

**Zeitschrift:** Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis  
**Herausgeber:** Schola Cantorum Basiliensis  
**Band:** 40 (2020)  
  
**Artikel:** Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert : Theologie, Liturgie, Gesang  
**Autor:** Föllmi, Beat  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-961744>

### **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:** 26.01.2026

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

# Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert

## Theologie, Liturgie, Gesang

*Beat Föllmi*

Das Thema Kontrafaktur wurde in der Hymnologie stets ausgiebig behandelt. Es hat an der Schnittstelle zwischen Musik und Literatur die junge Disziplin Musikwissenschaft vom ausgehenden 19. Jahrhundert an stark interessiert. Dabei wurde im Wesentlichen das lutherische Repertoire in den Blick genommen, was nicht verwunderlich ist, da die universitären Eliten des Deutschen Reichs mehrheitlich dieser Konfession angehörten. Auch im Jubiläumsjahr 2017 wurde «evangelische» Musik weiterhin fast ausschließlich mit «lutherischer» Musik gleichgesetzt. Doch muss hier mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass sich im Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrere unterschiedliche Konfessionen und Konfessionskulturen herausgebildet haben, unter denen gerade die reformierte (oder calvinistische) Konfession eine große Verbreitung und damit auch eine erhebliche kulturelle Wirkung entfaltet hat: im süddeutschen und schweizerischen Raum genauso wie in Osteuropa und im puritanischen englischen Sprachraum, von wo der Calvinismus nach Nordamerika und von dort aus weltweit, unter anderem nach Ostasien, ausgestrahlt hat.<sup>1</sup>

Die Kontrafaktur als konfessionelles Unterscheidungsmerkmal zu betrachten, mag überraschen. Tatsächlich unterscheiden sich die im 16. Jahrhundert entstehenden Konfessionen gerade auch in ihrer kulturellen Abgrenzung voneinander. Die Art und Weise, wie mit dem musikalischen Erbe, sei es dem profanen, sei es dem geistlichen der eigenen oder der anderen Kon-

---

<sup>1</sup> Ein Standardwerk für die Verbreitung der reformierten Gesangspraxis ist: Judith I. Haug, *Der Genfer Psalter in den Niederlanden, Deutschland, England und dem Osmanischen Reich (16.–18. Jahrhundert)*, Tutzing: Hans Schneider 2010 (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft 30).

fessionen, umgegangen wird, ist in jeder Konfessionskultur unterschiedlich. In der Behandlung der Kontrafaktur zeigen sich neben musikalischen eben auch kulturelle und theologische Differenzen. Diesen Fragen nachzugehen, soll das Thema dieses Beitrags sein. Als Erstes soll kurz auf die Rolle der Musik für die Reformation und ihre unterschiedlichen Ausprägungen innerhalb der Konfessionskulturen eingegangen werden. Dabei werden drei Funktionsbereiche der Musik unterschieden:

### 1. Musik als Propaganda

Die Musik spielte bei der Einführung und Durchsetzung der Reformation eine bedeutende Rolle. In der Anfangsphase dienten gerade auch Gesänge zur Verbreitung reformatorischer Ideen. Martin Luthers erste Liedkomposition ist der 1523 gedichtete Gesang *Ein neues Lied wir heben an* als Reaktion auf die Hinrichtung zweier junger Augustinermönche in Brüssel.<sup>2</sup> Später diente öffentliches Singen von Psalmen und geistlichen Liedern dazu, auf die politischen Entscheidungsträger Druck auszuüben – so geschehen beispielsweise in Basel 1525<sup>3</sup> oder in Lübeck 1529,<sup>4</sup> in beiden Fällen wurde der Gottesdienst durch demonstratives Singen der konfessionellen Gegner gestört. Eine besondere Bedeutung kommt dem öffentlichen Psalmsingen bei den sogenannten *Chanteries* in Nordfrankreich und Flandern in den 1550er-Jahren zu.<sup>5</sup>

---

2 Der Liedtext mit einem Kommentar findet sich in: Martin Geck, *Luthers Lieder. Leuchttürme der Reformation*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag 2017, 7–21.

3 Vgl. Willem van 't Spijker, «Der kirchengeschichtliche Kontext des Genfer Psalters», in: Eckhard Grunewald, Henning P. Jürgens und Jan R. Luth (Hgg.), *Der Genfer Psalter und seine Rezeption in Deutschland, der Schweiz und den Niederlanden, 16.–18. Jahrhundert*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2004 (Frühe Neuzeit 97), 54–58.

4 Siehe dazu: Wolf-Dieter Hauschild, *Kirchengeschichte Lübecks. Christentum und Bürgertum in neun Jahrhunderten*, Lübeck: Schmidt-Römhild 1981, 181.

5 Siehe dazu: Charles Rahlenbeck, «Les chanteries de Valenciennes», in: *Bulletin de la Commission pour l'histoire des églises wallonnes*, La Haye, III (1883), 121–159; Isabelle His, *Claude Le Jeune (v. 1530–1600). Un compositeur entre Renaissance et Baroque*, Paris: Actes Sud 2000, 22–23.

Es ist einsichtig, dass der Kontrafaktur beim 'propagandistischen' Singen eine erhebliche Rolle zufällt. Denn die Übernahme bekannter Melodien entfaltet durch den Wiedererkennungseffekt bei der Melodie und durch die Spannung zwischen altem und neuem Text eine effiziente Wirkung. Als illustratives Beispiel möge hier Luthers Spottlied auf den Papst dienen, *Nun treiben wir den Papst heraus*, das auf einem populären Lied des 15. Jahrhunderts beruht, *So treiben wir den Winter aus*, das zu Mitterfasten (also am Sonntag Laetare) gesungen wurde. Es handelt sich um eine Initialkontrafaktur.

#### ***Vorlage***

So treiben wir den Winter aus  
durch unsre Stadt zum Tor hinaus.  
Denn draußen wartet schon der Mai.  
Den Sommer holen wir herbei.

#### ***Luther, 1545***

Nun treiben wir den Papst heraus,  
aus Christus Kirch und Gotteshaus.  
Darin er mörderlich hat regiert  
und unzählich viel Seel'n verführt.<sup>6</sup>

## 2. Gottesdienstliches Singen

Der zweite Funktionsbereich von Musik in der Reformation ist das gottesdienstliche Singen. Es ist jene Funktion, an die man als Erstes, und oft Einziges, im Zusammenhang der Reformation denkt, denn die verschiedenen neu entstehenden Kirchen haben je ihre eigenen musikalischen Repertoires geschaffen. Hier stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Kontrafaktur anders. Diese hängt vom liturgischen Konzept des Gottesdienstes bzw. von der zugrunde liegenden Ekklesiologie ab. Eine Kirche, die sich als die rechtmäßige Fortführung der bisherigen Kirche betrachtet (so im Wesentlichen die lutherische Kirche), wird wenige Mühe haben, deren Gesänge musikalisch zu übernehmen und mit neuen, gereinigten Texten zu versehen, wodurch ja die Kontinuität verstärkt wird. Eine Kirche hingegen, die einen

---

<sup>6</sup> *Das Deutsche Kirchenlied* (=EDK), Kritische Gesamtausgabe der Melodien, Abteilung III: *Die Melodien aus gedruckten Quellen bis 1680*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1993–2010: EDK B50; Text W III 52; Luthers Lied erschien erstmals in: RISM B/VIII 1545<sup>08</sup> (HDB 30341) *Ein lied für die Kinder/ damit sie Mitterfasten den Babst austreiben*, Wittenberg: J. Klug? 1545, Einblattdruck, einziges Exemplar in der Gräflisch Solms-Laubach-schen Bibliothek.



radikalen Bruch mit dem Bisherigen vornimmt (wie die calvinistischen Kirchen), wird sich hüten, die Musik der Alten Kirche zu übernehmen.

