überlieferung verloren ging.

Im Interesse Gennrichs am Aufdecken von Kontrafakturen verwirklicht sich noch ein weiteres Charakteristikum seines Kontrafaktur-Verständnisses. Wie schon der Aufsatztitel von 1918 – «Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie» – impliziert, kommt der Untersuchung von Kontrafakturbeziehungen ein durchaus weitreichender Erkenntniswert zu. Sie kann nämlich als Werkzeug zur Gewinnung einer ganzen Reihe von Einsichten dienen. Das Spektrum reicht dabei von Datierungsfragen über Aufschlüsse zur Beliebtheit von Repertoires oder einzelnen Stücken als Grundlage einer «objektiven ästhetischen Würdigung mittelalterlicher Liedkunst»¹⁸ bis hin zur Rekonstruktion von kulturellen Austauschbeziehungen zwischen Ländern, Regionen bzw. Kulturräumen und sozialen Strata.¹⁹

Gennrichs wesentlich musikalischer und das heißt zugleich: primär formaler Ansatz führt schließlich zu einem der markantesten Merkmale seines Kontrafaktur-Begriffs: dessen großer Reichweite. Nicht nur entfällt (im Unterschied zur Begriffsprägung in der Germanistik vor Gennrich) die inhaltliche Richtung der Neutextierung vom Geistlichen ins Weltliche als Definitionskriterium. Vielmehr subsumiert Gennrich dem Begriff in musikalischer Hinsicht durchaus verschiedene und darunter relativ lose Relationen. Dies zeigt schon die Kategorie «Grundlagenkontrafaktur» an, bei der das neue Gedicht eine so deutlich andere Struktur aufweist, dass es zu einer starken (vor allem rhythmischen) Änderung der ursprünglichen Melodik kommt und letztlich «die alte Linienführung in der neuen [nur mehr] durchschimmer[t]». ²⁰ Nicht minder tragen zur Ausdehnung des Begriffs weitere Subkategorien bei, wie die «Initialkontrafaktur», bei der sich die Melodik von Vorlage und Nachbildung nur am Anfang gleichen, oder die

¹⁸ Gennrich, *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 127.

¹⁹ Vgl. insb. «Lateinische Kontrafakta altfranzösischer Lieder» (wie Anm. 5), 188; «Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit» (wie Anm. 5), 106–107; *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 125–127. Vgl. dazu auch Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 165–178.

²⁰ *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 137.

sogenannte «Entlehnung», bei der auf die musikalische Substanz des Modells nicht zur Gänze, sondern bloß abschnittsweise rekuriert wird (indem z. B. nur die Melodie des Refrains übernommen und neutextiert wird).²¹ Und nicht zuletzt rechnet Gennrich der Kontrafaktur sogar Erscheinungen wie die (nach damaligem Forschungsstand) zur Sequenz führende Textierung von Alleluia-Melismen und die zur Motette führende Klauseltropierung zu.²²

Es fiel (und fällt) nicht schwer, in Gennrichs Konzeption Probleme, ‘blinde Flecken’, wenn nicht Inkonsistenzen auszumachen. Wenig überraschend hat die musikwissenschaftliche Forschung nach bzw. in Reaktion auf Gennrich explizit oder implizit Kritik an seinem Ansatz geübt, teilweise alternative Lösungen entwickelt oder zumindest andere Schwerpunkte gesetzt. Dies betrifft zunächst zahlreiche der von Gennrich postulierten Kontrafakturbeziehungen, die nicht unbestritten blieben und zum Teil nach wie vor in Diskussion stehen.²³ Weiterhin wurden über die Erörterung von Einzelfällen hinaus auf allgemeiner methodischer Ebene die Kriterien für das «Erschließen von Melodien», also für die Frage geschärft, unter welchen Voraussetzungen eine Übereinstimmung zwischen zwei Dichtungen in formaler, metrischer, aber auch inhaltlicher Hinsicht erlaubt, von einer gezielten Anlehnung und in Verlängerung von einer Übernahme der Melodie auszu-

²¹ Siehe ebd., 110–123 (zur Initialkontrafaktur), 137–156 (zur Grundlagenkontrafaktur), 157–165 (zur Entlehnung).

²² Ebd., 5, 50–59, 207–214.

²³ Vgl. etwa die scharfe Kritik von Ronald J. Taylor, «Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956/57), 132–147, der von «krampfhaften, forcierten Methoden der Kontrafakturjagd» spricht, oder die Zusammenstellung der divergierenden und häufig von Gennrich abweichenden Meinungen zu den Kontrafakturen bei *Walther von der Vogelweide. Die gesamte Überlieferung der Texte und Melodien*, hg. von Horst Brunner, Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler, Göppingen: Alfred Kümmerle 1977, 65–72. Weiterhin hat beispielsweise Hans Tischler von den insgesamt 16 von Gennrich erschlossenen Melodien zu Troubadour-Liedern (*Der musikalische Nachlass* [wie Anm. 5, 277–288]) lediglich sieben akzeptiert; siehe Tischler, *Conductus and Contrafacta*, Ottawa: The Institute of Medieval Music 2001, 45–46, 68–77. Vgl. auch die intensive Forschungsdiskussion zur Frage, inwiefern es sich bei Walthers *Palästinalied* um ein Kontrafaktum handelt, welche von Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 282–293, resümiert wird.

gehen.²⁴ Aufs Ganze gesehen lässt sich für die jüngere musikalische Mittelaltermforschung von einer Tendenz zur Zurückhaltung bei der Ermittlung von (hypothetischen) Kontrafakturen sprechen. Teilweise wird – etwa von Elizabeth Aubry und Hendrik van der Werf für das Troubadour-Repertoire – sogar ein strikt positivistischer Standpunkt vertreten, der eine Kontrafaktur nur dann als gegeben ansieht, wenn für Modell wie Nachbildung eine musikalische Überlieferung vorliegt.²⁵

Freilich teilen nicht alle ForscherInnen diesen restriktiven Zugang. Am deutlichsten hat sich davon in jüngster Zeit Billee A. Bonse abgesetzt, die gleichsam eine Brücke zurück zu Gennrich schlägt, wenngleich auf methodisch deutlich erweiterter Grundlage.²⁶ Bonse macht für eine Reihe von rein textlich erhaltenen Troubadour-Gedichten die Wiederverwendung von Melodien älterer Lieder plausibel. Dabei stützt sie sich keineswegs nur auf formale und metrische Korrespondenzen, sondern operiert mit einer breiten Palette von Argumenten, die aus der Überlieferung, dem Gattungsdiskurs innerhalb der provenzalischen Dichtungslehre, teilweise den konkreten zeitpolitischen Umständen und vor allem dem inhaltlich-rhetorischen Zusammenhang zwischen Vorlage und Kontrafakt gewonnen werden. Besonders der letztgenannte Aspekt verdient nach Bonse betont zu werden, zeigt sich doch, dass das «*thematic interplay between the pieces*» im Zusammenwirken mit dem Aufgriff der präexistenten Melodie «*a valued component of contra-*

²⁴ Ursula Aarburg, «Melodien zum frühen deutschen Minnesang. Eine kritische Bestandsaufnahme», in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 87 (1956/57), 24–45; erweiterte Fassung, in: Hans Fromm (Hg.), *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961 (Wege der Forschung 15), 378–421. Zur Kritik Aarburgs an Gennrich siehe auch Hope, *Constructing «Minnesang» Musically* (wie Anm. 6), 208.

