

Kontrafazieren ist eine Tätigkeit im Zusammenhang mit dem Singen, der man wenn nicht die Qualität einer anthropologischen Konstante, so doch eine überhistorische Dimension zusprechen möchte. Lieder mit einem anderen Text als dem ursprünglichen vorzutragen, ist als Brauch ebenso in den Tiefen der Geschichte verankert wie aktuell. Dennoch sind historisch Phasen wechselnder Intensität zu beobachten. Hoch-Zeiten der Kontrafaktur (zumindest soweit wir sie dokumentiert greifen können) scheinen mit kulturellen Umbruchszeiten und Neuorientierungen oder mit Prozessen von nachhaltigem Ideen- und Kulturtransfer einherzugehen. Insofern ist der deutschsprachige Bereich bis in die beginnende Frühe Neuzeit hinein immer wieder Ort gesteigerter kontrafazierender Aktivität unter wechselnden Vorzeichen gewesen: das eine Mal mehr, weil einschneidende Veränderungen der Rahmenbedingungen, wie sie die Reformation und dann auch die Gegen- bzw. katholische Reformation darstellen, eine eigene kulturelle Dynamik in Gang setzten, die sich auch im Detailaspekt der Kontrafaktur niederschlug; ein andres Mal mehr, weil starke Kunstphysiognomien, die sich in anderen Ländern ausprägten, in die deutschen Lande ausstrahlten und dort zur Auseinandersetzung – nicht zuletzt auf dem Wege der Kontrafaktur – anregten, ja teils herausforderten.

Eine solche Blütezeit hatte das Kontrafazieren etwa in „Minnesangs Frühling“ erlebt, als die deutschen Dichter des Hochmittelalters sich in umfassender Weise die weltliche Liedkunst der Trobadors und Trouvères aneigneten. Die Einübung in einen fremden Stil und die produktive Auseinandersetzung damit auf der Basis des eigenen oder eines vertrauten Sprachidioms war stets eine der Hauptmotivationen des Umtextierens. Die Übernahme der Melodie gewährleistet dabei zuerst einmal formale Sicherheit, und auf deren Fundament schlingt sie ein Band der kulturellen Identifikation. Vergleichbar ist der Fall des „letzten Minnesängers“ Oswald von Wolkenstein, der seine Kenntnisnahme der avancierten Chansonkunst der Ars subtilior zum Katalysator neuer Gedichte machte. Obwohl es sich bei seinen Vorlagen um komponierte Mehrstimmigkeit handelt, macht sein Umgang damit – die meist freie Adaption unter Verzicht auf den nur satztechnisch, nicht kompositorisch akzidentellen Contratenor – deutlich, dass es ihm in erster Linie um eine Auseinandersetzung auf literarischer Ebene ging, bei der das musikalische Zitat auch als Signal für die anzuzeigende Stilhöhe fungiert.

Genau umgekehrt hatte es sich mit einer kurz darauf in der Mitte des 15. Jahrhunderts einsetzenden Welle von Kontrafakturen verhalten, deren Impuls die musikalische, ja ausschließlich die musikalische Qualität war. Französisch-burgundische Chansons, Aushängeschilder einer sich auch musikalisch manifestierenden kulturellen Aspiration, erreichten das deutsche Sprachgebiet und trafen dort nicht nur auf des Französischen

unkundige Rezipienten, sondern auf eine Musikpflege, die entweder von kirchlichen Institutionen getragen war oder sich im Bereich der privaten Kunstmusik mit einem starken Akzent auf instrumentaler Ausführung vollzog (sofern sie nicht dem konzeptionell gänzlich andersartigen deutschen Lied huldigte). Es erscheint daher plausibel, dass der neue frankoflämische Stil, der – nach Ausweis der erhaltenen Quellen – seine deutschen Rezipienten aufgrund seiner musikalischen Werte nicht weniger als faszinierte, im Falle der Chanson in seiner sprachlich-textlichen Dimension keinen Anknüpfungspunkt bot. Man eignete sich daher das Repertoire, auch das Chanson-Repertoire, so gut es zu greifen war, in seiner musikalischen Dimension an; ein Teil davon wurde auch via Kontrafaktur zusätzlich befestigt, und zwar in sehr untergeordnetem Maße in der Landessprache (etwa im Schedelschen oder im Glogauer Manuskript), viel häufiger in Latein, der Kirchensprache bzw. der Lingua franca der Gelehrten. In seiner ersten Eigenschaft machte der lateinische Text die Kontrafakta der Liturgie dienstlich,¹ in seiner zweiten der Welt der Gebildeten.

Für diese „Esperanto“-Funktion des Lateinischen ließe sich etwa der Humanist Heinrich Glarean als Wortzeuge heranziehen. In seinem in den 1530er Jahren niedergeschriebenen, 1547 publizierten *Dodekachordon* druckt er Adam von Fuldas Lied *Ach hilf mich leid* als Beispiel für den äolischen Modus ab. Doch obwohl er konzidiert, der Autor habe es zu äußerst eleganten Worten gesetzt und es sei in Deutschland landauf, landab gesungen, unterlegt er die ursprüngliche Mädchenklage mit einem humanistischen Text geistlichen Inhalts *O vera lux et gloria*, dessen Versmaße er penibel auflistet. Als Argument für die Kontrafaktur führt er an, er habe das Lied ins Lateinische wenden wollen, weil er nicht nur für die Deutschen, sondern für alle Nationen schreibe.²

Sowohl bei der lateinischen wie bei der (viel selteneren) deutschen Kontrafaktur von Chansons besteht in der Regel kein Interesse daran, einen Bezug zur sprachlichen Schicht herzustellen, weder auf formaler noch auf semantischer Ebene.³ Dieses Muster sollte im 16. Jahrhundert erhalten bleiben. Interesse bestand an der Musik, deren stilistische Eigenschaft – zweifellos auch im Sinne von: deren Eigentümlichkeit – man goutierte. Nach den Kantilenensätzen des 15. Jahrhunderts war es eine durchaus überschaubare Gruppe von Chansons zuerst aus der Josquin-Generation, dann aus dem Radius der so genannten Pariser Chanson Sermisys und Certons, schließlich aus dem flämischen

1 Vgl. Marco Gozzi, *I codici piu recenti nel loro contesto storico-liturgico: I contrafacta*, in: *I codici musicali trentini: Nuove scoperte e nuovi orientamenti della ricerca. Atti del convegno internazionale [...] Trento [...] 1994*, hrsg. von Peter Wright, Trient 1996, S. 55–80; Jürgen Heidrich, *Latinität im Lied des 15. Jahrhunderts*, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster*, hrsg. von Michael Zywiets, Volker Honemann und Christian Bettels, Münster 2005 S. 41–70 (*Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit* 8).

2 „Sequens Cantio Adam ab Fulda est Franci Germani, patrijs etiam uerbis elegantissime composita, ac per totam Germaniam cantatissima. [...] In qua hoc mirum nobis accidit, cum uerba eius Cantilenæ in Latinum sermonem uertere uellemus, quod hæc non Germanis tantum, sed alijs item nationibus scriberemus [...]“: Glarean Henricus Loritus, *Dodekachordon*, Basel 1547, Reprint Hildesheim u. a. 1969, S. 261. – In einem ähnlichen Zusammenhang sind die zwölf doppeltextigen Sinnsprüche des Humanisten Wilhelm Breitengraser in Hans Otts Sammlung *121 Neue Lieder*, Nürnberg 1534, Nr. 103–115 (z. B. Nr. 104 *Geduld ewig gibt trost vnnd sieg | Patientia dat victoriam*) zu sehen.

3 Martin Staehelin, *Zur Begründung der Kontrafakturpraxis in deutschen Musikhandschriften des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, in: *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Tutzing 1988, S. 389–396 (*Mainzer Studien zur Musikwissenschaft* 21); David Fallows, *Elend: German Song and the Contrafact Tradition*, in: ders., *Robert Morton's Songs. A Study of Styles in the Mid-Fifteenth Century*, Ph.D. diss. University of California, Berkeley 1978, S. 383–431.

Umfeld von Clemens non Papa und Crecquillon, die als für die Kontrafaktur geeignet angesehen wurden. Sie kursierten im deutschen Sprachraum nicht selten in verselbstständigter Form. Das französische Original, irgendwann sicher überhaupt die Tatsache, dass es ein Original gab, dürfte den meisten Rezipienten nicht mehr bekannt gewesen sein.⁴ Bevorzugt war der Typus der Chanson in schlichtem, neutralem, leicht elegischem Ton und zäsurenreichem, weitgehend homophonem Satz; komplexere Chansonsätze wurden vermieden. Hatten in der ersten Jahrhunderthälfte noch die lateinischen Kontrafakturen überwogen, traten in der zweiten vermehrt deutschsprachige an ihre Stelle. Zur privaten Erbauung wurden sie mit formelhaften geistlichen Texten versehen, in denen Begriffe wie Trost und Vertrauen versatzstückartig erscheinen.

Ähnliches vollzog sich beim Import der villanellischen und kanzonettenhaften Gattungen aus Italien, die sich gleichfalls durch homophonen, klar zäsurierten Textvortrag auszeichnen. Allerdings lässt sich diese Art von Kontrafaktur bis in die 1580er Jahre hinein nur sporadisch belegen. Bezeichnenderweise beginnt eine dichtere Überlieferung von geistlich deutsch kontrafazierten Kanzonetten und Villanellen erst, als die Kanzonetten-„Welle“ um 1585/90 Deutschland manifest erreicht hatte und eine eigene Sparte von ins Deutsche übertragenen, weltlichen Liedsammlungen hervorbrachte.⁵ Geistliche Kontrafakturen von Kanzonetten⁶ waren nur ein untergeordneter Teil dieser Verdeutschungen – sie waren eine andere Möglichkeit im Rahmen des pragmatischen musikalischen Kulturtransfers, moderne, leicht zu realisierende Musik in der eigenen Sprache erklingen zu lassen.