Die Übernahme weltlichen Liedguts für den gottesdienstlichen Gesang hängt wiederum von der Bestimmung dessen ab, was eine angemessene liturgische Situation ausmacht: Soll der Gottesdienst von der profanen Tätigkeit gänzlich abgetrennt sein und einen ästhetischen Eigenbereich haben? Oder soll das Profane eben gerade ins Gottesdienstliche einbezogen werden und mit neuen Texten 'geheiligt' werden?

### 3. Singen als konfessionelle Identität

Innerhalb der Konfessionskulturen fällt dem Singen eine wichtige Rolle bei der Ausbildung konfessioneller Identitäten zu. Die Gesangs- und Musikpraxis unterscheidet sich ganz wesentlich innerhalb der protestantischen Konfessionen, aber ebenso im Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken. Im Zeitalter des Barocks, wo das Hervorrufen von Emotionen (*muovere gli affetti*) zu den Hauptaufgaben der Musik zählt, hat jede Konfession eine eigene musikalische Identität ausgebildet, innerhalb derer sich der Gläubige konfessionell zu Hause fühlt und sich von den anderen Konfessionen abgrenzen kann. Denken wir nur an die römischen Oratorianer des Filippo Neri, die im Anschluss an das Konzil von Trient eine neue katholische Laienfrömmigkeit ganz wesentlich emotional durch die Musik gefördert haben (Lauda, Oratorium).<sup>7</sup>

Im Bezug auf die identitäre Rolle der Musik war der Calvinismus, wenigstens in einer ersten Phase, im Vorteil, da er ein genau abgegrenztes und im Prinzip nicht erweiterbares Repertoire (nämlich die 150 Psalmen) definierte und bei der Melodiewahl auch stilistische Kriterien festlegte («poids et majesté»,<sup>8</sup> wie Calvin sie beschrieb). Die Lutheraner mit ihrer gro-

---

<sup>7</sup> Howard E. Smither, *A History of the Oratorio*, Bd. 1: *The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris*, Chapel Hill: University of North Carolina 1977, 27–50; Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: Les laudes de l'Oratoire*, Turnhout: Brepols 2013.

<sup>8</sup> So im Vorwort zu *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genf: [Jean Girard] 1542; abgedruckt in: Edouard Cunitz, Johann-Wilhelm Baum und Eduard Wilhelm Eugen Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera quae supersunt omnia*, 69 Bde., Braunschweig: Schwetschke 1863–1900 (Corpus Reformationum 29–87); Bd. VI (1867), Sp. 169–170

ßen Offenheit sowohl gegenüber anderen Repertoires als auch gegenüber späteren stilistischen Entwicklungen verfügten zunächst über eine ungleich weniger klar definierte musikalische Identität.

Im Hinblick auf die Identitätskonstruktion ist es grundsätzlich wichtig, dass das Repertoire über ausreichende Charakteristika verfügt, um sich von der kulturellen Praxis der anderen Konfessionen abzugrenzen. Die Kontrafaktur kann also hier Probleme schaffen, da ein Teil der musikalischen Identität des Anderen übernommen wird. Im Folgenden soll untersucht werden, wo und in welchem Umfang Kontrafakturen in den Repertoires der beiden protestantischen Konfessionen, Luthertum und Calvinismus, im 16. Jahrhundert vorkommen und welche theologischen Konzepte hinter der jeweiligen Praxis stehen.

## Kontrafaktur in der lutherischen Reformation

Im lutherischen Kirchenlied sind Kontrafakturen weit verbreitet. Da das Repertoire allerdings sehr umfangreich ist und im 16. Jahrhundert sich eine Abgrenzung gegenüber Repertoires anderer Konfessionen (beispielsweise den süddeutschen, täuferischen oder böhmischen) oft schwierig gestaltet, lassen sich statistische Angaben (im Gegensatz zum reformierten Genfer Psalter) kaum machen.

Wir wählen daher den Weg einer qualitativen Untersuchung und teilen die Kontrafakturen in fünf Typen ein, die im Folgenden untersucht werden sollen. Zudem beschränken wir uns weitgehend auf die Liedschöpfungen Martin Luthers, wiederum aus methodischen Gründen.

### 1. Übersetzungen

Eine ganze Reihe lutherischer Kirchenlieder, sowohl von Luther selbst als auch von seinen Mitarbeitern, sind deutsche Übersetzungen von lateinischen Gesängen der Alten Kirche. So hat Luther das lateinische *Te Deum* sehr frei ins Deutsche übertragen und dabei die Melodie des lateinischen Hymnus

---

(Corpus Reformatorum 24), ebenso in: Pierre Pidoux, *Le psautier huguenot du XVI<sup>e</sup> siècle*, Basel: Bärenreiter 1962–1969, Bd. II (1962): *Documents*, 15–18.

übernommen: *Herr Gott, dich loben wir*<sup>9</sup> von 1529 (für *All Ehr und Lob soll Gottes sein*<sup>10</sup> von 1537 ist seine Autorschaft umstritten). Die *Deutsche Litanei* von 1529 geht ebenfalls auf gregorianische Modelle zurück.

Ein bekanntes Beispiel einer Übersetzung ist Luthers frühes Lied *Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist* von 1524.<sup>11</sup> Die Melodie des Kirchenlieds, in ihrer heute bekannten Fassung, stammt von Luther, als Vorlage diente jedoch die Pfingstsequenz *Veni creator spiritus*, die deutsche Textparaphrase wird also auf eine Variante der alten Melodie gesungen. Ähnlich verhält es sich mit Luthers geistlichem Lied *Mitten wir im Leben sind* aus dem Jahr 1524,<sup>12</sup> das auf die Antiphon *Media vita in morte sumus* zurückgeht, wobei eine deutsche Fassung bereits vor Luther vorgelegen hat (zum Beispiel als Antiphonlied: «In mittel vnsers lebens zeyt» aus Salzburg, 1456). Und schließlich ist das bekannte Adventslied *Nun komm, der Heiden Heiland* von 1524 eine Übersetzung des ambrosianischen Hymnus *Veni redemptor gentium*.<sup>13</sup>

## 2. 'Verbesserungen'

Wenn man beim ersten Typ vielleicht noch zögert, von Kontrafaktur zu sprechen (sondern eher von Übersetzungen), ist die Sachlage beim zweiten Typus eindeutig: den «Besserungen» (wie sie damals genannt wurden) oder wie wir heute sagen würden: Verbesserungen. Wiederum übernimmt Luther Gesänge aus der Alten Kirche, 'reinigt' und korrigiert sie aber. Als Beispiel soll das Lied *Gott sei gelobt und gebenedeiet* von 1524 dienen.<sup>14</sup> Die Melodievorlage ist ein Leis für das Fronleichnamfest, dessen Melodie sich in einem aus dem Franziskanerkloster Miltenberg (in Unterfranken) stammenden Prozessionale vom Ende des 14. Jahrhunderts findet. Der Leis war offensicht-

---

<sup>9</sup> EDK D7B (EG 191; *Evangelisches Gesangbuch*, herausgegeben zwischen 1993 und 1996 von den Landeskirchen Deutschlands).