²⁵ Hendrik van der Werf, *The Extant Troubadour Melodies. Transcriptions and Essays for Performers and Scholars*, Rochester, NY: van der Werf 1984, 72; vgl. auch ders., *The Chansons of the Troubadours and Trouvères. A Study of the Melodies and their Relation to the Poems*, Utrecht: A. Oosthoek 1972, insb. 23–24; Elizabeth Aubry, *The Music of the Troubadours*, Bloomington und Indianapolis: Indiana University Press 1996, xix, die mit Blick auf das Erschließen von Melodien von «*modern fictions*» spricht.

²⁶ «*Singing to another Tune*» (wie Anm. 2).

facture» war,²⁷ und zwar gerade auch auf Seite der Rezipienten. Höchstwahrscheinlich sollte nämlich mit der Verwendung der (bekannten) Melodie beim Hörer die Erinnerung auch an den Text des kontrafazierten Lieds evokiert und auf diese Weise die Wahrnehmung bzw. das Verständnis der inhaltlichen Bezugnahme (in Gestalt von Emulation, Ironie, einer Intensivierung der Aussage etc.) ausgelöst oder verstärkt werden. Bonses Diagnose ist durchaus symptomatisch für eine allgemeinere Tendenz in der jüngeren Kontrafaktur-Forschung (die im Übrigen weit über Gennrichs pauschale Bestimmung der Melodik bzw. der Musik als Primärmotiv des Kontrafazierens hinausgeführt hat): die Berücksichtigung der rezeptionsästhetischen Dimension, die gerade im konnotativen Zusammenspiel von Melodie und Text liegen kann,²⁸ und die differenzierte Sicht auf die konkrete Rolle, welche die Musik und/oder der Text jeweils als Motiv oder für die Funktion des Kontrafazierens spielt. Das Spektrum reicht dabei beispielsweise von der Ostentation der artistischen Kompetenz des einzelnen Sängerdichters²⁹ über die Aneignung eines kompositorischen Standards³⁰ oder das Interesse bzw. Gefallen an einem bestimmten musikalischen Stil oder Repertoire (ohne Rücksichtnahme auf die Originaltexte)³¹ bis hin zur Vorstellung vom Singen

²⁷ Ebd., 253.

²⁸ Analog zu Bonse hat Volker Mertens auf Kontrafakturen aufmerksam gemacht, deren Sinn sich erst bei gleichzeitigem Mitdenken der Vorlage voll entfaltet und bei denen eben die Melodie die Funktion erfüllt, das Ursprungslied beim Hörer assoziativ aufzurufen. Volker Mertens, «Kontrafaktur als intertextuelles Spiel. Aspekte der Adaptation von Troubadour-Melodien im deutschen Minnesang», in: Anton Touber (Hg.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Association Internationale d'Études Occitanes. Amsterdam, 16–18 Octobre 1995*, Amsterdam und Atlanta, GA: Rodopi 1998, 269–283.

²⁹ Wie bei Ulrich von Liechtenstein; siehe ebd., 269–270.

³⁰ Wie im Fall der Kontrafakturen von Josquin-Chansons durch Leipziger Kantoren; siehe Martin Just, «Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50», in: Wolfram Steude (Hg.), *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber 1998 (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft 1), 85–105.

³¹ Wie im Regelfall bei den lateinischen Kontrafakturen von französischen Chansons des 15. und 16. Jahrhunderts im süd- und mitteldeutschen Raum; siehe Martin Staehelin, «Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und

einer geistlichen Kontrafaktur als spirituellem Akt zur Sicherung des Seelenheils.³²

Was neben der Behandlung konkreter Fälle oder Repertoires die allgemeine theoretische Erörterung des Konzepts «Kontrafaktur» anlangt, hat vor allem die Reichweite, die Gennrich dem Begriff beigemessen hat, Diskussion und alternative Entwürfe ausgelöst. Die einschlägigen Interventionen mehren sich auffälligerweise in den späten 1960er-Jahren, wohl nicht zufällig also in unmittelbarer zeitlicher Gefolgschaft von Gennrichs Monographie von 1965. Wie zu erwarten ist, wenn ein Begriff durch seine Ausdehnung an Prägnanz und Spezifik einzubüßen droht, reagierte ein Teil der Forschung mit einer Einschränkung des Begriffsradius. Von grundlegender Bedeutung ist dabei die von Christoph Petzsch vorgenommene Einschränkung.³³ Petzsch arbeitet heraus, dass eine Reihe der von Gennrich als Kontrafaktur, im Besonderen als «Grundlagenkontrafaktur» rubrizierten Konstellationen als Rekurs auf einen allgemeinen Melodietypus oder auf ein allgemein verfügbares Formel-inventar zu interpretieren sind.³⁴ Dementsprechend wird bei Petzsch der

frühen 16. Jahrhunderts», in: Christoph-Hellmut Mahling (Hg.), *Florilegium musicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing: Schneider 1988 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 21), 389–396.

³² Volker Mertens, «*Ach hülff mich leid*. Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert», in: Michael Zywietz, Volker Honemann und Christian Bettels (Hgg.), *Gattungen und Formen des europäischen Lieds vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, Münster etc.: Waxmann 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), 169–187.

³³ Christoph Petzsch, «Kontrafaktur und Melodietypus», in: *Die Musikforschung* 21 (1968), 271–290.

³⁴ Wie die Ähnlichkeit zweier Melodien zu erklären ist – ob als gemeinsamer Rückbezug auf einen Typus bzw. ein Formelrepertoire oder als direkter, allenfalls modifizierter Rückgriff der einen auf die andere Melodie –, stellt zumal im Bereich der mittelalterlichen Einstimmigkeit ein grundlegendes, mittlerweile immer wieder diskutiertes methodisches Problem dar. Vgl. exemplarisch nur zwei Arbeiten, die explizit auch die Frage der Kontrafaktur berühren: Gábor Kiss, «Contrafactum – Theoria contra factum», in: *Cantus planus. International Musicological Study Group. Papers read at the 9th meeting*, Budapest: Magyar Tudományos Akadémia 2001, 189–207; James V. McMahon, «Contrafacture vs. Common Melodic Motives in Walther von der Vogelweide's *Palästinalied*», in: *Revue Belge de Musicologie* 36/38 (1982/84), 5–17.