Echte Madrigale wurden nur selten zu geistlichen Liedern kontrafaziert, ebenso wenig expressive Chansons etwa von Orlando di Lasso. (Einen Sonderstatus nimmt der bayerische Musiker Johann Pühler ein, der bei 34 Chansons von Lasso den Text „gegen deutsche fromme Reime“ austauschte, wozu ihn wohl vorrangig sein persönliches Verhältnis zur Autorität Lassos und der Wunsch, dessen Werke in deutscher Sprache verfügbar zu machen, motivierte.⁷) Hier besteht ein großer Unterschied zum frankophonen

4 Ein dediziertes kompositionstechnisches Interesse, wie es Martin Just für Leipziger Kantoren annimmt, die Chansons von Josquin kontrafazierten, dürfte nicht der Regelfall gewesen sein; siehe Martin Just, *Kontrafakturen von Werken Josquins in der Handschrift Leipzig U 49/50*, in: *Aneignung durch Verwandlung. Aufsätze zur deutschen Musik und Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, hrsg. von Wolfram Steude, Laaber 1998, S. 85–105 (*Dresdner Studien zur Musikwissenschaft* 1).

5 Siehe die Drucksammlungen von Giovanni Battista Pinello (1584), Cesare de Zacharia (1590), Valentin Haußmann (1594, 1606–1610), Abraham Ratz (1595), Andreas Miller (1608), Johann Jeep (1610), Johann Littich (1612), Salomon Engelhardt (1613), Otto Siegfried Harnisch (1617).

6 Balthasar Musculus, *Viertzig schöne geistliche Gesenglein* (1575, verschollen), 21597 und öfter; Petrus Neander (1614 und 1620), Ambrosius Profe (1627).

7 *Orlando di Lasso, Etliche außerlesene, kurzte, gute geistliche und weltliche Liedlein mit 4. Stimmen, so zuor in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber aller Teutschen Liebhabern der Edlen Musik zu günstigem gefallen mit Teutschen texten, souil (one verenderung der Harmonien) jimmer möglich gewest, vnd mit des Herrn Authoris bewilligung, in truck gegeben. Durch Johannem Pühler [...], München 1582.* Mit einer Ausnahme waren alle Sätze bereits 1575 und 1576 in französischsprachigen Kontrafaktursammlungen ediert worden (siehe Anm. 8). 1585 ließ Pühler dann eine Sammlung mit Kontrafakturen französischer und italienischer Autoren folgen. – Zu lateinischen Kontrafakturen von Kompositionen Lassos vgl. Bernhold Schmid, *Zur Verbreitung lateinischer Kontrafakta nach Sätzen von Orlando di Lasso*, in: *Musik in Bayern* 49 (1994), S. 5–17; ders., *Kontrafaktur und musikalische Gattung bei Orlando di Lasso*, in: *Orlando di Lasso in der Musikgeschichte. Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München [...] 1994*, hrsg. von Bernhold Schmid, München 1996, S. 251–263 (*Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Kl., N.F.* 111); ders., *Lassos „Nunc gaudere licet“: Zur Geschichte einer Kontrafaktur*, in: *Compositionswissenschaft. Festschrift Reinhold und Roswitha Schlöterer zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Bernd Edelmann und Sabine Kurth, Augsburg 1999, S. 47–56.

Gebiet, wo im calvinistischen bzw. hugenottischen Umfeld in den 1570er Jahren drei umfangreiche, in mehreren Auflagen publizierte Kontrafaktursammlungen von Lasso-Chansons erschienen.⁸ Richard Freedman, der diese geistlichen Bearbeitungen genau untersuchte, postuliert geradezu die „emotional urgency“ der Chansons, mit der sich die protestantischen Rezipienten identifizierten.⁹

Auch aus dem gegenreformatorischen Italien, insbesondere aus Mailand, sind Parallelen bekannt, wo nicht nur Giovanale Ancina teils ganze Bücher von Madrigalen Palestrinas und Marenzios durch Wortveränderungen ins Geistliche wendete,¹⁰ sondern vor allem Aquilino Coppini aus der Kontrafaktur von Monteverdis Madrigalen expressives Kapital schlug und dies in drei Bänden publizierte.¹¹

Im Gegensatz dazu scheint das Phänomen der geistlichen Kontrafaktur von deutschen Liedern aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kaum zu existieren. Eine Erhebung vorwiegend auf der Basis von Bibliothekskatalogen ergab keine positiven Fälle, wobei einschränkend gesagt werden muss, dass diese Methode die Existenz von Kontrafakturen, die von den Katalogisierenden nicht identifiziert wurden, in unbekannter Größenordnung offen lässt. Ansonsten sind mir zum jetzigen Zeitpunkt folgende Fälle bekannt:

- eine – allerdings lateinische – gedruckte Kontrafaktur von Lassos Lied *Ein meidlein zu dem brunnen gieng* (1572) im Jahr 1606,¹²
- zwei holprige Alternativ-Textierungen von Ivo de Ventos 1569 publizierten Liedern *Ich weiß mir ein feins brauns megedlein* und *Ich stund an einem morgen (Bereithet ewre hertzen* und *Ich weiß d[a]z mir Gott getrawet ist*) in einer um 1590 vermutlich in Wittenberg entstandenen studentischen Handschrift,¹³

- 8 Thomas Vautrollier, *Recueil du mellange d'Orlande de Lassus*, London 1570; Jean Pasquier, *Mellange d'Orlande de Lassus*, La Rochelle 1575; Simon Goulart, *Thrésor de musique d'Orlande de Lassus*, Genf 1576 und öfter.
- 9 Richard Freedman, *The Lassus chansons and their Protestant listeners in the late sixteenth century*, in: *The Musical Quarterly* 82 (1998), S. 564–585, hier S. 564; siehe auch ders., *The chansons of Orlando di Lasso and their protestant listeners. Music, piety, and print in sixteenth-century France*, Rochester 2001.
- 10 Antonio Delfino, *Geronimo Cavagliero e alcuni ‚contrafacta‘ di madrigali marenziani*, in: Luca Marenzio *musicista europeo*, hrsg. von Maria Teresa Rosa Barezzani und Mariella Sala, Brescia 1990, S. 165–215; Lothar Schmidt, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert*, Kassel 2003, S. 165–179 (*Schweizer Beiträge zur Musikforschung* 2): „Bemerkungen zu Praxis und Theorie des Kontrafaktums“.
- 11 Aquilano Coppini, *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverdi (1607–1609, 21611)*, siehe Margaret Ann Rorke, *Sacred Contrafacta of Monteverdi Madrigals and Cardinal Borromeo's Milan*, in: *Music and Letters* 65 (1984), S. 168–175; Sabine Ehrmann-Herfort, „Ad Religionem ergò referatur Musica“: *Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini*, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 325–338; Linda Maria Koldau, „*Contraveleno spirituale, salutifero, presentaneo, efficace, & sicuro*“. *Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento*, in: *Barocco padano 2. Atti del X Convegno internazionale sulla musica sacra nei secoli XVII–XVIII Como [...] 1999*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan, Como 2002, S. 43–106 (*Contributi musicologici del Centro Ricerche dell'A.M.I.S. Como* 14).
- 12 „Qui mundus huius variis“, in: Michael Herrer, *Hortus musicalis, variis nathea diversorum authorum Italiae floribus consitus. Iam verò latinis fructus, mira suavitate Quinque & Sex Vocibus concinendos, piè & artificiosè parturiens*, 1606, Nr. 13 (Schmid, *Zur Verbreitung*, wie Anm. 7).
- 13 D-B: Mus. ms. 40210, Nr. 14 und 15; siehe Ivo de Vento, *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. von Nicole Schwindt, Wiesbaden 2002, S. XCVII (*Denkmäler der Tonkunst in Bayern*, N. F. 14).

- die Überführung von zwei Villanellen Jacob Regnarts aus dem Jahr 1574 (*Venus du und dein kind und Jungfrau eur wanckelmut*) in die geistliche Sphäre, die der Schreiber einer vor 1590 bei Lüneburg entstandenen Handschrift durch simples Streichen des Originaltextes und Ersetzung durch einen neuen (*Ach vater unser all, der du ins Himels saal und Gelobet und gepreiset sey Gott vater und son*) bewerkstelligte,¹⁴
- sowie ein zeitweise in der Lübecker Marienkirche aufbewahrtes Manuskript von 1609, in dem mehrere Lieder aus Hans Leo Hasslers Sammlungen *Neüe Teütsche Gesang nach art der welschen Madrigalien und Canzonetten* (1596) und *Lustgarten neuer teutscher Gesäng, Balletti, Gaillarden und Intradén* (1601) mit geistlichen Texten ausgestattet sind.¹⁵ Da Hasslers Lieder ihrerseits zum Teil deutsche Bearbeitungen von Madrigalen Marenzios waren (so der Fall von *Ich scheid von hir mit Frieden wan sein wirt Herr dein wille*, das auf Hasslers Version *Ich scheid von dir mit leyde* zurückgeht und letztlich Marenzios *Parto da voi mio sole* zur Grundlage hat) und weil auch nicht alle Kontrafakta der Handschrift die Inhalte ins Geistliche transformieren, steht die Sammlung dem Typus nahe, der oben im Zusammenhang mit der weltlichen oder auch geistlichen Adaption italienischer Villanellen und Kanzonetten beschrieben wurde. Dies relativiert auch den Fall der Regnart-Villanellen.

Auch wenn diese kleine Liste an geistlichen Kontrafakturen deutscher Lieder aus der für die Gattung so wichtigen Ära eines Lasso, Vento, Lechner, Regnart, Scandello oder Hassler – wie zu vermuten steht – zu ergänzen ist, kann von einer selbstbewussten Präsentation der „Konversionen“ zeitgenössischer Kompositionen, die in Frankreich und Italien auch im Rahmen von die Öffentlichkeit suchenden Druckwerken stattfand, keine Rede sein. Woher rührt diese Zurückhaltung?

Der Blick auf die erste Jahrhunderthälfte, also die Zeit des Tenorlieds, ergibt ein etwas anderes Bild: Hier waren Kontrafakturen im Bereich der deutschen Sprache zwar auch nicht an der Tagesordnung, aber immerhin so geläufig, dass man von der Quellenbasis her mit einer gewissen Berechtigung von einem Phänomen der Lied-Lied-Kontrafaktur sprechen kann. Zudem lassen sich für die zweite Jahrhunderthälfte immer wieder Fälle nachweisen, in denen ältere Tenorlieder geistlich gewendet wurden.