<sup>10</sup> EDK A51.

<sup>11</sup> EDK D14 (EG 126).

<sup>12</sup> EDK Ec1 (EG 518).

<sup>13</sup> EDK Ea10 (EG 4).

<sup>14</sup> EDK Eb1. Das Lied erscheint erstmals mit seiner Melodie im Straßburger Druck des *Teutsch Kirchen ampt* aus dem Jahr 1524 (RISM B/VIII 1524<sup>15</sup>); Digitalisat: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00069204-8> (30.11.2019).

lich verbreitet und ist viel älter, ursprünglich stand er im Zusammenhang der Sequenz *Lauda Sion salvatorem* (ebenfalls für Fronleichnam).<sup>15</sup>

Luther hat hier nicht nur den Text gestrafft, er hat ihn vor allem theologisch bearbeitet, denn die Anbetung des Altarsakraments ist in den Augen des Reformators abzulehnen. Es ist nun nicht mehr der Priester, der das Sakrament überreicht, sondern Christus selber, der sich uns hingibt. Ferner fügt er zwei weitere Strophen hinzu, in denen er die reformatorische Lehre weiter ausführt und den zentralen Begriff der Gnade einführt.

### 3. Kontrafakturen aus dem lateinischen Repertoire

Luther hat auch Melodien aus dem Repertoire der Alten Kirche übernommen und sie mit völlig neuen Texten versehen. Die Melodie des Hymnus *Veni redemptor gentium* (der auch als eigenes Lied ins Deutsche übertragen wurde) diente für Kontrafakturen weiterer Lieder mit ganz anderem Text: *Verleih uns Frieden gnädiglich* (EG 421) oder *Erhalt uns, Herr, bei Deinem Wort* (EG 193). Hier handelt es sich um Kontrafakturen von geistlich zu geistlich.

### 4. Weltliche Liedvorlagen

Am ungewöhnlichsten ist es, dass Luther auch Melodien von weltlichen Gesängen für seine Kirchenlieder verwendet hat. Es gibt allerdings unter den von Luther selbst stammenden Kirchenliedern nur zwei Beispiele dafür, aber diese Art Kontrafaktur wurde auch von anderen lutherischen Lieddichtern des 16. und des 17. Jahrhunderts weit herum praktiziert. Luthers Lied *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*,<sup>16</sup> das vermutlich Ende 1523 entstanden ist und damit zu seinen ältesten Liedschöpfungen gehört, wurde mit der heute bekannten Melodie erstmals im *Erfurter Enchiridion* von 1524 veröffentlicht;<sup>17</sup> neben der dort abgedruckten Melodie gibt es allerdings noch

<sup>15</sup> In der ältesten Quelle (ohne Noten: Trier, Bistumsarchiv und Dombibliothek; Diözesanarchiv, Abt. 95 Nr. 528, fol. 228v) ist der Leis als Gesang nach der Kommunion verzeichnet.

<sup>16</sup> EDK Ea5 (EG 273).

<sup>17</sup> RISM B/VIII 1524<sup>03</sup>; Konrad Ameln, *Das Erfurter Enchiridion, gedruckt zu Erfurt in der Permentergassen zum Ferbefaß, 1524 und der Ergänzungsdruck, Etliche Christliche Gesenge und Psalmen*, Kassel: Bärenreiter 1983 (Documenta Musicologica I, 36).

weitere.<sup>18</sup> Es handelt sich bei der berühmten Melodie offensichtlich um ein damals bekanntes Liebeslied mit dem Textanfang: «Begirlich in dem Herzen min». Es ist in einer wohl aus Rottenburg am Neckar stammenden Handschrift um 1410 überliefert.<sup>19</sup> Die Melodie wird zudem notengetreu auch als Tenor einer vierstimmigen Motette *Gaude mater in gaudio* verwendet, die in einer im späten 15. Jahrhundert entstandenen Liederhandschrift aus der Region Prag überliefert ist.<sup>20</sup> Textlich gibt es zwischen dem weltlichen Liebeslied und Luthers Kirchengesang keine Übereinstimmung. Man könnte allerdings vermuten, dass sich Luther an der Grundstimmung des weltlichen Lieds orientiert hat: Der Liebende beklagt nämlich seine hoffnungslose Situation, genauso wie es der Glaubende im Kirchenlied tut.

Anders verhält es sich mit dem bekannten Weihnachtslied *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, das vermutlich 1535 entstanden ist. Die heute gebräuchliche Melodie<sup>21</sup> erscheint zum ersten Mal 1535.<sup>22</sup> Die ursprüngliche Melodie allerdings dürfte jene sein, für die Luther den Text geschaffen hat.<sup>23</sup> Es handelt sich um eine Initialkontrafaktur eines volkstümlichen Ringeltanzes, der anlässlich des sogenannten «Kranzsingens», geübt wurde.<sup>24</sup> Luther hat die Melodie offensichtlich mit dem Text «Aus fremden Landen komm ich her» (oder auch «Ich komm aus fremden Landen her») gekannt. Er übernimmt in der ersten Strophe textlich einen Großteil der weltlichen Vorlage. Doch gerade die kleinen Eingriffe sind sehr bedeutsam: So verändert er den allgemeinen Ausdruck der «neuen Mär» (neue Nachrichten) zu «gute

---

<sup>18</sup> EDK Ec3, Eb6, Ee9.

<sup>19</sup> Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Musikabteilung, Ms. 2225, fol. 70.

<sup>20</sup> Codex Specíálník: Hradci Králové, Muzeum Východních Čech (Museum Ostböhmen), MS II.A.7.

<sup>21</sup> EDK Ei1.

<sup>22</sup> *Geistliche Lieder auff's new gebessert zu Wittemberg*, Wittenberg: Josef Klug 1535 (Titelblatt des einzigen Exemplars fehlt), RISM B/VIII 1535<sup>06</sup> (HDB 255); Digitalisat: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0005/bsb00055112/images> (30.11.2019).

<sup>23</sup> EDK Ee18.