Begriff «Kontrafaktur» auf das bis heute dominante Verständnis zurückgenommen, wonach es sich um einen intentionalen Rückgriff auf eine bestimmte, sozusagen individualisierte Vorlage respektive ein «gestaltetes Vorbild»³⁵ handelt.³⁶ Zu einer noch weitergehenden Differenzierung gelangt Werner Braun angesichts der vielschichtigen Situation im evangelischen Kirchenlied des 16. und 17. Jahrhunderts.³⁷ Auch Braun bringt die Spezifität der musikalischen Beziehung zur Geltung, wenn er die Verwendung des Terminus Kontrafaktur «bei eigenständigen Dichtungen mit sich bloß ähnelnden Weisen» für «gänzlich unangebracht» hält, insofern «melodische Anklänge hier lediglich die mit festen diatonischen Bausteinen arbeitende Erfindung oder Einrichtung von Tönen [...] belegen können».³⁸ Darüber hinaus identifiziert Braun zwei weitere Verfahren: das «Bereimen von Tönen», bei dem einer verbreiteten, d. h. nicht (mehr) mit einem bestimmten (originalen) Text assoziierten Melodie neue Worte unterlegt werden, und das «Ausleihen einer Weise», bei dem ein bereits vorliegender Text sozusagen sekundär mit der Melodie eines anderen Lieds versehen wird. In beiden Fällen kann es folglich keinen dichterischen Bezug des neuen Gebildes zu einer bzw. der Vorlage geben. Umgekehrt konstituiert für Braun freilich genau dies die «Kontrafaktur», die in seinem Verständnis daher immer auch einen textlichen Anschluss an das Modell involviert, vom Aufgriff charakteristischer

³⁵ So die Formulierung bei Armin Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur», in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hg. von Ludwig Finscher und Friedrich Blume (MGG2), Sachteil, Bd. 7, Kassel etc. 1997, Sp. 1394–1416: 1395, im Anschluss an Finscher, «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 9), Sp. 816.

³⁶ Diese relativ präzise Bestimmung dürfte im Übrigen zumindest anfänglich auch bei Gennrich mitschwingen, der 1918/19 von Kontrafaktur als «bewusster Anlehnung an irgendein berühmtes oder bekanntes Vorbild» spricht («Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie» [wie Anm. 1], 333). Allerdings bleibt ungeklärt, in welchem Verhältnis Gennrich dieses Verständnis zu ‘Grenzphänomenen’ wie der Grundlagen- oder der Initialkontrafaktur denkt, wenn er etwa von letzterer selbst bemerkt, dass die betreffenden Liedanfänge «oft genormte, geradezu formelhafte Eingänge» benutzen (*Die Kontrafaktur* [wie Anm. 6], 113).

³⁷ Werner Braun, «Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), 89–113.

³⁸ Ebd., 91.

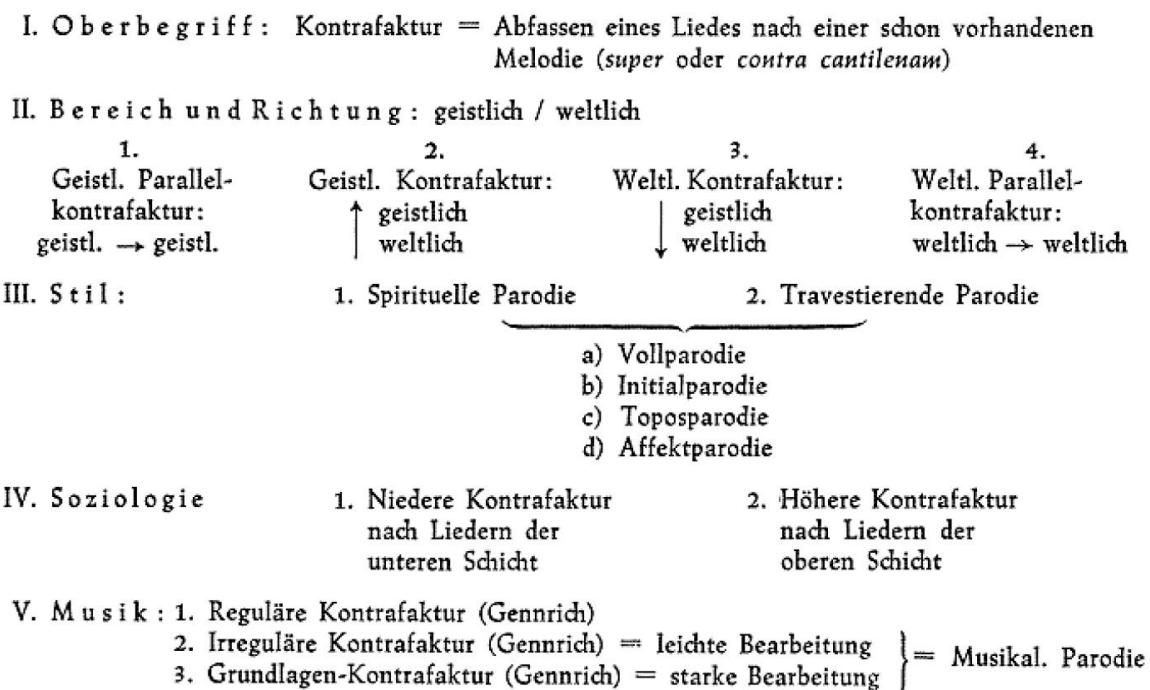


Abb. 1: Kontrafaktur-Klassifikation nach Walter Liphardt, «Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), 105.

Worte oder poetischer Motive bis hin zu thematischen Parallelen. Noch pränoncierter tritt die neuerliche Akzentuierung der textlich-inhaltlichen Dimension in einer Klassifikation zu Tage, die Walter Liphardt vorgeschlagen hat (Abb. 1).³⁹ Hier erfolgt die Typisierung der verschiedenen Erscheinungsformen von Kontrafaktur vorwiegend entlang von Eigenschaften der Dichtungen. Auf die Musik bezogene Kriterien kommen erst auf der untersten Gliederungsebene mit Gennrichs Unterscheidung zwischen regulärer, irregulärer und Grundlagenkontrafaktur ins Spiel.

Wenngleich die konzeptionellen Überlegungen, vor allem aber die Einzeluntersuchungen am konkreten historischen Material mittlerweile also in vielerlei Hinsicht weit über Gennrich hinausgeführt haben, so wirken seine

³⁹ Walter Liphardt, «Über die Begriffe: Kontrafakt, Parodie, Travestie», in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 12 (1967), 104–111. Vgl. auch die Diskussion einzelner Aspekte von Liphardts Beitrag und dabei insb. die Kritik an seiner wortgeschichtlichen Deutung des «contrafact» in der Pfullinger Liederhandschrift bei Kiss, «Contrafactum – Theoria contra factum» (wie Anm. 34), 193, sowie Falck, «Contrafactum» (wie Anm. 2), 2.

Arbeiten nicht zuletzt in einer Hinsicht bis heute nach: Sie prägten und prägen in rein pragmatisch-terminologischer Hinsicht den musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch im Hinblick darauf, wie die Neutextierung von Musik in den verschiedenen Epochen, Repertoires oder Gattungen jeweils bezeichnet wird – wann also mit dem Wort «Kontrafaktur» operiert wird und wann alternative oder konkurrierende Bezeichnungen zum Einsatz gelangen, allen voran natürlich der Ausdruck «Parodie». Der Eindruck ist unabweislich, dass die musikwissenschaftliche Verwendung dieser beiden Termini entlang von Kriterien wie geistlich versus weltlich, einstimmig versus mehrstimmig, unveränderte versus modifizierte Übernahme der Vorlage oder historisch belegter Wortgebrauch versus Neologismus aufs Ganze gesehen kein konsistentes Bild ergibt, ja ergeben kann. Die Schwierigkeiten, die beiden Begriffe in ein stimmiges Verhältnis zu bringen, offenbaren sich schon bei einem Blick auf den einleitenden Abschnitt «Definitionen» im Artikel «Parodie und Kontrafaktur» der *MGG*, wenn etwa eingeräumt wird, dass für «die spätere Zeit [...] Parodie im allgemeineren Sinn verstanden [wird] und dann auch jene Techniken [umfaßt], die für die Zeit bis etwa 1600 der Kontrafaktur zugerechnet werden».⁴⁰ Im Kern resultiert die Problematik aus dem Umstand, dass der jeweilige terminologische Usus in zum Teil unabhängig nebeneinander laufenden Forschungsrichtungen bzw. spezialisierten Forschungssegmenten geprägt worden ist.