Den nachgerade programmatischen Auftakt bildet das gewissermaßen erste überhaupt gedruckt vorliegende polyphone Lied: Heinrich Isaacs erotisches Mädchenlied *Es wollt ein meidlein grasen gan*, mit dem der älteste erhaltene Liederbuchdruck, das erste Oeglin-Liederbuch (RISM 1512¹),¹⁶ eröffnet wird – allerdings in einer geistlich-marianischen Kontrafaktur (*Dich müter gottes rüff wir an*).

14 D-Lr: Mus. ant. pract. K.N. 144, Quinta Pars, Nr. 14 und [17], Diskant-Stimmbuch, fol. 92 und 93; vgl. auch Karl Günther Hartmann, *Die Handschrift KN 144 der Ratsbücherei zu Lüneburg*, in: Mf 18 (1960), S. 1–27, hier S. 16.

15 A-Wgm: II 45 (olim II 1796); einer der Schreiber gibt im Bass-Stimmbuch die Textmarken der Originale an. Siehe Kerala J. Snyder, *Text and Tone in Hassler's German Songs and their sacred Parodies*, in: *Musical Humanism and its Legacy. Essays in Honor of Claude V. Palisca*, hrsg. von Nancy Kovaleff Baker und Barbara Russano Haning, Stuyvesant 1992, S. 253–277 (*Festschrift Series* 11).

16 Die vier Stimmbücher tragen kein Titelblatt, am Ende des Tenor-Stimmbuchs steht neben der Drucker-marke das Kolophon *Aus sonderer künstlicher art / vnd mit höchstem fleiss seind diß gesangk büecher / mit Tenor Discant Bass vñ Alt Corgiert worden / jn d Kayserlichen vñnd dess hailigen reichs Stat Augspurg / vn durch Erhart öglin getruckt vnd vol endt / am newzehenden tag des Monats Julij von der geburt xpi vnnsers liebñhernn / jn dem xv hundertesten vñnd zwelften jare Got sy lob*.

Tabelle 1: Textvergleich *Es wolt ein medtlin grasen gan* mit *Dich müter gotes rüff wir an*

	CH-Bu: F X 5-9		Oeglin 1512
4a	Es wolt ein medtlin grasen gan	4a	Dich müter gotes rüff wir an
.3x-	juck mich lieber Peter	.3x-	bitt für unß Maria
4a	wol da die roten rosen stand	4a	thue uns in angsten nitt verlan
.2b+2b	juck mich mer du hast sin er.	4a	Jhesum dein sun der not erman
.4b	Kanstus nit ich will dichs lern	4a	die er umb menschlich gschlecht wolt han
.3x-	juck mich lieber Peter.	.3x-	bitt für uns Maria.
			Das wir volkumen werden gar bitt für uns Maria leib er unnd güt auf erd bewar das wir jm zeit vil güter iar dort leben mit der engel schar bitt für unß Maria.
			Du bist der prunn der nit verseicht bitt für uns Maria das uns der hailig gaist erleucht zû warer rew und gantzer peicht Jhesus dein sun dir nicht verzeycht bitt für uns Maria.

Die älteste erhaltene Quelle des Lieds, zugleich diejenige mit einer Autorzuschreibung, ist ein handschriftlicher Basler Stimmbuchsatz (CH-Bu: F X 5-9), dessen erstes Faszikel spätestens 1510 für den fünfzehnjährigen Bonifacius Amerbach geschrieben wurde.¹⁷ Auf das Alter des Adressaten mag die leicht entschärfende Textredaktion „Juck mich, lieber Peter“ zurückgehen, denn die späteren Quellen, darunter das erste Schöffers-Liederbuch (RISM 1513², Nr. 61, anonym) und das zweite Forster-Liederbuch (RISM 1540²¹, Nr. 44, anonym), überliefern die etwas drastischere Textversion „Fick mich, lieber Peter“, was gleichwohl dasselbe meint, nämlich so viel wie „reib mich“ (das selbstverständlich auch im übertragenen Sinne zu verstehen ist).

Es ist nur eine Textstrophe des weltlichen Lieds bekannt, so dass man das Ende der dort anhebenden Geschichte leider nicht erfährt. Auf der sprachstrukturellen Ebene dürfte die appellative Adressierung des Gegenübers, die Aufforderung an den namentlich genannten, individualisierten Peter, sich ihm, dem Mädchen, zuzuwenden und ihm Gutes zu tun, das attraktive Moment gewesen sein, den Text in eine andere Form der Anrufung, eine Fürbitte an Maria, umzuwandeln. Weil die Geste der direkten Rede das Entscheidende ist, wurde der narrative Eingang ersetzt. Ansonsten bleiben grammatische, syntaktische und (mit Abweichungen in der vierten und fünften Zeile) auch Reim- und Versstruktur sehr genau aufeinander bezogen. Die inhaltliche Wendung steht in einer für einstimmige Lieder des 15. Jahrhunderts wohlbekanntem, festen Kontrafaktur-Tradition, die die mitschwingende erotische Färbung in der Marienanrufung ganz

17 John Kmetz, *The Sixteenth-Century Basel Songbooks. Origins, Contents and Contexts*, Bern u. a. 1995, S. 76f. und S. 253 (*Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft*, Ser. 2, Vol. 35).

bewusst sucht.¹⁸ Doch über diese vertraute atmosphärische Vibration hinaus ist es das Textelement der Rosen, das als gedankliche Verbindung wirkt. In der weltlichen Lyrik, wie auch hier, galt die Rose als Liebes- und Koitussymbol. Doch da die Rose dem Mythos nach aus demselben Schaum entstanden ist wie Aphrodite, die „Schaum-Geborene“, war sie das Sinnbild leidenschaftlicher Liebe generell und konnte so in der christlichen Tradition in die Mariensymbolik mit der gerade spiegelbildlichen Konnotation der Virginität und vollkommenen Liebe übergehen.¹⁹

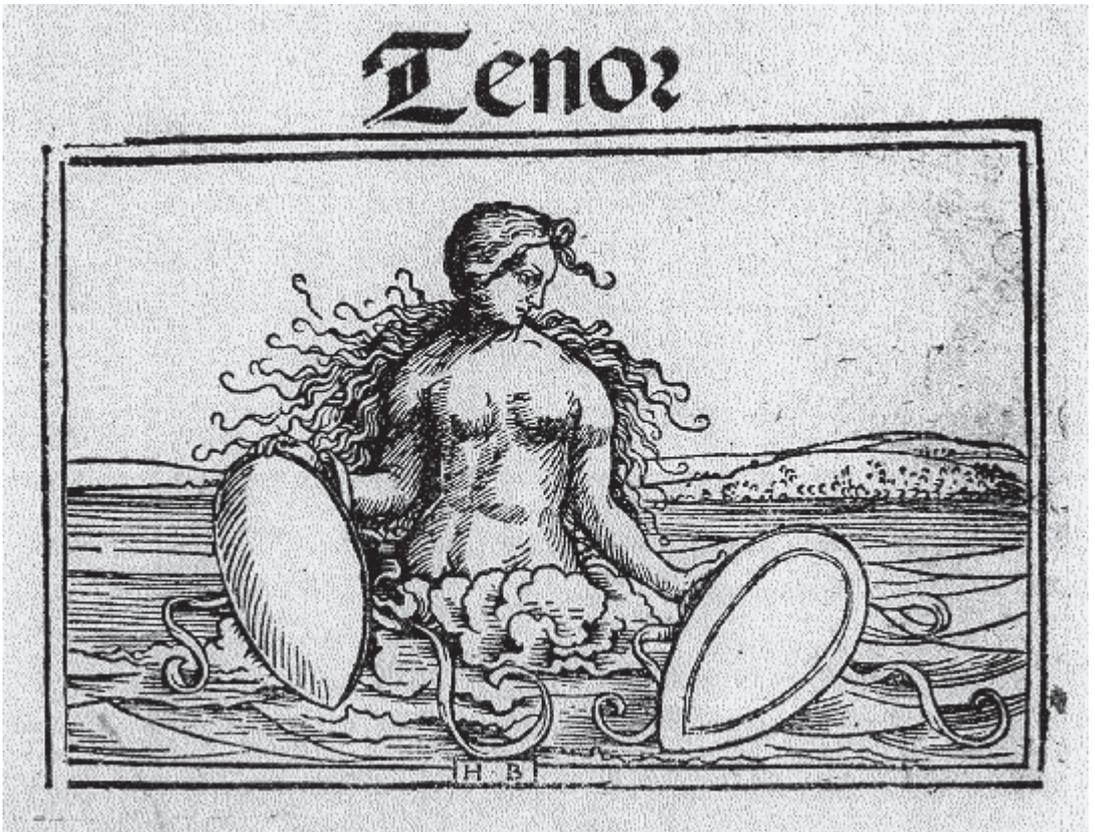


Abb. 1: Erstes Liederbuch von Erhard Oeglin, Augsburg 1512, Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs.

- 18 Marianne Derron, *Von der Liebesnacht mit dem „burgfrowelin“ zur Verehrung der Gottesmutter – Beispiel einer gründlichen Kontrafaktur*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 44 (1999), S. 24–33. Dies ist auch an den Liedern der so genannten Pfullinger Liederhandschrift (D-Sl: Cod. theol. et phil. 4° 190) nachvollziehbar, siehe die Textwiedergaben bei Volker Kalisch, *„Ich bin doch selber ich“ – Spuren mystischer Frömmigkeit im geistlichen Liedgut des 15. Jahrhunderts. Der Pfullinger Liederanhang*, Essen 1999 (*Musik-Kultur* 6).
- 19 Gaby Herchert, *„Acker mir mein bestes Feld“: Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung*, Münster 1996, S. 214f. (*Internationale Hochschulschriften* 201).