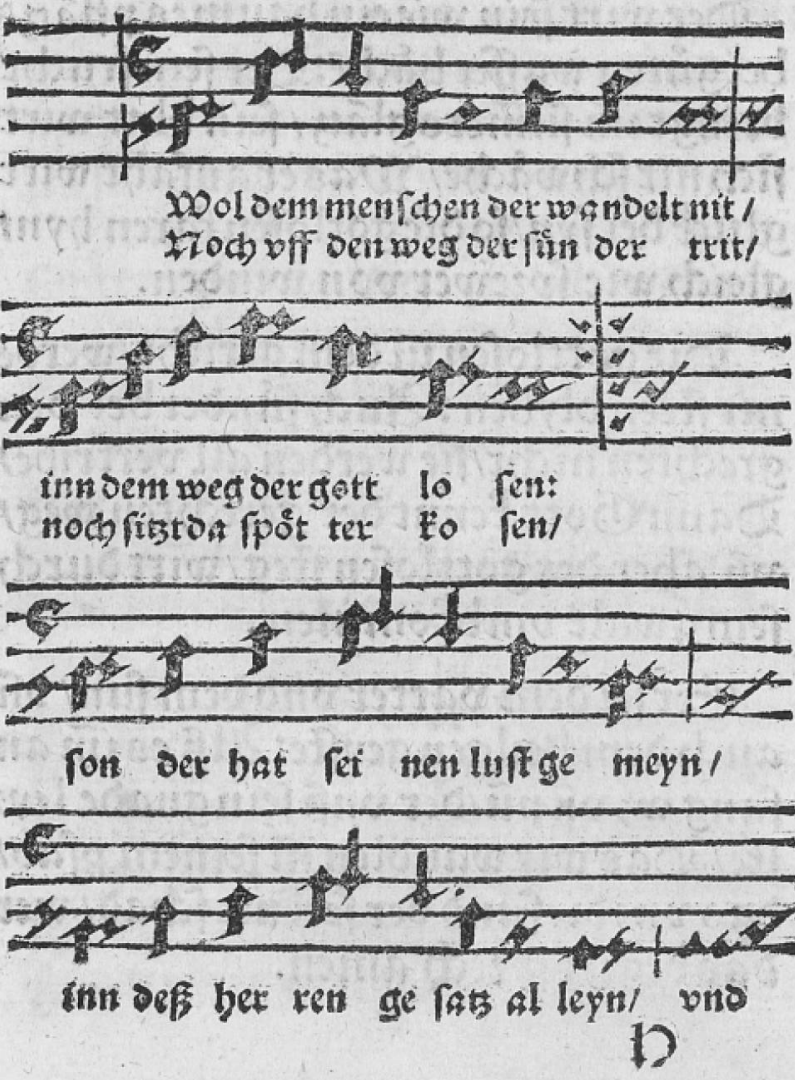
<sup>24</sup> *Geistliche Ringeltentze aus der heiligen Schrift*, Magdeburg: Hans Walther 1550, Nr. 2; cf. Ludwig Erk, *Deutscher Liederhort: Auswahl der vorzüglichern deutschen Volkslieder aus der Vorzeit und der Gegenwart mit ihren eigenthümlichen Melodien*, Berlin: Enslin 1856, 342 (Reprint Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1988).



XLIX

**Die ersten acht psalmen**  
sind alle in diser Melodey/  
**Ach Gott von himmel.**

Beatus uir.



Wol dem menschen der wandelt nit /  
Noch vff den weg der sün der tritt /

inn dem weg der gott lo sen:  
noch sizt da spöt ter ko sen /

son der hat sei nen lustge meyn /

inn des her ren ge sätz al leyn / vnd

b

Abb. 1: «Wol dem menschen der wandelt nit», Kontrafaktur von Luthers *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*. Beginn von Psalm 1 in der Bereimung des Straßburgers Ludwig Oeler aus der Ausgabe: *Psalmen gebett/ vnd kirchen übung/ wie sie zü Straßburg gehalten werden*, Straßburg: Wolfgang Köpfel 1526. RISM B/VIII 1530<sup>06</sup> (HDB 19) (erstmal erschienen in einer heute verschollenen Ausgabe von *Teutsch Kirchenamt*, 1525). Dokument und Fotografie Bibliothèque Nationale et Universitaire Strasbourg (BNU), R.102.241, fol. XLIX.

neue Mär» und spielt so auf die «gute (frohe) Botschaft», eben das Evangelium, an. Die letzte Zeile mit dem charakteristischen Ausdruck des «singen und sagen» verweist auf die doppelte Verkündigung der Frohbotschaft, als Predigt und Gesang.

#### 5. Kontrafakturen innerhalb des lutherischen Repertoires

Die Kirchenlieder und geistlichen Gesänge der lutherischen Tradition wurden selber wieder Gegenstand von Kontrafakturen. Hier ist die damals sehr populäre und weit verbreitete Melodie von *Ach Gott, vom Himmel sieh dar- ein* zu nennen, die bereits sehr früh für zahlreiche andere Texte verwendet wurde. So hat beispielsweise der Straßburger Ludwig Oeler für sämtliche seiner Bereimungen der Psalmen 1 bis 8, die 1525 in Straßburg erstmals veröffentlicht wurden,<sup>25</sup> diese eine Melodie Luthers verwendet (siehe Abb. 1). Ebenso findet sie sich, 1537 wiederum in Straßburg,<sup>26</sup> für das Lied *Ich trau' auf Gott, den Herren mein* (Ps 11) von Hans Sachs.<sup>27</sup> Diese Praxis der Kontrafaktur innerhalb der eigenen Konfessionsgrenzen erhielt sich jahrhundertlang: Im 19. Jahrhundert war die Melodie zu *Wer nur den lieben Gott lässt walten* enorm beliebt und als Kontrafaktur für unzählige Texte verwendet worden.<sup>28</sup> Kontrafakturen kommen also in der lutherischen Gesangspraxis sehr häufig und in unterschiedlichster Form vor: als Übersetzung, «Verbesserung», Neutextierung von geistlich zu geistlich bzw. von weltlich zu geistlich. Welche sind die theologischen Grundlagen einer solchen Praxis? Bekanntlich war für Luther die Musik grundsätzlich gut. Im Vorwort zum so genann-

<sup>25</sup> Verschollener zweiter Teil des *Teutsch Kirchenamt* von 1525 (RISM B/VIII 1525<sup>18</sup>). Der erste erhaltene Druck datiert vom Folgejahr: *Psalmē gebett/ vnd Kirchen ũbūg wie sie zū Straßburg gehalten werden*, Straßburg: Wolfgang Köpfel 1526, RISM B/VIII 1526<sup>09</sup> (HDB 17).

<sup>26</sup> *Psalmen und geistliche Lieder*, Straßburg 1537 (RISM B/VIII 1537<sup>03</sup>).

<sup>27</sup> Text abgedruckt in: Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII. Jahrhunderts*, 5 Bde (= W I bis V), Leipzig: Teubner 1864–1877, Bd. 3, 90 (W III 90).

<sup>28</sup> So zum Beispiel im sogenannten «Mylius», dem aufklärerischen preußischen Gesangbuch: *Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch in den Königlich Preußischen Landen*, Berlin: Mylius 1781.

ten *Babstschen Gesangbuch* von 1545<sup>29</sup> stellt er in der Vorrede das Singen in den Zusammenhang seiner Theologie der Gnade: Während das Volk des Alten Testaments unter dem Zwang des Gesetzes mit «unwilligem Herzen» singt, wird das Singen im Neuen Testament zum Ausdruck des gerechtfertigten Menschen angesichts der Begegnung mit der Frohbotschaft des Evangeliums:

Also ist nu im neuen Testament ein besser Gotts dienst, dauon hie der Psalm sagt, Singet dem HERRN ein neues lied, Singet dem HERRN alle welt. Denn Gott hat unser hertz und mut frölich gemacht, durch seinen lieben Son, welchen er für uns gegeben hat zur erlösung von sunden, tod und Teuffel. Wer solchs mit ernst gleubet, der kans nicht lassen, er mus frölich und mit lust dauon singen und sagen, das es andere auch hören und herzu komen. Wer aber nicht dauon singen und sagen wil, das ist ein zeichen, das ers nicht gleubet, und nicht ins new fröliche Testament, Sondern unter das alte, faule, unlustige Testament gehöret.<sup>30</sup>

Das Frohbotschaft des Evangeliums erreicht uns durch das Hören: Das Evangelium ist Schall oder Klang. Es bewirkt beim Hörenden Freude, «Lust», wie Luther sagt, und führt dazu, dass das überbordende Herz singt und damit das Evangelium für die Andern hörbar macht. Durch diese grenzenlose Bejahung kann jede Form musikalischer Äußerungen zum Ausdruck des Evangeliums werden, denn die Musik ist *donum Dei*, eine Gabe Gottes.<sup>31</sup> So verwundert es nicht, dass Luther das Repertoire der römischen Kirche genauso für seine Musikpraxis in Anspruch nimmt wie das weltliche Liedgut. In der Vorrede zu den Begräbnisliedern von 1542 erklärt er, weshalb er die Musik der Altgläubigen übernimmt.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> RISM B/VIII 1545<sup>01</sup>.