So dürfte Gennrich, der den Begriff «Kontrafaktur» ja in Bezug auf das Mittelalter und dabei vor allem in Bezug auf das Lied etabliert hat, für zwei Merkmale der bis heute beobachtbaren terminologischen Praxis der Musikwissenschaft wesentlich mitverantwortlich sein: für die fast ausschließliche Verwendung des Terminus für das Mittelalter und für dessen Bevorzugung bei jenen Gattungen ab dem 15. Jahrhundert, die nach heutigem Verständnis der Kategorie «Lied» subsumiert werden (gleich ob es sich um Kirchenlieder, franko-flämische Chansons, italienische Kanzonetten oder Villanellen etc. handelt).⁴¹ Theoretisch spräche nichts dagegen, in all diesen Fällen und selbst für das Mittelalter den Terminus «Parodie» heranzuziehen, wird darunter seit dem 17. Jahrhundert doch auch das Neu- oder Umtextieren von

⁴⁰ Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 35), 1394–1395.

⁴¹ Vgl. nur ebd.

Vokalsätzen bzw. Liedern verstanden.⁴² Wolfgang Steinecke hat dementsprechend in seiner 1934 publizierten Monographie *Die Parodie in der Musik* das mittelalterliche Lied und den Choral mitberücksichtigt.⁴³ Der naheliegende Einwand, die Anwendung des Begriffs Parodie auf Musik des Mittelalters liefe auf einen Anachronismus hinaus, erscheint wenig trifftig. Denn es ist nur schwerlich begründbar, weshalb die Rückprojektion des relativ gut bezeugten historischen Terminus «Parodie» weniger legitim sein sollte als die Verwendung des Neologismus «Kontrafaktur» oder des Ausdrucks «Contrafactum», der im musikalischen Kontext von der einen (und wohl deshalb so bekannten) Ausnahme der Pfullinger Liederhandschrift abgesehen im Mittelalter bekanntlich nicht belegt ist. Im Übrigen liegt ja auch der Rede von der «Parodiemesse» bzw. dem «Parodie»-Verfahren des 15. und 16. Jahrhunderts lediglich ein zeitgenössischer Beleg zugrunde⁴⁴ und haben sich diese Bezeichnungen – trotz mancher kritischer Interventionen – als Folge einer fest verwurzelten terminologischen Praxis und Forschungstradition in der musikwissenschaftlichen Diktion gehalten.⁴⁵

Die Forschungen zum Parodieverfahren der Renaissance dürften weiterhin für das verbreitete, auch in den Standardlexika anzutreffende Wortverständnis mitverantwortlich sein, wonach «Parodie» vorrangig mit Eingriffen in die Ausgangskomposition assoziiert wird, deren «Gestalt teilweise neugeprägt wird», während bei der Kontrafaktur tendenziell die «ursprüngliche musikalische Form» gewahrt bleibe.⁴⁶ In der konkreten Anwendung erweist sich diese Unterscheidung allerdings oft als nur bedingt trennscharf. So

⁴² Siehe die Nachweise bei Falck, «Parody and Contrafactum» (wie Anm. 2), 5–11; vgl. auch Braun, «Die evangelische Kontrafaktur» (wie Anm. 37), 93.

⁴³ Wolfgang Steinecke, *Die Parodie in der Musik*, Wolfenbüttel etc.: Kallmeyer 1934 (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft 1).

⁴⁴ Die *Missa parodia* von Jacob Paix aus dem Jahr 1587.

⁴⁵ Die Geschichte des Begriffs «Parodiemesse», die ihren Anfang bei August Wilhelm Ambros und Peter Wagner nahm, wurde mittlerweile mehrfach nachgezeichnet; siehe u. a. David Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich*, Princeton: Princeton University Press 1994, 151–154; Cathy Ann Elias, *Imitation, Fragmentation, and Assimilation of Chansons in the Masses of Gombert, Clemens and Crecquillon, a Kaleidoskopic Process*, PhD Dissertation, University of Chicago 1994, 1–26.

⁴⁶ Brinzig u. a., «Parodie und Kontrafaktur» (wie Anm. 35), 1394.

konnten – in der Literatur üblicherweise als «Kontrafaktur» verbuchte – Neutextierungen einer Ausgangskomposition mit einem mehr oder weniger starken Eingriff in den mehrstimmigen Satzkomplex einhergehen, etwa im prominenten Fall Oswalds von Wolkenstein, bei der ‘Latinisierung’ französischer Chansons im deutschsprachigen Raum während des 15. Jahrhunderts oder bei deutschen Tenorliedern.⁴⁷ Umgekehrt ist auch bei der mittelalterlichen Liedkontrafaktur mit einem Spielraum für Veränderungen und Anpassungen der übernommenen Melodie zu rechnen. Dabei ist nicht nur an das zu erinnern, was Gennrich «irreguläre» Kontrafaktur nannte, d. h. an in der schriftlichen Überlieferung erkennbare Abweichungen, sondern im Lichte der Performativitäts- und Oralitäts-Forschung vielmehr auch an aufführungsspezifische Wandlungen oder Anpassungen unter den Bedingungen der jeweiligen Transmissions- oder Vortragssituation.⁴⁸ Und schließlich wird bei einer Reihe von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts, am prominentesten bei Bach, pauschal, d. h. selbst in jenen Fällen von Parodie gesprochen, in denen der Tonsatz keinen oder nur geringfügigen Modifikationen unterliegt⁴⁹ (abermals zeigt sich hier die Persistenz einer fest eingeführten terminologischen Praxis, deren Ursprung in der Bach-Forschung bei einem Aufsatz von Arnold Schering liegt).⁵⁰

⁴⁷ David Fallows, *Robert Morton's Songs: A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, PhD Dissertation, University of California, Berkeley 1978, 383–431 (Kap. «Elend: German Song and the Contrafact Tradition»); Nicole Schwindt, «Kontrafaktur im mehrstimmigen deutschen Lied des 16. Jahrhunderts», in: Peter Wollny (Hg.), *Musikgeschichte im Zeichen der Reformation. Magdeburg – Ein kulturelles Zentrum in der mitteldeutschen Musiklandschaft*, Beeskow: Ortus 2006 (Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik. Jahrbuch 2005), 47–69.

⁴⁸ Vgl. von der mittlerweile ausgedehnten Literatur nur den facettenreichen Sammelband «Aufführung» und «Schrift» in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller, Stuttgart und Weimar: Metzler 1996.