Vom Inhaltsverzeichnis abgesehen steht in Oeglins Druck nichts zwischen dem ersten Lied, der Bitte um Marias umfassende Liebe, Hilfe und Zuwendung und der emblematischen Darstellung der Liebe in der Gestalt der Aphrodite auf dem Titelblatt des Tenor-Stimmbuchs (siehe Abbildung 1). Es gibt Anhaltspunkte dafür, das von Oeglin 1512 publizierte Liederbuch als ein groß angelegtes und vielschichtig elaboriertes programmatisches Gebilde zu interpretieren,²⁰ das einerseits einen konkreten (Doppel-)Hochzeits- und damit Liebesbezug hat, das andererseits als Ämulation eines burgundischen Chansonniers für Kaiser Maximilian gelten kann und im Kontext einer selbstbewussten Etablierung einer deutschen Liedkunst, die mit der burgundischen auf einer Augenhöhe steht, angesiedelt ist, also auch das Moment der innovativen kulturpolitischen Maßnahme in sich trägt. Wesentlicher Teil der Interpretationshypothese ist das Faktum, dass der Kompilator des in technologischer Hinsicht avancierten deutschen Drucks sich die Idee zu eigen machte, das Folgende, Weltliche, unter den Schutz einer eröffnenden marianischen Motette zu stellen. Eine derartige programmatische Eröffnung findet sich bei musikalischen Chansonniers²¹ und geht auf einen Usus bei literarischen Cancioneros zurück. Genau dieses Prinzip des nicht nur geistlichen, sondern ausdrücklich marianischen Anhebens übernahmen die Handvoll Liederbücher, die in den nächsten Jahren in Deutschland erschienen und die sich neben anderen Faktoren auch über ihre auf die Chansonnier-Tradition zurückgehende Sammlungsexposition zu einer auffallend homogenen Gruppe zusammenschließen. Als unterscheidende Novität dienen hier indes nicht lateinische, sondern deutsche marianische Texte als Exordium des Drucks.

Oeglins zweites Liederbuch²² und das des Arnt von Aich²³ beginnen jeweils mit dem Lied: *Mit Gott so wölln wirs heben an [...] o hilf maria frone [...]*.²⁴ Noch nachdrücklicher hatte das unmittelbar im Jahr nach Oeglins erstem Band in Mainz publizierte erste Liederbuch Peter Schöffers²⁵ reagiert, indem es eine ebenfalls marianische Kontrafaktur an den Anfang setzte: die bereits im Zusammenhang mit Glarean erwähnte Liebesklage *Ach hilf mich leid*. Auch hier handelt es sich um ein Mädchenlied, wenngleich – komplementär zu Oeglin – um das Lied eines am Ende statt am Beginn einer Liebesbeziehung stehenden Sprecher-Ichs. Dieses Lied, im Original möglicherweise von Adam von Fulda stammend, sollte fast zu einer Ikone der Kontrafaktur werden, denn

20 Diese These habe ich auf der *Medieval & Renaissance Music Conference* Jena-Weimar am 3. August 2003 unter dem Referattitel *Ein deutscher „Chansonnier“ für Maximilian: Oeglins erstes Liederbuch* vorgetragen.

21 So bei den französischen Chansonniers Wolfenbüttel D-W: Guelf.287 Extrav. und Laborde US-Wc: M2.1.L25 Case (Walter Frye, *Ave regina*), auch bei den habsburgisch-burgundischen Chansonniers Basevi I-Fc: 2439 (anonym, *Ave gratia plena*, nachträglich vorangestellt) und der Margarete von Österreich B-Br: 228 (anonym, möglicherweise Pierre de La Rue, Tripelkanon *Ave sanctissima Maria*) und zu Beginn des ersten italienischen polyphonen Druck, Petruccis Chansonsammlung der *Harmonice musices odhecaton A*, Venedig 1501 (Marbianus de Orto, *Ave Maria*) und in gewissem Sinne auch Petruccis Fortsetzung *Canti B*, Venedig 1502 (nach Josquin, *L'homme armé* Loyset Compère, *Virgo celesti [...] virgo maria*).

22 RISM [1513]³ (ohne Titel, nur noch Diskant-Stimmbuch erhalten).

23 RISM [1519]⁵: *In dissem buechlein fynt man 75 hübscher lieder...* Bei dieser Ausgabe des Kölner Druckers handelt es sich vermutlich bereits um eine Neuauflage der verschollenen Erstausgabe. Das Repertoire verweist deutlich auf Augsburger Provenienz.

24 Die erste Strophe geht zu Ende: „teil vns auch mit / gen got dein bit. so müg wir nit irr werte[n]. maria milt. dein bet dz gilt. vor got auch vnserm here[n].“ Die letzte der drei Strophen adressiert erneut Maria als Fürsprecherin: „Hilff himel kunigin reine meid / wir woln vo[n] sune[n] keren. teyll vns doch mit barmhertzigkeit. du müter gottes herre[n] ...“.

25 RISM 1513² (ohne Titel).

nach der vorreformatorischen Umtextierung erfuhr es in verschiedenen, erstmals von Hans Sachs gedichteten „christlichen“, also auf Christus bezogenen, Textformen eine ganz besondere Popularisierung durch Aufnahme in protestantische Gesangbücher. Da es bereits Gegenstand einer Studie von Christoph Petzsch²⁶ und neuerdings von Volker Mertens²⁷ war, mag es hier genügen, auf den überaus hohen Komplexitätsgrad des Lieds hinzuweisen. Er betrifft seine große Länge, die hochartifizielle Gedichtstruktur, den Tenor, der ein Musterbeispiel eines komplizierten, schwer memorierbaren, unsanglichen Hofweisentons darstellt, und auf den streng kontrapunktischen, etwas sperrigen Satz. Dies alles war kein Hindernis für die Kontrafaktur, ja wohl eher eine Auszeichnung im Kontext der Eröffnung eines deutschen Chansonnier-Analogons.

Über den Punkt der artifiziellen Konstruktion ist es mit Isaacs Lied *Es wollt ein meidlein grasen gan / Dich müter gottes rüff wir an*²⁸ verbunden, obwohl dieses in mehrfacher Beziehung einen Gegensatz zu *Ach hülf mich leid* darstellt und, wie es scheint, seiner doch so banalen Textgrundlage zum Trotz die „Ehre“ erhielt, Oeglins in vielerlei Hinsicht ambitionierte Liedsammlung zu eröffnen. Die Liedmelodie – dem so genannten Volksliedtypus entsprechend – ist plan, proportioniert, formelhaft, melodisch und in den Phrasen korrespondierend angelegt. Der flankierende Satz fällt durch seine weit gespannten Linienzüge auf, doch wird man diese nicht als Reflex auf die textliche Vorgabe deuten wollen. Durchaus so deuten kann man aber die ins Mehrstimmige projizierte einstimmige Weise, die als Kanon zwischen Tenor und Bass und, die lineare Progression durchbrechend, nach der Hälfte der Liedzeilen als Kanon zwischen Bass und Tenor angelegt ist: Der dreimaligen Einsatzfolge Tenor – Bass folgt ab T. 32 die dreimalige Einsatzfolge Bass – Tenor (zuletzt, T. 44/45ff., in Engführung). Die Kanonidee der Unterstimmen wird ab dem spiegelbildlichen Wendepunkt (T. 32) noch verstärkt, indem die beiden Oberstimmen nun als fester Kontrapunkt und damit ebenfalls kanonisch, d. h. als Kanonpaar, geführt werden.

Kanon aber bedeutet soviel wie „2 in 1“. Dieser Gedanke, der beim weltlichen Lied vom Peter und seinem Mädchen als Platitüde erscheinen mag, erhält beim Eröffnungstück des Oeglin-Drucks als Kontrafaktur in Verbindung mit dem Fürbitten-Text den Sinn einer intensiven Zuwendung, die sich auch musikalisch in der Verschränkung der gleichen und doch nicht identisch verlaufenden Cantus-firmus-Stimmen abbildet.

26 Christoph Petzsch, *Glareans lateinische Textparodie zu „Ach hülf mich leid“ des Adam von Fulda*, in: *Mf* 11 (1958), S. 483–487.

27 Volker Mertens, *„Ach hülf mich leid“: Zur geistlichen Kontrafaktur weltlicher Lieder im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Gattungen und Formen des europäischen Liedes* (wie Anm. 1), S. 169–187. – Ohne auf den Kontext der marianischen Eröffnungstradition einzugehen, akzentuiert Mertens den Aspekt der „*Conversio ad vitam aeternam*“. Die [...] Semantik der ‚Wendung geistlich‘ [wird] transparent: es geht nicht lediglich um das Sangbarmachen eines geistlichen Textes, auch nicht um eine simple Verdrängung des *cantus obscenus laicorum* (wie bei Otfried [...]), sondern um einen jedesmal beim Singen neu ausgeführten Akt der Umkehr. Deshalb steht das geistliche *Ach hülf mich leid* in Schöffers Liederbuch auch in der Initialposition: Es stellt die folgenden weltlichen Lieder *sub speciem aeternitatis*, formiert das Bewußtsein des Benutzers, daß weltliches Singen nur vergängliche Werte verwirklicht.“ (S. 172).

28 Der Notentext ist an verschiedenen Stellen erreichbar. Als weltlicher Satz in: Heinrich Isaac, *Weltliche Werke*, hrsg. von Johannes Wolf, Wien 1907, Reprint Graz 1959, Nr. 7, S. 9 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* Jg. 14.1, Bd. 28), und in: Georg Forster, *Frische Teutsche Liedlein (1539–1556). Zweiter Teil (1540)*, hrsg. von Kurt Gudewill und Hinrich Siuts, Wolfenbüttel u. a. 1969, Nr. 44, S. 63–65 (*Das Erbe deutscher Musik* 60); als Kontrafaktur in: *Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512*, hrsg. von Robert Eitner und Julius Josef Maier, Berlin 1880, Nr. 1, S. 1f. (*Publikationen Älterer Praktischer und Theoretischer Musikwerke* 9).