<sup>30</sup> Martin Luther, *Vorrede* zum Babstschen Gesangbuch, *Geystliche Lieder*, Leipzig: Valentin Babst 1545 (RISM B/VIII 1545<sup>01</sup>); abgedruckt in: *Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, 79 Bde, Weimar: Hermann Böhlau 1883–1909 (Weimarer Ausgabe = WA), Bd. 35, 476 (WA 35, 476–475).

<sup>31</sup> Siehe dazu: Beat Föllmi, *Das Weiterwirken der Musikanschauung Augustins im 16. Jahrhundert*, Bern: Peter Lang 1994 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, 116), 129–131.

<sup>32</sup> *Christliche Geseng Lateinisch vnd Deudsch/ zum Begrebnis*, Wittenberg: Josef Klug 1542, RISM B/VIII 1542<sup>15</sup> (HDB 313).



Der Gesang und die Noten sind koestlich, Schade were es, das sie solten untergehen, Aber unchristlich und ungereimpt sind die Text oder wort, die solten untergehen. [...] Also haben sie auch warlich viel treffliche schoene Musica oder Gesang, sonderlich in den Stifften und Pfarrhen, Aber viel unfletiger abgoettischer Text da mit geziert. Darumb wir solche abgoettische todte und tolle Text entkleidet, und jnen die schoene Musica abgestreiff, und dem lebendigen heiligen Gottes wort angezogen, dasselb damit zu singen, zu loben und zu ehren. Das also solcher schoener schmuck der Musica in rechtem Brauch jrem lieben Schepffer und seinen Christen diene, Das er gelobt und geehret, wir aber durch sein heiliges wort, mit suessem Gesang jns Hertz getrieben, gebessert und gesterckt werden im glauben.<sup>33</sup>

## Kontrafaktur im Genfer Psalter

Der Genfer Psalter bildet ein in sich geschlossenes Repertoire. Mit der Veröffentlichung der *Pseaumes mis en rime françoise*<sup>34</sup> im Jahr 1562 war ein Corpus von 150 Psalmparaphrasen sowie einigen wenigen (in der Regel zwei) biblischen Cantica geschaffen, das in der Folge weder verändert noch erweitert wurde (es wurden lediglich die Texte durch Valentin Conrart und Marc-Antoine Crozat im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts revidiert und der veränderten französischen Sprache angepasst). Diese Eigenheit ist sowohl die Stärke als auch die Schwäche des calvinistischen Repertoires. Reformierte überall in der Welt singen diese Psalmen in ihrer Sprache mit denselben Melodien. Doch weil eine Weiterentwicklung nicht möglich war, verschwand der Psalter dann im Zug gewandelter Frömmigkeit fast gänzlich.

Es soll nun untersucht werden, welche Rolle Kontrafakturen bei der Konstituierung des Genfer Psalters gespielt haben. Dabei ergibt sich ein erstaunlicher Befund, wenn man den abgeschlossenen Genfer Psalter von 1562 mit den Vorläuferausgaben, insbesondere jenen, die in Straßburg von 1539 an erschienen sind, vergleicht.

<sup>33</sup> RISM B/VIII 1542<sup>15</sup>, abgedruckt in: WA 35, 479–480.

<sup>34</sup> *Les Pseaumes mis en rime françoise Par Clement Marot, & Theodore de Beze*, Genf: Michel Blanchier für Antoine Vincent 1562. Diese erste Ausgabe, der darauf unzählige folgten, wurde in der ungewöhnlichen Auflagezahl von über 30.000 Exemplaren hergestellt. Eine Faksimile-Ausgabe davon: Genf, Éditions Droz 2008 (Textes littéraires français), mit einer Einleitung von Pierre Pidoux.

Es wird immer wieder behauptet, viele Melodien des Genfer Psalters seien Kontrafakturen weltlicher französischer Chansons. Einen Beweis dafür hat jedoch noch niemand liefern können.<sup>35</sup> Die Zuschreibung entspringt wohl eher dem Wunsch, auch dem französischsprachigen calvinistischen Repertoire einen populären Ursprung zuschreiben, genauso wie dies für das lutherische Repertoire der Fall ist. Es lässt sich jedoch einzig nachweisen, dass einige wenige Genfer Psalmen (aber niemals solche in den Genfer Drucken) mit Tonangaben versehen worden sind, die auf weltliche Chansons verweisen.<sup>36</sup> Die Konstituierung des Genfer Psalmenrepertoires nimmt ihren Ursprung in Straßburg, als Johannes Calvin 1538 die Leitung der französischsprachigen Flüchtlingsgemeinde der Stadt übernimmt. Calvin war zuvor wegen seiner Unnachgiebigkeit in der Abendmahlsfrage aus Genf verbannt worden, wo es bis zu diesem Zeitpunkt überhaupt keinen gottesdienstlichen Gesang gegeben hatte. In Straßburg erlaubte ihm der dortige Reformator Martin Bucer als Erstem, den Gottesdienst in französischer Sprache abzuhalten. Doch woher sollte Calvin die Gesänge nehmen, da es ja noch kein französisches Gesangsrepertoire gab? In nur wenigen Monaten veröffentlichte Calvin ein kleines Gesangbuch für den liturgischen Gebrauch seiner Flüchtlingsgemeinde: *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant* (=ST 39), das 1539 bei Johannes Knobloch dem Jüngeren erschien.<sup>37</sup> Es enthält auf 63 Seiten (ohne Vorwort oder andere Texte) 22 Gesangsnummern: 19 Psalmen, den Lobgesang des Simeon, den Dekalog und das Credo, mit einer Ausnah-

35 Siehe dazu Paul-André Gaillard, «Le matériel mélodique employé par Loys Bourgeois dans son Premier Livre des Pseaulmes, Lyon 1547», in: *Schweizer Musikzeitung* 92 (1952), 413–414.

36 So findet sich für Ps 120 in der ersten Textversion (von Jean Mmenard) «Au Seigneur Dieu pour recouvrer lyesse», die Tonangabe «Adieu tout solas, plaisir et lyesse», so im Druck: *PSALMES de David, Translatez de plusieurs Autheurs, & principalement de Cle. Marot*, Antwerpen: Antoine des Gois 1541; siehe dazu Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), I: *Les mélodies*, 110.

37 Der Titel lautet auf Deutsch: «Einige Psalmen und geistliche Lieder mit Musik». Eine Faksimileausgabe mit Kommentar und Übertragung der Melodien in: Richard R. Terry, *Calvin's First Psalter (1539)*, London: E. Benn 1932.

me alle mit Noten versehen (siehe Abb. 2).<sup>38</sup> Dreizehn Psalmdichtungen stammen von Clément Marot, die verbleibenden sechs Psalmdichtungen und drei weitere Cantica wurden höchstwahrscheinlich von Calvin selber verfasst (die Autorschaft ist allerdings nur für Psalm 25 und 46 gesichert).<sup>39</sup> Marots Psalmen hat Calvin wohl bereits während seines Aufenthalts in Ferrara (1535/1536), wo auch der Dichter weilte, kennengelernt.