⁴⁹ Vgl. zuletzt Klaus Häfner, *Aspekte des Parodieverfahrens bei Johann Sebastian Bach*, Laaber: Laaber 1987; Hans-Joachim Schulze, «Bachs Parodieverfahren», in: Christoph Wolff und Ton Koopman (Hgg.), *Die Welt der Bach-Kantaten*, Stuttgart etc.: Metzler und Bärenreiter 1997, Bd. 2, 167–187.

⁵⁰ Arnold Schering, «Über Bachs Parodieverfahren», in: *Bach-Jahrbuch* 18 (1921), 49–95.

Dass die Verwendung des Terminus «Kontrafaktur» in Abhängigkeit von Forschungstraditionen, und zwar auch nationalen, steht, verrät weiterhin ein Blick in die englischsprachige Literatur. In mehrfacher Hinsicht lässt sich hier von einem bis zu einem gewissen Grad zurückhaltenden Verhältnis zum Begriff Kontrafaktur sprechen. Zunächst ist auffällig, dass ein allgemein gebräuchliches englisches Äquivalent zum deutschen «kontrafazieren» und «Kontrafaktur» nicht existiert. «Contrafacture» oder «contrafaction» begegnen nur ganz sporadisch (und gleichsam im persönlichen Idiom einzelner Forscher).⁵¹ Wohl ist im Englischen «contrafactum» geläufig, aber sozusagen als eher pragmatisch benütztes Label – eine intensivere theoretische Grundsatzdiskussion über den Begriff hat, wenn ich recht sehe, in der englischsprachigen Forschung nicht oder zumindest nicht in dem Ausmaß stattgefunden, wie das vergleichsweise bei «parody» oder «imitatio» der Fall war.⁵²

Durchaus signifikant ist in dieser Hinsicht der Umgang mit dem Terminus in den lexikographischen Standardwerken. So taucht das Lemma «contrafactum» in *Grove's Dictionary* erstmals in der Auflage von 1954 auf,⁵³ von dem betreffenden Eintrag wird jedoch bloß auf den Artikel «parody mass» verwiesen, wo auf die Kontrafaktur lediglich mit der lapidaren Feststellung Bezug genommen wird, wonach es sich bei einer Messe, die durch bloße Umtextierung aus einer Motette gewonnen wurde, nicht um «parody», son-

⁵¹ Mir sind nur zwei englischsprachige Arbeiten bekannt, die sich im Titel des Ausdrucks «contrafacture» bedienen: die Dissertation von Bonse, «*Singing to another Tune*. *Contrafacture and Attribution in Troubadour Song* (wie Anm. 2) sowie der Aufsatz von McMahon, «Contrafacture vs. Common Melodic Motives» (wie Anm. 34).

⁵² Ausgelöst durch einen Artikel von Howard Mayer Brown, «Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance», in: *Journal of the American Musicological Society* 35 (1982), 1–48, entwickelte sich in der englischen und amerikanischen Forschung eine kontroverse Debatte zur Relevanz der (humanistischen) *imitatio* in der Musik des 15. und 16. Jahrhundert. Eine konzise Zusammenfassung dieser Diskussion bietet Michele Calella, *Musikalische Autorschaft. Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Kassel etc.: Bärenreiter 2014 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung 20), 257–263. Zur musikologischen Begriffs- und Problemgeschichte von «Parodie» siehe die in Anm. 45 genannte Literatur.

⁵³ *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Eric Blom, London und New York: Macmillan 1954, Bd. 2, 415.

dern um ein «contrafactum» handelt.⁵⁴ Erst in *The New Grove Dictionary* von 1980 ist «contrafactum» ein eigener kürzerer Artikel gewidmet, der sich in der Ausgabe von 2001 nur in einem Punkt verändert wiederfindet,⁵⁵ und zwar durch die Hinzufügung eines Verweises auf den Artikel «borrowing» von J. Peter Burkholder.⁵⁶

Das Konzept des «borrowing» wurde von Peter Burkholder erstmals in einem grundlegenden Aufsatz 1994 ausführlich theoretisch erörtert⁵⁷ und hat seither eine gewisse Resonanz im Fach gefunden hat, wovon neben der Aufnahme in *Grove's Dictionary* eine Reihe von Arbeiten zumal zur älteren Musikgeschichte zeugen.⁵⁸ «Borrowing» stellt bei Burkholder eine bewusst weit gespannte Kategorie dar. Sie schließt jegliche Art von Bezugnahme auf

⁵⁴ Ebd., Bd. 6, 559.

⁵⁵ Robert Falck und Martin Picker, «Contrafactum», in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von George Grove und Stanley Sadie, London etc.: Macmillan 1980, Bd. 4, 700–701; dies., in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd ed.), hg. von Stanley Sadie, London und New York: Macmillan 2001 (im Folgenden NGrove2), Bd. 6, 367–370.

⁵⁶ Burkholder, «Borrowing», in: NGrove2 (wie Anm. 55), Bd. 4, 5–41.

⁵⁷ J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 851–870.

⁵⁸ U. a. Honey Meconi (Hg.), *Early Music Borrowing*, New York und London: Routledge 2004; John T. Winnemiller, «Recontextualizing Handel's Borrowings», in: *The Journal of Musicology* 15 (1997), 444–470; Veronica Mary Franke, «Borrowing Procedures in late 16th-Century Imitation Masses and their Implications for our View of Parody or *Imitatio*», in: *Studien zur Musikwissenschaft* 46 (1998), 7–33; Bernhard Jahn, «Borrowings in Händels Opern», in: Arnold Jacobshagen und Hans Joachim Marx (Hgg.), *Das Händel-Handbuch*, Bd. 2: *Händels Opern*, Laaber: Laaber 2009, Teilbd. 1, 208–220; Kees Vlaardingerbroek und Michael Talbot, «Vivaldi, *Bariolage*, and a Borrowing from Johann Paul von Westhoff», in: *Studi vivaldiani* 18 (2018), 91–114; Jeffrey Kurtzman, «Another Example of Monteverdi's Self-borrowing: The First *Dixit Dominus* in the *Messa a quattro voci et salmi* (1650) and the *Dixit Dominus primo* of the *Selva morale et spirituale* (1641)», in: *Journal of Seventeenth-Century Music* 25/1 (2019), <https://sscm-jscm.org/jscm-issues/volume-25-no-1/> (21.1.2020). Vgl. darüber hinaus die von Burkholder initiierte Online-Bibliographie, mit der ein umfassendes Verzeichnis der Literatur zu allen Arten und Fällen von «borrowing» beabsichtigt ist: <http://www.chmtl.indiana.edu/borrowing/> (21.1.2020).

«existing music» ein, sofern es sich bei der präexistenten Substanz um ein individualisiertes musikalisches Gebilde wie z. B. ein Werk oder eine bestimmte Melodie handelt (in Burkholders Diktion: «pieces»). Ausgeschlossen werden also Rekurse auf Allgemeines wie Stile, Melodietypen, Gattungsnormen oder kompositorische Verfahren.⁵⁹ Gleichsam das Herzstück von Burkholders Entwurf ist eine Taxonomie, die nun gerade nicht konkrete historische Erscheinungsformen des «borrowing» verzeichnet, sondern in abstrahierter Form möglichst vollständig und systematisiert die Gesichtspunkte erfasst, unter denen der «use of existing music» in den Blick genommen werden kann. Auf einer obersten Ebene (Abb. 2) sind dabei die allgemeinen Gesichtspunkte des möglichen Zusammenhangs zwischen zwei Stücken angesiedelt, welche dann auf einer zweiten Ebene (Abb. 3) typologisch jeweils näher aufgeschlüsselt werden.