Das Sprecher-Ich wendet sich an Maria in der Hoffnung, ihre Zuneigung zu erfahren. Es scheint also eine absichtsvolle Intertextualität vorzuliegen, die sich auf den Text, die Musik (und zwar in ihrer aus der einstimmigen Liedmelodie gewonnenen mehrstimmigen Dimension) und auf die Präsentationsform im Kodex bezieht. Angesichts dieses frühen, singulären und in einem programmatischen Kontext erscheinenden Falls könnte man erwägen, ob es sich um eine autorisierte Kontrafaktur handelt. Im Jahr des Erscheinens des Drucks zog Isaac nach Florenz, und wenn auch nicht bekannt ist, wo genau er sich davor aufgehalten hat, gehörte Augsburg, der Herstellungsort der Sammlung, zumindest zu den regelmäßigen Stationen der Maximilianeischen Hofkapelle. Isaac könnte somit in irgendeiner Weise involviert gewesen sein. (Die Autorisierung geistlicher Kontrafakturen stellt sich übrigens als problematisch dar. Definitiv scheint sie erst mit Monteverdis selbst hergestelltem *Pianto della Madonna* nach dem *Lamento d'Arianna* vorzuliegen; allerdings behauptet Johann Pühler bei seinen geistlichen Lasso-Kontrafakturen, sie seien „mit des Herrn Authoris bewilligung, in truck gegeben“.²⁹ Die Vermutung Richard Freedmans, Lasso habe die in Frankreich hergestellten Kontrafakturen sicher nicht autorisiert, er wäre wohl auch dagegen gewesen,³⁰ dürfte sich vor allem auf die dortige konfessionelle Änderung gründen. Pühler dagegen kontrafizierte als Katholik.) Im Hinblick auf die musikalische Relevanz des besprochenen Kontrafakturvorgangs erscheint das Faktum wesentlich, dass die Substanz im Tenor liegt und im konkreten Fall durch die Erweiterung des Tenors in die Mehrstimmigkeit die intendierte Sinndimension annimmt.

Die Idee des Tenorlieds, dass die Kernweise vom Satz überwölbt wird und durch ihn eine zusätzliche Tragweite erhalten kann, ohne den Primat der Liedmelodie aufzugeben, gilt auch und gerade für die mehrstimmige Kontrafaktur. Dieser Rangordnung der Parameter sind nicht nur die für das Tenorlied charakteristischen Familienbildungen von mehreren Liedsätzen über den gleichen Lied-Cantus-firmus zu verdanken, sondern auch die Überlieferung von Liedsätzen mit verschiedenen Texten innerhalb der gleichen Sphäre des Liebesliedes, deren „Urfassung“ nicht zweifelsfrei bestimmt werden kann. So muss bei Hofhaimers Frauenlied *Ich hab heimlich ergeben mich eim schönen helden werde* offen bleiben, ob diese Version, die Georg Forster 1539 publizierte,³¹ die ursprüngliche ist, oder ob nicht doch das Fragment aus Diskant und Alt, das Glareans Schüler Aegidius Tschudi um 1540 in seine handschriftliche Sammlung mit der aus männlicher Perspektive entworfenen Textmarke „Ich bin jr langzit hold gesin (gewest)“ eintrug, den primär vertonten Text darstellt.³² Forster spricht diese charakteristische Überlieferungslücke im Vorwort seines ersten Bandes selbst an:

29 Wie Anm. 7.

30 Freedman, *The Lassus Chansons* (wie Anm. 9), hier S. 565.

31 RISM 1539²⁷, Nr. 49; Georg Forster, *Frische teutsche Liedlein (1539–1556). Erster Teil: Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539)*, hrsg. von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske, Wolfenbüttel u. a. 1942, S. 68f (*Das Erbe deutscher Musik* 20).

32 Siehe die spartierte Wiedergabe bei Donald Glenn Loach, *Aegidius Tschudi's Songbook (St Gall MS 463). A humanistic document from the circle of Heinrich Glarean*, PhD. diss. University of California, Berkeley 1969, S. 305f. Der Notentext weist nur marginale Abweichungen auf, die zumeist auf andere zugrunde liegende Worte zurückgehen dürften (Spaltung und Zusammenziehung von Notenwerten). – Eine eigene, spätere Sammlung von Kontrafakta „auf einen weiblichen sinn“ stellt das handschriftliche, nur Texte bietende Liederbuch von Ottilia Fenchler (D-KA: Cod.Con.121) dar, siehe Arthur Kopp, *Die Straßburgische Liederhandschrift vom Jahre 1592*, in: *Alemannia* 44 (1917), S. 65–93, und Anton Birlinger, *Strassburgisches Liederbuch 1592*, in: *Alemannia. Zeitschrift für Sprache, Litteratur und Volkskunde des Elsasses und Oberrheins* 1 (1873), S. 1–59.

„Das auch der recht Text nicht in allen Liedlin vorhanden / kann ich nit für, dann ich wol weiß / wie grossen fleis ich lange zeit gehabt / das ich die rechten text der Liedlin bekommen möchte / hat aber nicht sein wöllen. Dieweil wir aber nicht der text / sonder der Composition halben / die Liedlin in truck geben / haben wir in die Liedlein / darunter wir kein text gehabt (damit sie nicht on text weren) / andere text gemacht / Wiewol wir auch etlich text mit fleis / als die fast ser vngereumbt / hinweg gethon / vnd andere dafür gemacht / welchs / dieweil's kein todsünd ist / achten wir / man werdt's vns nicht verargen.“³³

Textkonsistenz ist beim Tenorlied somit keine notwendige Bedingung, Bezüge können aber über gleichbleibenden Tenor hergestellt werden. Einen instruktiven Fall dafür, dass man die Liedsubstanz als im Tenor konzentriert und die Zusatzstimmen in ihrem sekundären Status wahrnahm, stellt ein weltliches anonymes Lieddyptichon dar, das sich bei Arnt von Aich und partiell in Oeglins erstem Liederbuch findet. Mit ihrem inhaltlich prononcierten Auftreten könnten die beiden Liedtexte es mit den Chansons im Umkreis des *Parnasse satirique* aufnehmen. Ähnlich wie etwa in Ockeghems *L'autre d'antan* verklausuliert das Sprecher-Ich von *Ich traw keim alten stechzeug mer* seine Klage über Impotenz in militärischer Metaphorik; dem antwortet triumphierend aus weiblicher Perspektive *Ach guter gsell*. Das Liedpaar ist durch die Verwendung der identischen Tenormelodie zusammengeschlossen, die umrankenden Sätze sind gänzlich verschieden. Es wäre anzunehmen, dass es ihre Aufgabe sei, jeweils die Differenz, den Fortschritt vom einen Punkt zum anderen zu definieren. Allerdings ist das Verhältnis von Text und Tenor auf der einen Seite und Tonsatz auf der anderen Seite in den beiden Liederbüchern jeweils umgekehrt. Der Tenor mit Text A (*Ich traw*) trifft bei Arnt von Aich auf Satz A (möglicherweise nicht ganz zufällig sind hier die ersten vier Töne des Diskants trotz anderer Mensur in Tonhöhe und Rhythmus identisch mit denen des Diskants in *L'autre d'antan*);³⁴ dem folgen der Tenor mit Text B (*Ach guter gsell*) und Satz B.³⁵ Das Oeglin-Liederbuch beschränkt sich auf die Wiedergabe eines einzigen Lieds:³⁶ den Tenor mit dem Text des Antwortlieds, also Text B (*Ach guter gsell*), aber mit Satz A. Dass hier eine irriige Zuordnung vorliegt, wie sie leicht entstehen kann, wenn jeweils nur die Tenor-Stimmbücher den vollständigen Text im Anschluss an die Noten wiedergeben, ist durchaus möglich, es ist aber auch nicht auszuschließen, dass mit dieser Kompilation, die auch handschriftlich weitergegeben wurde,³⁷ eine bewusste Kontrafaktur beabsichtigt war. Man hört die Liedmelodie, die zu beiden Texten und Sätzen gehört, aber man hört auch einen Tonsatz, zu dem man sich den anderen, den vorausgehenden, Text denken kann oder soll.

Schließlich gehen Umtextierungen, die nicht unbedingt eine intertextuelle Intention haben, bisweilen mit Eingriffen in den polyphonen Tonsatz einher, wodurch die konstante Liedmelodie in Verbindung mit einem ausgetauschten Text anders beleuchtet oder gefärbt wird. Hieronymus Formschneiders Retrospektive *Schoene Auszerlesene*

33 Forster, *Frische teutsche Liedlein* (wie Anm. 31), S. XXIX. Dass Texte oft ganz bewusst nicht mit abgeschrieben wurden, geht aus der Anmerkung in der Basler Handschrift CH-Bu: F X 1-4 am Ende des Tenors von Nr. 76 hervor: „Text such in Mentzer Truck“ (Kmetz, *Sixteenth-Century Basel Songbooks* [wie Anm. 17], S. 248).

34 RISM [1519]⁵: Im Diskant Nr. 25, Alt Nr. 77, Tenor Nr. 34, Bass Nr. 61.

35 RISM [1519]⁵: Im Diskant Nr. 34, Alt Nr. 59, Tenor Nr. 59, Bass Nr. 75.

36 RISM 1512¹ Nr. 30.

37 Nr. 8 in CH-Bu: F X 1-4, deren erster Teil auf ca. 1517/18 zu datieren ist (siehe Kmetz, *Sixteenth-Century Basel Songbooks* [wie Anm. 17], S. 38).

Lieder des Hochberümpften Heinrich Finckens (RISM 1536⁹) druckt den gleichen Satz, allerdings mit modifiziertem Alt, gleich zwei Mal ab: als Nr. 13 mit dem Text *Dein freuntlich gesicht mich vberwindt*, als Nr. 22 mit dem Text *Ich ward veracht gar also grosz*. Als das anonyme Lied, das Oeglin 1512 als Nr. 7 mit dem recht speziellen Text A., *du mein trost und zuversicht* wiedergab, in Egenolffs *Reutterliedlin* (RISM 1535¹¹, Nr. 34) und den *Gassenhawer vnd Reutterliedlin* (RISM [1535]¹³, Nr. 83) als Vertonung des allgemeinverbindlicheren Gedichts *Ewig bleib ich dein unverkert* erneut im Druck auftaucht, war gleichfalls die satztechnisch flexibelste Stimme, der Alt, modifiziert, was an einigen Stellen auch die Gestaltung von Diskant- und Bass-Stimme affizierte.³⁸ Und als Ludwig Senfls Wechsel *Freundtlicher heldt*, der 1540, 1544 und mit einem variierten Text 1549 als vierstimmiger Satz erschien, in Königsberg 1558 von Paul Kugelmann unter seinem eigenen Namen der Sammlung *Etliche Teutsche Liedlein* einverleibt wurde, ersetzte er nicht nur den Text (nun *Ach frewlein zart von schöner art*), sondern erweiterte den Satz durch eine jeweils zweite Diskant- und Tenorstimme zur Sechsstimmigkeit.³⁹ Gemeinsam ist diesen Fällen von mehrstimmiger Kontrafaktur die Konsistenz der melodischen Liedachse als Garant musikalischer Identität, über den der mehrstimmige Satz je nach Intention hinausgehen kann oder auch nicht.