Interessant ist nun, woher die Melodien für diese französischen Psalmen stammen. Zehn der 22 Gesänge (bzw. sogar elf, wenn man Ps 115, der wohl auf dieselbe Melodie wie der vorangehende Ps 114 zu singen ist, hinzuzählt) wurden dem deutschsprachigen Repertoire der Straßburger Kirche entnommen; ein Gesang (Ps 15) könnte auf einem lateinischen Hymnus basieren. Für die restlichen zehn Gesänge kann keine Vorlage nachgewiesen werden. Es fällt zudem auf, dass sämtliche Neuschöpfungen Calvins Kontrafakturen sind, während von Marots Dichtungen nur bei zwei Psalmen (Ps 51 und 114 bzw. noch 115 als melodische Dublette) auf Straßburger Melodien zurückgegriffen wurde.

Die Einrichtung französischer Texte auf deutsche Melodien erfolgte nicht ohne Schwierigkeiten. Calvin, der selber über keine musikalischen Fähigkeiten verfügte, hat ohne Zweifel die musikalische Umarbeitung nicht selber vorgenommen, sondern die Hilfe von Straßburger Musikern in Anspruch genommen, wohl vor allem Matthias Greiter, Kantor am Münster, und Wolfgang Dachstein, Organist daselbst. Die Schwierigkeiten, die sich bei der Kontrafaktur ergaben, seien hier kurz am Beispiel von Psalm 46, dessen Text mit Sicherheit von Calvin stammt, aufgezeigt (siehe Bsp. 1).<sup>40</sup> Die deut-

---

<sup>38</sup> Außer Psalm 115, der vermutlich mit der Melodie des vorangehenden Psalms 114 zu singen ist; vgl. Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), I: *Les mélodies*, 106.

<sup>39</sup> Vgl. den Brief von Calvin an Guillaume Farel vom 19. Dezember 1539: «Ita psalmi duo, XLVI et XXV, prima sunt mea tirocinia. Alios postea attexui». Abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera* (wie Anm. 8), Bd. 6, XXII.

<sup>40</sup> Die Übertragung der Notenwerte wurde der Lesbarkeit willen verkürzt und vereinheitlicht, so dass eine Brevis in EDK eb11a und in ST 39 in moderner Notation einer Halbennote entspricht. In den Genfer Ausgaben ist bereits verkürzt worden, so dass dort eine Semibrevis einer modernen Halbennote entspricht. Die Notenwerte der Straßburger Notation wurden entsprechend der Interpretation von Christian Meyer, *Les mélodies des*



Abb. 2: Ps 36 «En moy le secret pensement» von Johannes Calvin, aus *AVLCVNS pseaulmes et cantiques mys en chant*, Straßburg: Johannes Knobloch d. J. 1539 (HDB 30114). Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, Rar. 107, S. 22–23.

Diese Melodie, vom Straßburger Münsterkantor Matthias Greiter stammend, war in den deutschsprachigen Straßburger Kirchen für Ps 119 vorgesehen. Calvins Text wurde in den Genfer Ausgaben durch eine neue Bereimung von Clément Marot ersetzt (*Du malin le mechant vouloir*).

sche Vorlage, Dachsteins Psalmlied, *O Herr, wer wird Wohnungen han* (Ps 15), folgt einem sehr häufigen Vers- und Reimschema: die beiden Stollen mit Kreuzreimen (männlich/weiblich), der Abgesang mit einem männlichen Reimpaar und einer nicht reimenden weiblichen Schlusszeile. Der französische Psalm (Ps 46) ist allerdings durchgehend in achtsilbige Verse gegliedert und hat einen Abgesang mit vier Zeilen. Um die Melodie des deutschen Psalms an den französischen Vers anzupassen, wurden in den Zeilen 2 und 4

*églises protestantes*, Baden-Baden/Bouxwiller: Valentin Koerner 1987 (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 74), 25, wiedergegeben.

sowie in der Schlusszeile jeweils die Ligaturen aufgelöst, so dass aus sieben Notensilben nun acht wurden. Die fehlende Musikzeile wurde durch Wiederholung ergänzt. Aus unbekannten Gründen wurden zudem die ersten vier Noten im französischen Psalm gegenüber der deutschen Melodie um eine Terz höher notiert. Es entfällt so der Oktavsprung nach oben, der für Dachsteins Melodie so charakteristisch ist.

Die musikalischen, poetischen Unzulänglichkeiten der Kontrafakturen waren Calvin durchaus bewusst, denn als er in Genf seine reformatorische Tätigkeit wieder aufnahm, wurden die Straßburger Melodien zunächst einer Revision durch den damaligen Genfer Kantor Guillaume Franc unterzogen; in den späteren Ausgaben wurden dann einige ausgewechselt. Alle Textdichtungen, die Calvin für das Straßburger Gesangbuch von 1539 verfasst hatte, wurden in den Genfer Ausgaben, von 1542 bis zur definitiven Ausgabe 1562, durch Dichtungen von Marot ersetzt. Als der Dichter 1544 starb, setzte der französische Theologe Theodor Beza die Bereimung fort und verfasste die 101 fehlenden Psalmen. Dabei allerdings wurden keine Kontrafakturen aus dem deutschen Repertoire übernommen, sondern neue Melodien von Loys Bourgeois (Kantor an der Genfer Kirche Saint-Pierre) und Pierre Davantès (Schullehrer) komponiert. Bei einigen wenigen der in Genf entstandenen Melodien lassen sich Übernahmen aus dem gregorianischen Repertoire nachweisen, und zwar in insgesamt neun Psalmen (bzw. noch in zwei weiteren Stücken als melodische Dubletten). Ein eindeutiger Fall ist Ps 80 (*O Pasteur d'Israël écoute*), der die Melodie der Ostersequenz *Victimae paschali laudes* am Anfang getreu übernimmt, wobei hier keine inhaltlichen Übereinstimmungen zwischen Sequenz und Psalm auszumachen sind.

Guillaume Franc hat sich direkt dazu geäußert, dass er auf Kontrafakturen zurückgegriffen hat. So schreibt er im *Avertissement aux lecteurs* der Ausgabe von 1551, er habe «zwei oder drei Psalmen auf einige Gesänge zugeschnitten, die wir früher missbräuchlich gesungen haben».<sup>41</sup> Insgesamt finden sich im kompletten Genfer Psalter von 1562 nur 36 Kontrafakturen auf 152 Gesänge (melodische Dubletten miteingerechnet), das entspricht 24 % des Repertoires: davon sind 25 Psalmen und Cantica Kontrafakturen

---

41 *Psaumes octante trois de David mis en rime Francoise*, Genf: Jean Crespin 1551.

eb11a (1537)

O Herr wer wirt wo - nun - ge hon/ jnn dei-nen zel-ten klü - ge/  
Vff dei - nem heil-gen ber - ge schon/ da e - wig han sin rü - ge/

ST 39

NO-stre Dieu nous est ferm' - ap - puy, Ver - tu for-tress' & seur con-fort.  
Au-quel au - rons en nostr' - en - nuy, Pres-sent re - fug' & tres bon port.