Wie leicht zu erkennen ist, diffundieren in diesem Schema sämtliche Begriffe, mit denen traditionell die verschiedenen Erscheinungsformen der Bezugnahme auf vorhandene Musik belegt werden. Auf sie treffen also jeweils mehrere, u. U. zahlreiche der klassifikatorischen Einzelpunkte zu – auf «Kontrafaktur» etwa jedenfalls «melodic line», zudem wohl oft «form», gegebenenfalls auch «texture» usw. Zweierlei ist damit angestrebt: zum einen die vielfältige, wenn nicht umfassende Perspektivierung des jeweiligen Phänomens des «borrowing»; zum anderen gerade eben die Vermeidung der herkömmlichen, mit Konnotationen belasteten, durch Forschungstraditionen verfestigten oder auch umstrittenen Begriffe und der damit verbundenen Definitions- und Abgrenzungsprobleme.

⁵⁹ Diese pragmatische Abgrenzung dient offenkundig dem Zweck, der Uferlosigkeit des Begriffs vorzubeugen. Auf die damit verbundene Problematik, wie Überschneidungen in Form von Rückgriffen auf Spezifisches und zugleich Allgemeines zu erfassen sind, geht Burkholder nicht explizit ein (man denke z. B. an den Fall, dass neben besonderen Elementen einer bestimmten Vorlage zugleich ein prominent damit konnotiertes, aber generell gebräuchliches kompositionstechnisches Mittel übernommen wird). In einem anderen neuralgischen Punkt hat Burkholder sein Konzept jüngst durch eine Systematisierung der Kriterien ergänzt, die ermöglichen können, intentionale Rückgriffe auf bestimmte Vorlagen von ‘zufälligen’ Entsprechungen sowie den Bezug auf «a shared fund of musical ideas» zu unterscheiden; siehe J. Peter Burkholder, «Musical Borrowing or Curious Coincidence? Testing the Evidence», in: *The Journal of Musicology* 35 (2018), 223–266.

- Beziehung zwischen dem «existing piece» und dem «new piece»
(hinsichtlich Gattung, Stil, Textur, Herkunft)
- Elemente des «existing piece», die in das neue aufgenommen werden
- Beziehung des «borrowed material» zu Form und Gestalt des «new piece»
- Veränderungen des «borrowed material» im neuen Stück
- musikalische Funktion des «borrowed material» innerhalb des «new piece»
- «inhaltliche» Funktion / Sinn / Bedeutung des «borrowed material»
innerhalb des neuen Stücks «in associative or extra-musical» terms.

Abb. 2: Basiskategorien der Klassifikation des «borrowing» nach J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 867–869.

1. What is the relationship of the existing piece to the new work that borrows from it?
 - It is of the same genre, medium, or style
 - It is of a different genre, medium, or style
 - It is of a different musical tradition
 - It is a single-line melody used in a new monophonic work
 - It is a single-line melody used in a polyphonic work
 - It is a polyphonic work used in a new polyphonic work
 - The existing work is by the composer of the new work
 - It is from the same circle of musicians
 - It is from a distant place or earlier time
 - It is likely to be familiar to most listeners at the time and place the new work is created
 - It is relatively unfamiliar
2. What element or elements of the existing piece are incorporated into or alluded to by the new work, in whole or part?
 - the full texture
 - a combination of parts that is less than the full texture
 - a melodic line
 - a rhythmic figure
 - an aspect of harmony, such as a chord progression or striking sonority
 - form
 - texture
 - instrumental color
 - other parameters

Abb. 3: Aufschlüsselung der Basiskategorien 1 und 2 nach J. Peter Burkholder, «The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field», in: *Notes* 50 (1994), 867.

Weiterhin ist deutlich, dass Burkholders Ansatz ein primär systematischer ist. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass mit dem «borrowing» kein historiographisches oder zumindest historiographisch operationalisierbares Konzept vorliegt. Dass Burkholder ganz im Gegenteil das «borrowing» als eine historische Schlüsselkategorie anvisiert, wird darin deutlich, dass er es als ein «field» auffasst, das «like counterpoint, tonality, opera or programmatic music has its own traditions and its own history».⁶⁰ Wie bei Gattungen oder fundamentalen musiksprachlichen bzw. kompositorischen Phänomenen lassen sich nicht zuletzt mittels der von Burkholder klassifizierten Aspekte vielfältige kleinräumige wie großflächige, synchron wie diachron orientierte historische Studien denken, bzw. steht mit dem «borrowing» ein Konzept zu Verfügung, anhand dessen sich bestimmende Merkmale einzelner musikhistorischer Phasen aufschließen lassen.

Bevor dies an einem kurzen Beispiel konkretisiert werden soll, ist zu ergänzen, dass sich Burkholders Entwurf ein Stück weit als Reaktion und Alternative gegenüber dem Begriff der Intertextualität versteht,⁶¹ den die Musikwissenschaft seit den 1980er-Jahren in stetig wachsendem Ausmaß aus der Literaturwissenschaft zu importieren begann.⁶² Der Einwand Burkholders, bei dem subkutan eine primäre Orientierung an einer traditionellen Werk-Vorstellung unverkennbar ist, richtet sich vor allem gegen die allzu große Offenheit von «Intertextualität», der er eben nicht zuletzt durch seine Eingrenzung auf die Fälle einer Wiederverwendung von bestimmten individuellen Vorlagen (in seiner Diktion bezeichnenderweise: «pieces») begegnen will. Burkholders Skepsis ist insoweit nachvollziehbar, als in Teilen der musikwissenschaftlichen Literatur «Intertextualität» tatsächlich nur als Ersatzwort für die diversen tradierten Benennungen von Bezugnahmen auf vorhandene Musik bemüht wird, ohne die damit verbundenen theoretischen Ansätze oder Implikation zu rezipieren. Andererseits darf freilich nicht übersehen werden, dass die Reichweite des Konzepts in den Intertextualitätstheo-

⁶⁰ Burkholder, «The Uses of Existing Music» (wie Anm. 57), 861.

⁶¹ Ebd., 862.