Auf der musikalischen Indifferenz oder doch zumindest Multivalenz nicht nur der Tonsätze, sondern bereits der neutralen Liedmelodien, beruht das archetypische Prinzip „Im-Tone-von ... zu singen“, von der hinsichtlich einstimmiger Weisen die Flut kontrafazierender Flugblattdrucke (sei ihr Inhalt weltlich oder geistlich und seien sie kommerziell, ideologisch oder politisch motiviert) und in ganz hohem Maße das Gesangbuchwesen im Zuge der Reformation profitierten. Dieser Bereich ist von der Philologie, der Ethnologie und der Hymnologie seit langem erforscht und umfangreich dokumentiert. Die zentrale Motivation bei dieser Art von Kontrafaktur ist nicht die, einen ästhetischen Mehrwert zu gewinnen, wie es Volker Mertens ausdrückt, sondern einen medialen und publizistischen Mehrwert. Bekannte Weisen sind ein Verbreitungsfaktor für Textinhalte, die von den durch die Melodie gebahnten Wegen profitieren. Die Kontrafaktur tritt hier, mehr oder weniger passiv, als Nutznießer auf.

Umgekehrt kann, nach einem Argumentationsmuster, das vermutlich so alt wie die Kontrafaktur selbst ist, genau diese Verbreitung als Problem angesehen und seine Behebung angestrebt werden, wenn nämlich Inhalte betroffen sind, die es in moralischer oder theologischer Hinsicht anzupassen, „christlich und moraliter zu verändern“, zu „corrigieren“ und zu „bessern“, zu läutern und zu purifizieren, gar ihre Urheber zu erlösen gilt. Die Kontrafaktur nimmt hier eine aktive Rolle als eine Art Heilsbringer ein. Die innovatorische Dynamik der Reformation brachte es zwar mit sich, dass auch bei dieser Kontrafaktur-Spezies eine höhere Aktivität zu verbuchen ist, die Motivation und Argumentation (nämlich die Substitution weltlicher, „verdorbener“ Lieder durch gereinigte) ist aber überkonfessionell.

Von solchen Anpassungen sind nicht nur einstimmige Lieder betroffen, sondern gleichermaßen mehrstimmige. Bei reinen Textsammlungen, die nicht selten zu großen Teilen aus Kontrafakturen bestehen, ist freilich nur zu vermuten, ob sie das polyphone

38 Parallelabdruck in *Erhart Oeglin's Liederbuch* (wie Anm. 28), Textteil Sp. 5, Notenteil S. 13–15 (siehe besonders T. 5, 7f., 25f.).

39 RISM 1540⁷, 1544²⁰, 1549³⁷, 1558⁵¹. Das Austauschen von Texten ist bisweilen nur ansatzweise zu rekonstruieren, wenn Quellen lediglich Textmarken, die von der sonstigen Textüberlieferung abweichen, enthalten.

Singen zulieben, vielleicht gar im Sinn hatten.⁴⁰ Auffällig ist jedenfalls, dass die beiden reformoptimistischen Sammlungen, die um 1540 in Nürnberg von einem gewissen L. B. publizierten *Etlichen weltlichen Liedlein, guter maynung geistlich gestellt, für die jugent, die sunst allerley liedlein zu singen geneygt* sowie die umfangreiche Sammlung des Poeta laureatus Johann Heinrich Knaust *Gassenhawer, Reuter und Bergliedlin, Christlich, moraliter, unnd sittlich verendert, damit die böse ergerliche weiß, unnütze und schampare Liedlin, auff den Gassen, Felde, Häusern, unnd anderswo, zusingen, mit der zeit abgehen möchte, wann mann Christliche, gute nütze Texte und wort darunder haben köndte [...]*, die 1571 in Frankfurt (Main) bei Egenolff erschien, ausschließlich solche kontrafazierten Liedtexte bereitstellen, die noch heute in den verbreiteten Stimmbuchdrucken von Oeglin, Schöffler, Arnt von Aich, Ott, Egenolff, Forster und Othmayr nachweisbar sind. (Siehe dazu die Nachweise im Anhang 1 und 3.) Die neuen Texte waren folglich zumindest bei Bedarf den polyphonen Liedsätzen applizierbar. Wie dies praktiziert wurde, hat John Kmetz für den weltlichen Bereich anschaulich demonstriert.⁴¹

Ausdrücklich thematisiert wird das mehrstimmige Singen im *Schlesisch Singebüchlein*, das Pfarrer Valentin Triller 1555 und in einer Neuauflage 1559 in Breslau herausbrachte.⁴² Diese umfangreiche Sammlung war etwas für alle frommen Lebenslagen und umfasste auch einen großen Teil von rund 50 mehrstimmigen Sätzen, die allerdings die Dreistimmigkeit nie überschritten, indem Triller auf altbewährte Art die Reduktion durch Weglassen der Altstimme bewerkstelligte. Als Adressaten spricht er die „Layen und Gelerten, Kinder und alten, daheim und in Kirchen zu singen“⁴³ an, um sogleich zu relativieren, dass er „die vornehmsten alten gewonlichsten feinen melodyen [...] nach art der Musica hinzu gethan, etliche mit II, etliche [de facto: die Mehrzahl] mit III stimmen poliert, weil sie zum teil zuvor also gesungen sindt [,] ob vielleicht iemand dieselbigen auch mit gehülffen also vermocht zu singen“.⁴⁴ Trotz des bescheidenen musikalischen Ansatzes, den Triller hier zum Ausdruck bringt, ist es aufschlussreich, dass er die mehrstimmige Existenzweise der Lieder als die originäre reklamiert und zu verstehen gibt, dass dies auch bei einer aktuellen – kontrafazierten – Realisierung als die eigentlich integrale anzusehen und bei allen technischen und ästhetischen Einbußen die idealiter anzustrebende sei. In der Präsentationsform von fortlaufend (und eben nicht in separaten Stimmbüchern) notierten Stimmen steht der Tenor selbstverständlich voran (siehe Abbildung 2; der hier wiedergegebene Fall steht ausnahmsweise in Vierliniensystemen, die sonstigen polyphonen Stücke verwenden fünf Linien).

40 Nach wie vor ist die im Detail veraltete literaturwissenschaftliche Arbeit von Kurt Hennig (*Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Halle 1909, Repr. Hildesheim 1977) die Quellensammlung mit dem höchsten Auskunftswert. S. auch die grundlegende Studie von Werner Braun, *Die evangelische Kontrafaktur. Bemerkungen zum Stand ihrer Erforschung*, in: *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 11 (1966), S. 89–113.

41 John Kmetz, *Singing texted songs from untexted songbooks. The evidence of the Basler Liederhandschriften*, in: *Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du Colloque International d'Études Humanistes. Tours [...] 1991*, hrsg. von Jean-Michel Vaccaro, Paris 1995, S. 121–142.

42 *Ein Schlesisch [!] singebüchlein aus Göttlicher schrifft von den fürnemsten Festen des Jares, vnd sonst von andern gesungen vnd Psalmen, gestelt, auff viel alte gewöhnliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind, Durch Valentinum Triller von Gora, Pfarherrn zu Pantenaw im Nimpschischen Weichbilde, Breslau 1555 (RISM 1555⁵¹, Exemplar D-W: Yv 1129.8^o Helmst.); 2. Auflage unter dem Titel *Ein Christlich Singebuch* (RISM 1559⁵¹).*

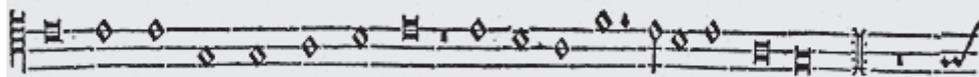
43 Zitiert nach Hennig, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 40), S. 112f., nach der zweiten Auflage.

44 Zitiert nach Lothar Hoffmann-Erbrecht, *Triller, Valentin*, in: *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. von dems., Augsburg 2001, S. 746–748, hier S. 746, nach der ersten Auflage.

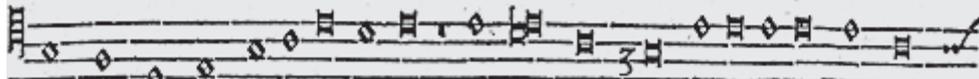
Da haben bald die hohen Priester tag vnd nacht/geratschlaget/vnd jm nach seinem hals getracht/vnd seine lehr vnd alle wolthaten veracht/darumb seind sie verblendet gar/zum ewigen verderben/wir bitten dich von herzen/Herr Gott Jesu Christ/weil du der todverschlinger vnd das leben bist/behüt vns fur des Sathans macht vñ aller list/vnd hilf das wir mit glauben rein/in dir auch selig sterben/vnd das wir mügen ewiglich/mit Lazaro dort loben dich/das wolst vns herr erwerben / Amen.

Ein klage des alten Adams / auff eine alte weltliche Melody/auff iij. stimmen.

Tenor.



Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vñ tröst mich inn dem herzen/
Fur Sathans wütten schaff mir rhu/fur sünd vnd todes schmerzen/



Denn mich ansicht das ernst Bericht / darumb ich bitte Eya Eya/durch Christ

Es klagt mich an die gewissen mein/ wil mir dein gnad versagen/ mein thun verdient nur straff vnd peyn/ das ich wol möcht verzagen/ o trewer Gott in solcher not/ erhör mein bit/ eya eya durch Christ verlas mich nicht.

Vnd ob ich oft mit gangem vleis/ mich gern zu dir wolt keren/ so hindert mich nach alter weis/mein fleisch vnd thut mirs wehren/ sein erblich tück/mich treibe zurück darumb ich bit eya etc.

Mich bringt mein fleisch in grosse not/welchs ich doch mus ernehren/ das ich dz Sathan werd ein spot/der mein herz thut beschweren/vnd mich fast plagt / ernstlich beklagt/ darumb ich bit eya eya etc.