GE 42

est ferme ap - puy,

Der vn - be-fleck - ten wan - del treit/

Dont cer - tain' as - seu - ranc' au - rons, Mes - mes quand la ter - re ver - rons

vnd wir - cket die ge - rech - tig - keit/ wahr - haff - tig inn seim her - tzen.

Par trem-ble-ment se des - ro - cher, Et mons en la mer se ca - cher.

Bsp. 1: Vergleich des deutschen Ps 15 von Wolfgang Dachstein (1537) mit dem französischen Ps 46 von Calvin in den Fassungen von 1539 und 1542 (vgl. Fn. 40)

eb11a: *Psalmen vnd geystliche Lieder, die man zu Straßburg, vnd auch die man inn andern Kirchen pflegt zu singen*, Straßburg: Johannes Prüß der Jüngere für Wolfgang Köpfel, RISM B/VIII 1537<sup>03</sup> (HDB 27); ST 39: *AVLCVNS pseaulmes et cantiques mys en chant*, Straßburg: Johannes Knobloch d. J. 1539 (HDB 30114); GE 42: *La forme des prières et chantz ecclésiastiques*, Genf 1542 (HDB 30529).



von Straßburger Gesängen, also deutschen Ursprungs (17 %), und elf Melodien stammen aus dem lateinischen Repertoire (7 %).

Vergleichen wir diesen Befund in der Genfer Ausgabe mit dem französischen Straßburger Repertoire. Nach dem Weggang Calvins 1541 erschienen in Straßburg (bis zum Augsburger Interim, 1548) weitere französische Reimpsalter. Sie enthalten Psalmdichtungen von Marot und einiger weniger anderer Autoren (Guillaume Guérault, François Du Plessis). Dabei wurden andere Melodien verwendet als in den Genfer Ausgaben, darunter viele Kontrafakturen deutscher Psalmen und Gesänge. Von den 38 neu hinzugekommenen Gesängen sind neun Kontrafakturen deutscher Melodien (23 %), darunter fünf Kirchenlieder von Martin Luther (Ps 9, Ps 22, das Unser Vater sowie zwei weitere Cantica).

Im französischsprachigen Straßburger Repertoire bis 1550 (als die französische Gemeinde aufgelöst wurde) gab es 59 Gesänge (50 Psalmen, neun Cantica) mit insgesamt 19 Kontrafakturen (14 Psalmen, fünf Cantica), es sind also 32 % des Repertoires Kontrafakturen. Alle Straßburger Kontrafakturen stammen aus dem deutschen geistlichen Liedgut (abgesehen von einem zweifelhaften Fall, Ps 15). Das ist erheblich mehr als im Genfer Repertoire, das unter Calvins Aufsicht zusammengestellt wurde. Außerdem wurden, wie wir gesehen haben, von 1542 an in Genf nur noch Kontrafakturen gregorianischer Melodien verwendet und auch nur eine sehr geringe Zahl. Gibt es dafür theologische Gründe? Als Erstes muss festgehalten werden, dass im calvinistischen Repertoire jeder Psalm seine eigene Melodie erhalten sollte. Dass dies in der endgültigen Ausgabe von 1562 nicht ganz konsequent durchgehalten werden konnte, hatte praktische Gründe, da nach dem Weggang von Loys Bourgeois für einige Zeit kein kompetenter Musiker zur Verfügung stand, um Bezas Bereimungen zu vertonen. So kam es, dass 25 Psalmen die Melodie eines anderen Psalms verwenden. Im Lausanner Psalter, der drei Jahre nach dem offiziellen Genfer Psalter herauskam, wurden diese 25 Psalmen mit je einer eigenen Melodie versehen. Dies besorgte der Genfer Kantor Guillaume Franc.

Hinter der Idee einer einmaligen Zuordnung von Text und Melodie steht das Konzept, dass bei jedem Psalm eine Übereinstimmung zwischen dem Affekt des Textes und jenem von Melodie und Rhythmus bestehen müsse. Calvin hat sich über die emotionale Dimension des Singens bereits 1537, während seines ersten Genfer Aufenthalts, geäußert:

Es wäre eine sehr förderungswerte Sache für die Erbauung der Kirche, wenn einige Psalmen in Form von öffentlichen Gebeten gesungen werden könnten, wodurch man zu Gott betet oder man ihm Lobgesänge darbringt, damit die Herzen aller bewegt und ermuntert werden, ebensolche Lob- und Dankgesängen mit derselben Zuneigung auszusprechen. [...] Die Psalmen können uns dazu anstacheln, unsere Herzen zu Gott zu erheben und in uns eine solche Glut zu entfachen, dass wir durch Lobgesänge die Herrlichkeit seines Namens anrufen und erhöhen.<sup>42</sup>

In der lateinischen Ausgabe der *Institutio* von 1539 (also aus demselben Jahr, wo die ersten Psalmbereitungungen mit Musik in Straßburg erscheinen) kommt Calvin auch auf den engen Zusammenhang zwischen Text und Musik zu sprechen:

Und gewiss, wenn der Gesang zu einer solchen Gravität, wie es sich im Angesicht Gottes und der Engel ziemt, geeignet sein soll, dann muss er Würde und Anmut für die heiligen Handlungen haben, so hat er mehr Gewicht, um die Seelen zum wahrhaft eifrigen und feurigen Gebet anzustacheln. Hüten wir uns dennoch mit Umsicht, dass unsere Ohren nicht mehr auf die Musik achten, als die Seele auf den geistigen Inhalt der Worte. Wenn wir diese Mäßigung beachten, besteht allerdings kein Zweifel, dass es sich dabei um eine äußerst heilige und heilsame Einrichtung handelt. Genauso aber wie jene Gesänge, die nur zum Vergnügen der Ohren komponiert worden sind, der Majestät der Kirche nicht zuträglich sind und Gott in keiner Weise gefällig sind.<sup>43</sup>

---

42 «C'est une chose bien expediente à l'edification de l'esglise de chanter aulcungs pseaulmes en forme d'oraysons publicqs par lesqueulx on face prieres à Dieu, ou que on chante ses louanges affin que les cueurs de tous soyent esmeuz et incités à formé pareilles oraysons et rendre pareilles louanges et graces à Dieu d'une mesmes affection. [...] Les pseaulmes nous pourront inciter à eslever noz cueurs à Dieu, et nous esmouvoyr à ung ardeur tant d'invocquer que de exalter par louanges la gloyre de son nom». *Articles baillés par les prescheurs* (16. Januar 1537), Archives d'État de Genève, Registres du Conseil, vol. 30, fol. 151; abgedruckt in: Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm 8), Bd. II: *Documents*, 1; deutsche Übersetzung von Beat Föllmi.