⁶² Vgl. J. Peter Burkholder, «Intertextuality», in: *Grove Music Online* (2001), (www.oxfordmusiconline.com), veröffentlicht 2001 (20.1.2020), und die hier angeführte Literatur.

rien selbst verschieden angesetzt wird. Neben das globale, von Julia Kristeva herkommende poststrukturelle Modell, das Burkholder im Auge haben dürfte und nach dem jede sprachliche Äußerung notwendigerweise als Teil eines universalen «texte générale» erscheint, sind ja schon seit Längerem eine Reihe von prägnanteren Modellen getreten, die Intertextualität auf intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und diesem zugrunde liegenden Texten eingrenzen.⁶³ Hinzu kommt, dass sich auch in der Musikwissenschaft mittlerweile die Ansätze zu einer spezifischen und substantiellen Anwendung und zwar auch eines weiteren Intertextualitätsbegriff mehren. Zu erinnern ist nur an John Milsoms Idee, Intertextualität mit dem zusammenzuführen, was Margaret Bent «the grammar of counterpoint» genannt hat, also jenen Bereich allgemein gebräuchlicher kontrapunktischer Verfahren, der zwischen den theoretisch kodifizierten Regeln und der gezielten Allusion auf eine satztechnische Lösung in einer bestimmten älteren Komposition liegt.⁶⁴

Ich komme abschließend zu einem kleinen Beispiel. Wie die jüngeren Forschungen insbesondere von Kate van Orden und Jeanice Brooks nahelegen,⁶⁵ ist die französische Chanson des 16. Jahrhunderts adäquat erstens nur

⁶³ Vgl. insb. den Ansatz von Ulrich Broich und Manfred Pfister (Hgg.), *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen: Niemeyer 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft). Für einen Gesamtüberblick siehe Frauke Berndt und Lily Tonger-Erk, *Intertextualität*, Berlin: Erich Schmidt 2013 (Grundlagen der Germanistik 53). Explizit auf Broich/Pfister stützt sich etwa Crook, *Orlando di Lasso's Imitation Magnificats* (wie Anm. 45), 155–156.

⁶⁴ John Milsom, «'Imitatio', 'Intertextuality', and Early Music», in: Suzannah Clark und Elizabeth Eva Leach (Hgg.), *Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture: Learning from the Learned*, Woodbridge: Boydell & Brewer 2005, 141–151.

⁶⁵ Kate van Orden, *Vernacular Culture and the Chanson in Paris, 1570–1580*, PhD Dissertation, University of Chicago 1996; dies., *Music, Authorship, and the Book in the First Century of Print*, Berkeley etc.: University of California Press 2014; dies., *Materialities. Books, Readers, and the Chanson in Sixteenth-Century Europe*, Oxford etc.: Oxford University Press 2015; Jeanice Brooks, *Courtly Song in Late Sixteenth-Century France*, Chicago und London: The University of Chicago Press 2000; für einen konzisen Überblick siehe insb. Kate van Orden, «Chanson and Air», in: James Haar (Hg.), *European Music, 1520–1640*, Woodbridge: The Boydell Press 2006, 193–224.

dann zu beschreiben, wenn man sie als Feld rekonstruiert, das wesentlich von Praktiken des «borrowing» und von darüber hinausreichenden intertextuellen Bezügen bestimmt ist. Zum Zweiten lässt sich an der französischen Renaissance-Chanson exemplifizieren, wie ein Kernstück der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätstheorie, noch dazu in ihrem radikalen poststrukturalistischen Zuschnitt, musikhistoriographisch wirksam werden kann. Gemeint ist die sogenannte Dezentrierung des Autorsubjekts, vorsichtiger gesagt: die Relativierung eines starken Begriffs von Autorschaft.

1548 erscheint in Attaignants 26. Chansonbuch ein Pierre Sandrin zugeschriebener Satz *Puisque vivre en servitude*, der 1559 noch einmal in einer von Robert Granjon edierten Anthologie veröffentlicht wird, dort aber unter dem Namen Jacques Arcadelts (Bsp. 1). Das Stück gehört zu einer langen Reihe von Sätzen, die vielfältige Nachahmungen, Wiederverwendungen bzw. Transformationen eines textlich-musikalischen Materials dokumentieren (Abb. 4).⁶⁶

Ausgangspunkt ist eine Frottola von Bartolomeo Tromboncino. Deren Melodie wird von Mellin de Saint-Gelais auf sein Gedicht *Puisque vivre en servitude* übertragen, genauer gesagt: auf den Vortrag seines Gedichts. Denn die Kunst von Saint-Gelais, auf der in erster Linie dessen hohes Prestige gründete, bestand im selbstbegleiteten Gesangsvortrag von Poesie nach dem Vorbild der italienischen *improvvisatori*. *Puisque vivre* war im Weiteren ein Erfolgslauf beschieden, den es mit so manch anderer französischer Chanson der Renaissance teilt. Es ließ sich also eine Reihe von solcher ‘Genealogie’ aufstellen, in denen die Lieder in diversen Gestalten und Formaten auftauchen: als Sologesang zur Laute, als Intavolierung für Zupfinstrumente, als vierstimmiger Vokalsatz, weiterhin in Poesiesammlungen und dabei als reiner Textdruck oder wie in der Anthologie von Chardavoine als Textdruck

⁶⁶ *Puisque vivre en servitude* ist in der Literatur des Öfteren behandelt worden. Siehe vor allem Daniel Heartz, «*Voix de ville*: Between Humanist Ideals and Musical Realities», in: Laurence Berman (Hg.), *Words and Music: The Scholar’s View. A Medley of Problems and Solutions Compiled in Honor of A. Tillman Merritt*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1972, 115–135; 117–124; Jane Ozenberger Whang, *From «voix de ville» to «air de cour»: the Strophic Chanson, c. 1545–1575*, PhD Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill 1981, 42–50, 82; van Orden, *Materialities* (wie Anm. 65), 202–211.

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) shows four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G clef, common time, with a key signature of one flat. The lyrics are: "Puis-que vivre en ser-vi-tu-de, Je de-viens triste et do-". The second system (measures 7-12) continues with the same voices and key signature. The lyrics are: "-lent, Bien heu-reux je me ré-pu-te, D'estre en bien si ex-cel-". The third system (measures 13-18) continues with the same voices and key signature. The lyrics are: "-lent, Mon mal est bien vi-o-lent, Mais a-mour l'or-donne ain-si,".

Bsp. 1: Pierre Sandrin oder Jacques Arcadelt (?), *Puisque vivre en servitude* (1548³ bzw. 1559¹⁴). Ed.: Jacobus Arcadelt. *Opera omnia*, hg. von Albert Seay, Bd. 9, [Rom:] American Institute of Musicology 1968 (Corpus mensurabilis musicae 31/9), 8.