Ich armer Mensch wer macht mich frey/von dieses todes leibe/der alle sünd vnd heucheley/von meinem herzen treibe/ ich danck dir Gott durch Christi todt/ Darumb ich bit/ eya eya etc.

Dein Son den du vns geben hast/ der ist mein trost alleine / der nimpt von mir der sünden last/ durch seine menschheit reint/ das mich kein sal verdammen sol / Darumb ich bit/ eya eya etc.

Gelobet seistu milder Gott/ der du nicht lest die armen / So dich anrufen in der not/ vnd wilt dich jr erbarmen/ darumb ich frey/auch zu dir schrey/ erhör mein bith/ Eya eya durch Christ / verlas mich nicht.

Ein ander klaglied auff die noten / Von schwarz ist mir ein kleid etc. die andern stimmen findet man sonst.

Abb. 2: Valentin Triller, *Ein Schlesisch Singebüchlein*, Breslau 1555, fol. [k iij]v (links oben), l (rechts oben) und lv (links unten); Georg Forster, *Ein außbund schöner Teutscher Liedlein*, Nürnberg (1539), 1552, Discantus, fol. DD 2v (rechts unten).

Discantus.

verlas mich nicht.

Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vnd tröst mich inn dem herzen/
 Fur Satans wüthen schaff mir rhu / für sünd vnnnd Todes schmerzen/
 Denn mich ansicht das ernst gerichte / darumb ich bitte Eya/ Eya durch Christ

Bassus.

verlas mich nicht.

Ach mein Got sprich mir freuntlich zu/vñ tröst mich in de herzen/deñ mich ansicht dß
 Fur Satans wüthen schaff mir rhu/für sünd vnd todes schmerzē/
 ernst gerichte/ Darumb ich bitte Eya Eya/durch Christ verlas mich nit. | Es

XXV. Nachinger.

W

In meidlein sagt mir freuntlich zu/wie sie mich liebt im herzen/ Sat
 Ich sich sie nit der gleichen thun/ allein mit mir zu scherzen/
 wol fein sag/braunß meidlin Flug/merck was ich bit/Ju tu/Ju tu/ Ju tu feins meidlein
 nur nur nicht.

Wenn nun einer der neun Tonsätze, die Triller kontrafazierte (siehe Anhang 2), ausschnittsweise näher betrachtet wird, dann unter den Prämissen, dass die Bearbeitung von einem musikalischen Amateur vorgenommen wurde – dass er ein solcher war, ist an einigen Satzfehlern zu erkennen – und dass ein Amateur normalerweise kein Interesse daran hat, einen funktionierenden Satz zu verbessern. Da Triller in der Tat üblicherweise nicht in den Satz eingreift, kann man im positiven Fall davon ausgehen, dass eine Intention dahintersteht. Man kann dann versuchen, die einzelnen Denkschritte des Bearbeiters nachzuvollziehen. Im Beispielfall handelt es sich um das launige Lied *Ein meidlein sagt mir fröhlich zu* des nicht näher bekannten Machinger, das erstmals in Schöffers erstem Liederbuch 1513 und dann wieder in Forsters erstem Liederbuch 1539 greifbar wird⁴⁵ und das Triller in einer Initialkontrafaktur zu *Ach mein Got sprich mir freuntlich zu* veränderte.

Tabelle 2: Textvergleich *Ein meidlein sagt mir freundlich zu* mit *Ach mein Got sprich mir freuntlich zu*

	Forster I 1539		Triller 1555
4a	Ein meidlein sagt mir freundlich zu	4a	Ach mein Got sprich mir freuntlich zu
3b-	wie sie mich liebt im hertzen	3b-	und tröst mich inn dem hertzen
4a	Ich sich sie nit der gleichen thun	4a	Fur Sathans wütten schaff mir rhu
3b-	allein mit mir zu schertzen	3b-	fur sünd und todes schmerzen
2c	Hat wol sein fug	2c	Denn mich anficht
+ 2c	braunß meidlin klug	+ 2c	das ernst Gericht
2d	merck wz ich bit	2d	darumb ich bitt
R	<i>Iu iu Iu iu Iu iu</i>	R	<i>Eya Eya</i>
3d	<i>feins meidlein mur nur nit.</i>	3d	<i>durch Christ verlas mich nicht.</i>
	- folgen zwei Strophen -		- folgen sechs Strophen -

Triller ist bemüht, sich in Lexik, Grammatik, Syntax und in den Aussagemodi (gerade auch mit der Interjektion und dem beschließenden Imperativ) eng an die Textstruktur anzulehnen; die Semantik geht bei aller optimistischen Grundgestimmtheit bei Triller von einer gesetzteren Atmosphäre aus. Es handelt sich nun immerhin, wie die Überschrift ankündigt, um *Ein klage des alten Adams*. Der inhaltliche Wechsel mag – neben der eventuellen Berücksichtigung einer vorwiegend erwachsenen, stimmtechnisch untrainierten Zielgruppe, die für dieses Lied angepeilt sein kann – die Transposition um eine Quarte abwärts bewirkt haben (siehe die Synopse der beiden Discantus-Stimmen in Abbildung 2); unmissverständlich schlägt sich die abgedämpfte Stimmung in der Verdoppelung der Notenwerte nieder (und verwandelt die für das Tenorlied der ersten Jahrhunderthälfte so typische kolorierte Sesquialtera der Schlusszeile mit ihrer „Ritardando“-Wirkung in eine modernere, aber auch unspektakulärere Proportio tripla).

Syntax und Reimstellung werden indes entscheidend an der Stelle zu Beginn des Abgesangs geändert. In Machingers Lied wäre nach „Hat wohl sein Fug“ nach moderner Zeichensetzung mit Erreichen des Satzendes ein Punkt zu setzen, wie es die Neu-

45 Schöffers I: RISM 1513², Nr. 4: Malchinger, *Ein magt die sagt mir früntlich zu*, ediert in: *Alte Liedsätze mit vier Singstimmen oder Instrumenten aus Peter Schöffers Liederbuch (1513)*, hrsg. von Carl Gerhardt, Hannover 1933, S. 13 (*Nagels Musik-Archiv* 97); Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 25: Machinger, *Ein meidlein sagt mir freundlich zu*, ediert in: Forster, *Frische teutsche Liedlein* (wie Anm. 31), S. 34f.

ausgaben auch tun. Trotz Binnenreim gehört die erste Halbzeile des Abgesangs, wie auch in den Folgestrophen, inhaltlich zum vorausgehenden Aufgesang. In der zweiten Halbzeile beginnt eine neue Sinneinheit: „Brauns Maidlein klug, merk was ich bitt“. Aus dieser hiatischen Konfiguration, die mit den Grenzen der Strophenteile spielt, wird im Kontrafakt ein lineares grammatisches Gebilde in der (immerhin auch rhetorisch invertierten) Folge Objekt – Prädikat – Subjekt: „Denn mich anfiht das ernst Gericht“. Die Fügung wird gleichzeitig und zuallererst zu der nun entscheidenden inhaltlichen Begründungsinstanz des ganzen Lieds, in dem die theologische Aussage gemacht wird, die das gläubige Individuum persönlich-menschlich tangiert: „Denn ich habe Angst vor dem Ende“.

6

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Hat wohl sein'n Fug. Brauns Maid - lein klug,

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Denn mich an - ficht das ernst— Ge - richt

Beispiel 1, oben: Machinger *Ein meidlein sagt mir freundlich zu*, T. 6–10 (Notenwerte halbiert, Originaltonhöhe; nach EdM, wie Anm. 31); unten: Valentin Triller *Ach mein Got sprich mir freundlich zu*, T. 6–10 (zur Vergleichbarkeit Notenwerte geviertelt und eine Quarte höher transponiert; die Beschreibungen im Text beziehen sich auf die im Notenbeispiel wiedergegebenen Töne).

Die kleinere Zäsur, die Machinger beim „Punkt“ („sein'n Fug.“) per „klassischer“ vierstimmiger Clausula simplex in mi nach a und mit nachfolgendem Quintsprung im Bass bewirkt, um der syntaktischen Konstruktion zu entsprechen und um der großen Zäsur nach „klug“ ein Gegengewicht zu geben, verliert in der linearen Satzbildung des neuen Textes ihren Sinn. Sie wird folglich eliminiert (dabei ist der gedruckte Basston g auf „-ficht“ zweifellos ein Versehen und einen Ton tiefer gemeint, was bereits im Wolfenbütt-

teler Druckexemplar von einer zeitgenössischen Hand korrigiert wurde). Damit würden Bass und Tenor für die Dauer von fünf Tönen in Terzen verlaufen (f g g f a, a b b a c). Das wäre nicht weiter problematisch, doch indem Triller die melodischen Verläufe der ersten fünf Töne von Diskant und Tenor austauscht und sich nun Diskant und Bass als Außenstimmen während der ganzen Phrase (und nicht nur bei ihren letzten vier Tönen) in Dezimen fortbewegen, gewinnt der Tenor eine neue, herausgehobene Qualität. Er befindet sich interimistisch ohnehin in der Rolle, mit einer synkopierten Diskantformel zu klausulieren, was der Passage im Tenor eine gewisse Prominenz gibt – im Original wohlgermerkt auf den Neuanhub „(Brauns) meidlein klug“. Zur zentralen Aussage des kontrafazierten Textes erscheint nun diese melodische Kadenzformulierung am Phrasenbeginn durch die Folge c b g a vervollständigt und macht die Melodie zu einer in sich geschlossenen (nämlich jeweils vom Repercussio-Achsenton c ausgehend zuerst in die Unter-, dann in die Oberquarte ausstrahlend), hervortretenden, zugkräftigen Linie. Für diesen Gewinn an Stringenz und Emphase war Triller – falls er es gemerkt hat – bereit, die böse Oktavparallele a – c zwischen Diskant und Tenor in Kauf zu nehmen.