43 «Et certe si ad eam, quae Dei et angelorum conspectum decet, gravitatem attemperatus sit cantus, cum dignitatem et gratiam sacris actionibus conciliat, tum ad excitandos in verum precandi studium ardoremque animos plurimum valet. Cavendum tamen diligenter ne ad modulationem intentiores sint aures, quam animi ad spiritualem verborum sensum. Hac ergo adhibita moderatione, nihil dubium, quin sanctissimum sit ac saluberri-mum institutum. Quemadmodum rursus, quicumque ad suavitatem duntaxat, auriumque



Es ließen sich weitere solche Belege finden.<sup>44</sup> Daraus ergibt sich deutlich, dass für Calvin die Übernahme profaner Melodien für die Psalmen nicht infrage kam. Er hat solches auch nie zugelassen, weder in Straßburg noch in Genf. Kontrafakturen deutscher Psalmmelodien des Straßburger Repertoires für seine französischen Bereimungen hat er jedoch nicht ausgeschlossen. In den Genfer Ausgaben von 1542 an wurden jedoch keine neuen Straßburger Melodien übernommen – solches war ja in Genf auch nicht mehr nötig. Im Genfer Psalter von 1562 finden sich nur drei deutsche Straßburger Melodien, alle stammen vom Münsterorganisten Matthias Greiter:

- die Melodie von Ps 125, *Nun welche hie ihr Hoffnung gar*, in Genf mit einem neuen Text von Marot für Ps 25 verwendet;
- die Melodie von Ps 51, *O Herre Gott, begnade mich*, in Genf wiederum mit neuem Text von Marot für Ps 91;
- die Melodie von Ps 119, *Es sind doch selig alle, die* in Genf mit neuem Text von Marot für Ps 36 und mit einem Text von Beza für Ps 68.

Diese letzte Melodie erlangte mit Bezas Text, *Que Dieu se montre seulement*, große Bekanntheit als «Psaume des batailles» (Schlachtenpsalm), da ihn die hugenottischen Soldaten während der Religionskriege am Ende des 16. Jahrhunderts und die aufständischen Kamisarden im frühen 18. Jahrhundert vor dem Angriff anstimmten.<sup>45</sup>

Ein weiteres Phänomen, das für den Genfer Psalter charakteristisch ist und in einem gewissen Sinne in die Kategorie der Kontrafaktur hineingehört, sind die Übernahmen der französischen Psalmen in andere Sprachen. Das

---

oblectationem compositi sunt cantus, nec ecclesiae maiestatem decent, nec Deo non summopere displicere possunt». Abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera* (wie Anm. 8), Bd. I (1863), Sp. 921 (Corpus Reformatorum 29); ebenfalls in: Pidoux, *Le psautier huguenot* (wie Anm. 8), Bd. I: *Les mélodies*, XIV; deutsche Übersetzung von Beat Föllmi.

<sup>44</sup> Bspw. *Sermon CXLVIII sur Iob*, abgedruckt in: Baum, Cunitz und Reuss (Hgg.), *Ioannis Calvini opera* (wie Anm. 8), Bd. XXXV (1887), Sp. 369–370 (Corpus Reformatorum 63).

<sup>45</sup> Siehe dazu: Orentin Douen, «Le psaume des batailles», in: *Bulletin de la Société de l'histoire du protestantisme français* 28/5 (1879), 210–215.

Prestige des Genfer Psalters, seiner Textautoren Marot und Beza sowie des dahinterstehenden Calvin führte dazu, dass die Psalmen nicht aus dem hebräischen Original in weitere Sprachen übersetzt wurden, sondern auf der Grundlage der französischen Bereimungen – unter Übernahme von Versmaß, Reimschema und natürlich der Melodien. Im deutschen Sprachraum wurde die Bereimung von Ambrosius Lobwasser maßgebend. Dieser veröffentlichte 1573 in Leipzig seinen *Psalter des Königlichen Propheten Davids*,<sup>46</sup> der von den deutschsprachigen Reformierten sofort aufgenommen und unter anderem auch in den schweizerischen Kirchen gesungen wurde. In den Niederlanden gab es gleich mehrere Versionen, die auf die Genfer Melodien gesungen wurden, darunter die Reimpsalter von Petrus Dathenus<sup>47</sup> (1566) und von Philippe de Marnix Seigneur de Sainte Aldegonde (1580).<sup>48</sup> Weitere Übersetzungen wurden ins Italienische, Rätoromanische, Englische, Béarnais und viele andere Sprachen vorgenommen.

Kontrafakturen im eigentlichen Sinne wurden bei der Konstituierung des calvinistischen Repertoires also nur eingeschränkt zugelassen (und stets nur aus dem geistlichen Repertoire), und das einmal abgeschlossene Repertoire durfte nicht als Grundlage weiterer Kontrafakturen dienen. Nur in der Übersetzung entstand eine einzigartige Vielstimmigkeit: Reformierte konnten überall auf der Welt ihre Psalmen auf die bekannten «*mélodies françoises*» singen, so wie es beispielsweise für die Niederlande belegt ist, wo die Gemeinde im 17. Jahrhundert gleichzeitig französisch und niederländisch gesungen hat.

---

<sup>46</sup> *Psalter des Königlichen Propheten Davids, in deutsche Reime verständlich und deutlich gebracht*, Leipzig: Hans Steinmann und Ernst Vögelin 1573.

<sup>47</sup> *De Psalmen Davids, ende ander Lofsanghen, wt den francoyschen Dichte In Nederlandschen ouerghesett*, Heidelberg: Petrus Dathenus 1566.

<sup>48</sup> *Het boeck der psalmen. Uit der Hebreïsscher sprake in Nederduytschen dichte op de ghewoonlicke oude wijsen van singen overgeset*, Middelburg: Richard Schilders 1580. Zu den niederländischen Adaptierungen siehe: Beat Föllmi, «Le chant des psaumes des Réformés flamands et néerlandais aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles», in: Daniel Frey, Christian Grappe und Madeleine Wieger (Hgg.), *Usages et mésusages de l'Écriture. Approches interdisciplinaires de la référence scripturaire*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg 2014 (Écriture et Société), 139–156.

## Schluss

Fassen wir die Kontrafakturpraxis der beiden evangelischen Konfessionen im 16. Jahrhundert im Hinblick auf die drei Funktionen zusammen, die zu Beginn des Beitrags vorgestellt wurden: Propaganda, Gottesdienst und Identität.

In der lutherischen Konfessionskultur sind Kontrafakturen problemlos möglich. Die Übernahme bekannter Melodien kann propagandistischen Zwecken dienen (beispielsweise als Verspottung der Papstkirche). Die Übersetzung, Verbesserung und Neugestaltung von liturgischen Gesängen der Alten Kirche unterstreicht aber auch den Anspruch, die biblische und apostolische Tradition in rechter Weise weiterzuführen. Im Bezug auf die Schaffung konfessioneller Identität sind allerdings vor allem jene Lieder geeignet, die Neuschöpfungen sind. Es ist kein Zufall, dass Luthers *Ein feste Burg ist unser Gott* keine Kontrafaktur ist.

In der calvinistischen Konfessionskultur hingegen begegnet man der Kontrafaktur mit einer gewissen Zurückhaltung. Die Übernahme deutscher Psalmmelodien für die französischen Straßburger Psalter entsprach wohl mehr einer Notwendigkeit. Für die in Genf entstandenen Psalmdichtungen wurden nur noch wenige Melodien von lateinischen Hymnen und Sequenzen verwendet. Weltliches Liedgut hingegen fand hier keine Berücksichtigung – und mit Grund. Die gottesdienstliche Musik hat besonderen ästhetischen Kriterien zu entsprechen: «poids et majesté», Gewicht und Majestät. Ferner soll eine Melodie grundsätzlich einem Text zugeordnet sein. Dies hat in propagandistischer Hinsicht vor allem gegen innen eine enorme Wirkung und dient damit der Herausbildung einer äußerst starken reformierten Identität durch die Musik. Im Gottesdienst wird ein einheitliches, aber auch beschränktes Repertoire geschaffen, das die Gemeinden in den schweren Prüfungen der Religionskriege zusammenhält, das andererseits aber den gewandelten Frömmigkeitsformen im Zuge der Aufklärung nicht standhalten wird.