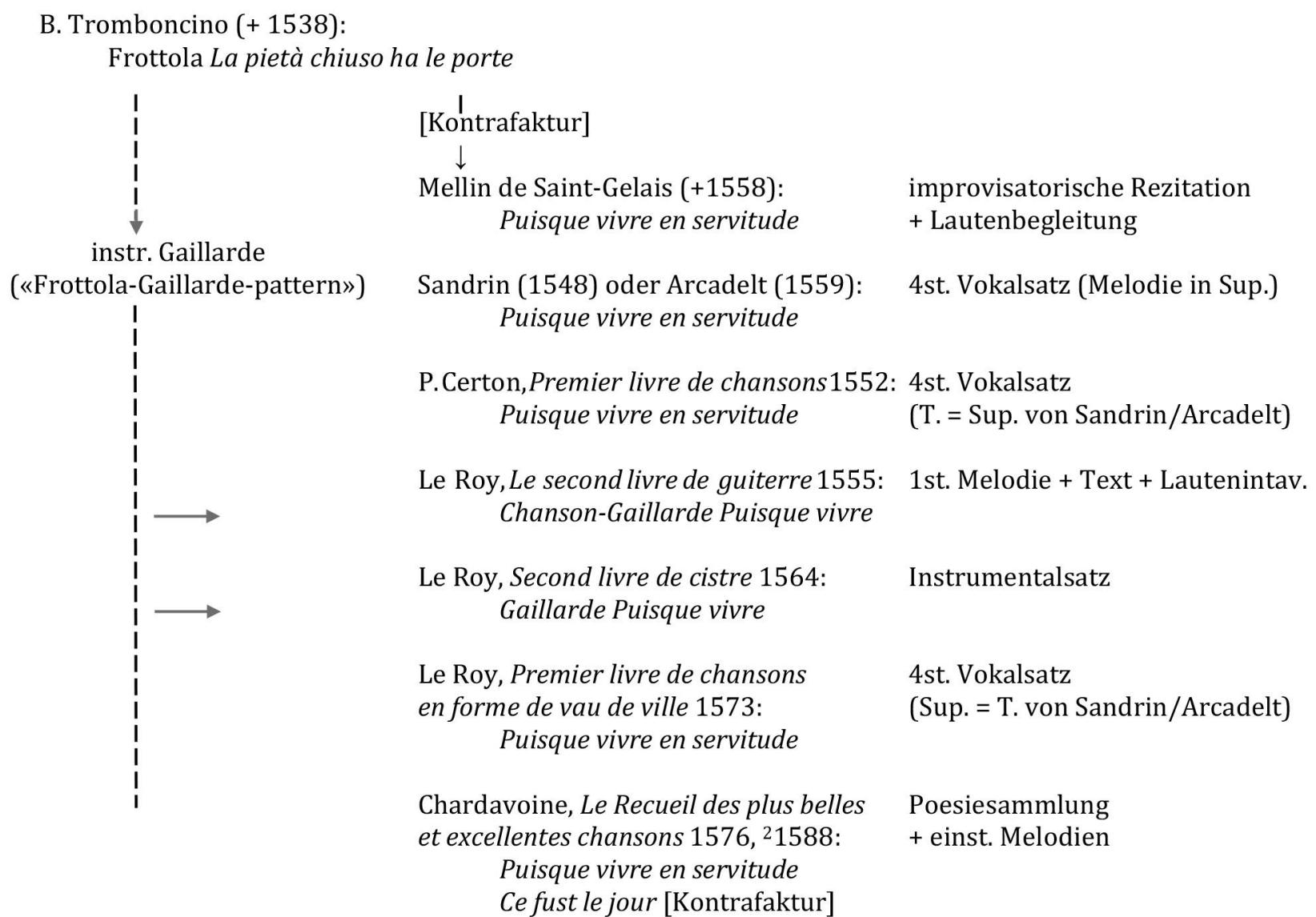
Bsp. 1: (Fortsetzung).

unter Beigabe der einstimmigen Melodie (die wie der Timbre von *Puisque vivre* dann häufig auch für andere Gedichte herangezogen wurde).

Wie Kate van Orden minutiös herausgearbeitet hat, stellen nun die musikalischen Texte, die in der schriftlichen Überlieferung zu Tage treten, keineswegs «Kompositionen» im engeren Sinn dar. Eher ist von ‘Kristallisationen’ einer weitgehend schriftlos sich vollziehenden Praxis des Singens und Spielens über präexistentes Material zu sprechen. Diese Praxis umspannt höfische wie urban-bürgerliche Zirkel, wird von professionellen wie Laienmusikern getragen und beruht essenziell auf vielfältigen und weit verzweigten Prozessen von «borrowing» bzw. intertextuellen Bezugnahmen. Diese realisieren sich nicht nur in den an sich schon vielgestaltigen vokalen und instrumentalen Wiederaufnahmen des Textes bzw. seines *timbres* unter Einchluss von Kontrafakturen. Vielmehr verweist schon die Melodie von *Puisque vivre* selbst auf einen «Prätext», insofern sie vor allem in rhythmischer Hinsicht einen verbreiteten Typus repräsentiert, nämlich den von James Haar sogenannten Frottola-Gaillarde-Pattern.⁶⁷ Und nicht minder beruhen die Einkleidungen, welche die Melodie in den erhaltenen instrumentalen Arrangements und den mehrstimmigen Vokalsätzen erfährt, sehr weitgehend

⁶⁷ James Haar, «Arcadelt and the Frottola: The Italianate Chanson, c. 1550», in: Paul R. Laird und Craig H. Russel (Hgg.), *Res musicae. Essays in Honor of James W. Pruett*, Warren, MI: Harmonie Park Press 2001, 97–110.

Abb. 4: 'Genealogie' von *Puisque vivre en servitude*.



auf standardisierten Prozeduren, Formeln und Patterns, die sich als Spuren von improvisatorischen Praktiken bzw. Verfahren der Stegreifmehrstimmigkeit nachweisen lassen.⁶⁸ Mit einem Wort: Die je einzelnen Erscheinungsweisen von *Puisque vivre* sind gleichsam als Schnittpunkt diverser Prätexte zu begreifen. Das bedeutet nun freilich zugleich, dass in diesem Repertoire bzw. in dieser Liedkultur von einer ausgeprägten Vorstellung von Autorschaft keine Rede sein kann – weder von Autorschaft im Sinne der Urheberschaft individueller Artefakte (denn um solche handelt es sich eben nicht) noch im Sinne der nachhaltigen Verknüpfung eines bestimmten Namens mit einem musikalisch oder dichterischen Text. (Dies zeigt u. a. die ganz überwiegend anonyme Überlieferung der Dichtung von Saint-Gelais ebenso wie schwankende Zuschreibung des einen Vokalsatzes).

Wenig sinnvoll, ja doktrinär (und zudem wohl unrealistisch) wäre es, wegen der Komplikationen, die der Begriff Kontrafaktur in der musikwissenschaftlichen Diskussion mit sich gebracht hat, für dessen Verzicht zu plädieren. Durchaus sinnvoll erscheint, ihn als pragmatisch verstandenes Label weiterhin zu nutzen und damit bestimmte Konstellationen der Neu- oder Umtextierung vorhandener Musik aus dem weiten Feld des «use of existing music» terminologisch abzuheben. Zugleich zeigt die Forschungsgeschichte aber (und kann bewusst machen), dass implizite oder explizite ästhetische Prämissen (etwa zu den Motiven für das Kontrafazieren) ebenso zu vermeiden sind wie starre definitorische Festschreibungen, die der mannigfaltigen, von fließenden Übergängen geprägten historischen Realität nicht gerecht werden. Und ohne dass man das ‘Singen eines neuen Textes auf eine alte Musik’ in allumfassenden Begriffen wie Intertextualität oder «borrowing» aufgehen lassen müsste, erlauben diese Konzepte zweierlei: Sie eröffnen Perspektiven, unter denen sich wesentliche ästhetische Fragen (wie Autorschaft, ‘Komposition’ oder auch die Rolle der Rezipienten) neu überdenken lassen. Und sie können den Blick dafür schärfen, dass die Kontrafaktur eine wichtige, aber nur eine Facette in einem breiten Spektrum von Formen des Rückgriffs auf vorhandene Musik darstellt, mit denen sie sich – wie der Fall von *Puisque vivre* deutlich macht – sogar in der Geschichte eines einzelnen Stücks vielfach und vielfältig überschneiden kann.

⁶⁸ Wie insb. van Orden, *Materialities* (wie Anm. 65), 205–207, zeigt.