Die Funktion der Mehrstimmigkeit im Tenorlied ist eine auf die Liedmelodie bezogene Mehrstimmigkeit. Nicht der polyphone Tonsatz ist, wie etwa in einem Madrigal, primärer Träger der musikalischen Aussage in Koinzidenz mit dem Text, vielmehr dient er der Projektion der Tenor-Weise. Diese aber, samt der Satz-Konstellation, kann zum Zwecke höherer Effizienz modifiziert werden. Auslöser war im beschriebenen Beispielfall der entscheidende Sinn-Wechsel der Satzkonstruktion in der Kontrafaktur. Die besondere Qualität der auf die Kernweise bezogenen Polyphonie, die das Tenorlied generell auszeichnet und sie vom cantus-firmus-freien Satz des Liedes seit Orlando di Lasso grundsätzlich trennt, macht auch für die Kontrafazer-Spielräume einen Unterschied. Die Kontrafaktur eines motettisch-chansonesk-madrigalischen Satzes kann mit dieser Orientierung an der Liedmelodie nicht operieren. Sie muss den kompletten Satz kontrafazieren, und das bedeutet entweder unter Ausnutzung seines gegebenen Potentials an klanglich-harmonischen Valeurs oder im Sinne eines indifferenten bzw. multi-valenten Satzes, so wie man es bei den Kontrafakturen aus dem Französischen und dem Italienischen tat.

Wie schwer jedoch beim Kontrafakturprozess die Entkoppelung von Lied, Liedmelodie und Liedsatz war, kann ein kurzer Blick auf die reformierte Kontrafakturersammlung des kurpfälzischen Rats Frh. Philipp II. von Winneberg und Beilstein aus dem Jahr 1582 zeigen, die er seinem Freund, dem kurtrierischen Hofmarschall Melchior von Eltz dedizierte.⁴⁶ In einer fast romantisch gefärbten gereimten Vorrede erzählt (oder erfindet) er die Ätiologie seiner *Christlichen Reuter Lieder*, nämlich wie er auf einer Bank im Wirtshaus „gar vil Gesang liegen sah“ und darin auch ein Lied fand, das er bereits vom Widmungsträger im Wald von Montabaur „mit heller stim vnd Melodei“ gesungen hörte.⁴⁷ Er spricht also einerseits das einstimmige Singen an, andererseits die

46 *Christliche Reuter Lieder. Gestellet durch Herrn Philippen den Jüngern Freiherrn zu Winneberg und Beihelsteyn*, Straßburg 1582, Microfiche-Edition München 1992 (*Bibliotheca Palatina* G316/G317), 2. Aufl. [...] *jetz zum andern mahl mit viel Newen Gesängen vermehrt*, Straßburg 1586, Microfiche-Edition München 1991 (*Bibliotheca Palatina* F3189). – Zu Biographie und Werk siehe Richard Wilhelm, *Die Burggrafen von Alzey, Philipp II. und Philipp III. von Winneberg und Beilstein. Ihre Beziehungen zur kurpfälzischen Politik in der Vorgeschichte des Dreißigjährigen Krieges*, in: *Alzeyer Geschichtsblätter* 14 (1979), S. 33–42.

47 *Christliche Reuter Lieder* (wie Anm. 46), fol. A2.

Schriftlichkeit, wobei – vielleicht nicht zufällig – offen bleibt, was da auf der Bank lag: Texte, Melodien, mehrstimmige Gesänge. Die in Gesangbuchmanier schön gedruckte Sammlung enthält in der revidierten Auflage von 1586 zu 33 geistlichen Liedern die Melodie in Tenorlage, von denen bereits Hennig zwölf als textliche Kontrafakta und sechs als musikalische, d. h. ohne Textbezüge zum Original hergestellte, Entlehnungen identifizierte.⁴⁸ Davon wiederum ist bei mindestens acht Fällen eine eindeutige mehrstimmige Vorlage nachweisbar (siehe Anhang 4), deren Tenorstimme weitestgehend wörtlich übernommen ist. Es besteht kein Zweifel daran, dass die von Winnenberg wiedergegebenen Tenores einstimmig zu singen sind, was etwa daran zu erkennen ist, dass alle Pausen oder ausgehaltenen Schlussnoten, die durch den Fortgang der anderen Stimmen erforderlich werden, eliminiert sind.

Abb. 3: Philipp von Winnenberg, *Christliche Reuter Lieder* (1582), fol. E 2v–E 3r, *Ach lieb mit leid* (im 1., 6. und 8. System ist irrtümlich ein C2- statt des durchgängig gemeinten C4-Schlüssels gesetzt).

⁴⁸ Hennig, *Geistliche Kontrafaktur* (wie Anm. 40), S.89f.



Abb. 4: Paul Hofhaimer, *Ach lieb mit laid*, Tenorstimme aus Oeglin's erstem Liederbuch (1512), Nr. 6, fol. [A v]v (die 12. Note im 3. System ist irrtümlich geschwärzt).

Auch in Hofhaimers unterdessen „uraltem“⁴⁹ Lied des so genannten Hofweistentyps *Ach lieb mit laid*, in dem die Trostlosigkeit des klagenden Liebhabers im Original der Freudlosigkeit der Welt parallel gesetzt wird, die aber im Verlauf von sieben Kontrafaktur-Strophen zum Trost durch Christi Erlösungstod umgemünzt wird, ist diese Umfunktionalisierung an den Verkürzungen erkennbar (siehe Abbildung 3 und 4).⁵⁰ Doch ansonsten wird die ursprüngliche, komponierte Melodie nicht liedhaft vereinfacht, sondern bleibt auch beim einstimmigen Singen in ihrer polyphonen Zurichtung erhalten: mit allen Ornamentierungen, Melismen und Synkopen. Der mehrstimmige Satz wird mitgedacht oder ist zum Wenigsten virtuell präsent; die Liedmelodie trägt ihn wie einen Nucleus in sich und repräsentiert ihn.

Ist somit das polyphone Lied an seine Liedmelodie rückgebunden, die Liedmelodie an den Liedtext, will es verständlich erscheinen, dass Kontrafazieren ohne diese Basis auf schwere Hindernisse stieß – gerade im deutschsprachigen Gebiet, wo das mehrstimmige Singen durch die starke Tradition des Tenorlieds auf eine ganz andere Art als in den

49 Gedruckt wurde das Lied in folgenden Liederbüchern: Oeglin I (RISM 1512¹), Schöffler II (RISM [1515]³, erschienen 1517), *Gassenhauerlin* (RISM 1535¹⁰) und Forster I (RISM 1539²⁷ und öfter).

50 Unterschiede bei Winnenberg gegenüber Oeglin: S. 62, 1. System: Note vor dem Wiederholungszeichen Semibrevis statt Brevis; keine Semibrevispause nach dem Wiederholungszeichen; 3. System, 2. Note: Semibrevis statt Brevis; 4. System, 2. und 3. Note: zwei Minimen statt einer Semibrevis; 4. System: nach der Pause fehlen eine Minimapause und fünf Töne (die Phrase wird unmittelbar anschließend eine Terz höher sequenziert).

anderen Sprach- und Gattungsbereichen im einstimmigen Singen verankert war. Dies gilt insbesondere auch für protestantische Sänger. Denn „die Wortorientierung machte den Protestantismus zu keinem ‚rationaleren‘ Glauben. Das Wort war in dieser Zeit stark mit sensuellen und emotionalen Qualitäten verknüpft“, das Singen trat mit genau dieser gemüthhaften Funktion an die Stelle der vorreformatorischen bzw. katholischen Bildanbetung.⁵¹ Singen war von eminenter Wichtigkeit, und Lieder, auch und gerade „alte“ Lieder und, um es noch zugespitzter zu sagen, Liedweisen, wie sie im Tenorlied aufgehoben sind, hatten topischen Charakter.

Wenn Joachim Magdeburg in seinen in Erfurt publizierten vierstimmigen *Christliche[n...] Tischgesängen* 1572 Kontrafakturen aufnimmt, so sind dies Bearbeitungen verbreiteter Sätze von Sermisy und Donato,⁵² wenn der Pfarrherr zu Steinbach, Peter Nitzsch, ein Jahr später für sein in Leipzig gedrucktes kleines Gesangbuch⁵³ dasselbe tut, greift er auf alte deutsche Sätze zurück: neben geistlichen Tenorliedern aus Johann Walters protestantischem Standardfundus auch auf weltliche, elegische „Evergreens“ wie Georg Schönfelders *Von edler art auch rein und zart*, das erstmals 1513, und Thomas Stoltzers *Entlaubet ist der wald*, das zuerst 1537 gedruckt worden war; beide Lieder wurden über die bis 1560 fünf Mal aufgelegte erste Forster-Sammlung popularisiert und ins dauerhafte Liedgedächtnis aufgenommen.⁵⁴ Der eine macht Texte in einem ansprechenden, aber neutralen Medium singbar, der andere reklamiert über die Liedweise und den damit assoziierten Satz eine historische Identität.

Das Tenorlied erwies sich zwar als eine zählebige Gattung,⁵⁵ die dennoch und durchaus nicht immun gegen Unmodernität war. Mit dem stilistischen und geschmacklichen Wandel im Umkreis des madrigalisierten Liedes schieden aber auch die in antiquierte Sätze eingehüllten althergebrachten Weisen als Kontrafakturmodell irgendwann aus – damit aber auch die Idee, dass sich Satz und Lied gegenseitig repräsentieren. Eine solche Konzentration auf die sinnstiftende Liedmelodie, wie sie das Tenorlied auszeichnet, war in den romanischen Gattungen nicht als Modell abzulegen oder gar zu überwinden gewesen, das Umschwenken auf ein anderes Kontrafakturkonzept leichter. Sinnstiftend war hier die Expressivität, und diese war wiederum primär an den Tonsatz gebunden.

51 Ulinka Rublack, *Die Reformation in Europa*, Frankfurt (Main) 2003, S. 21.

52 *Was mein gott will das gesche allzeit* entspricht *Il me suffit* von Claudin de Sermisy; *Allein nach dir herr jesu christ* geht auf Baldassare Donatos *Se pur ti guardo* zurück.

53 *Etliche Deutsche vnd Lateinische Geistliche Lieder von fromen Christen gemacht, vnd nu zusammen gelesen, vnd auf vier stimmen componirt, welche etliche zuuor nicht componirt gewesen. Allen frommen Christen abends vnd morgens, Item vor vnd nach dem essen, Gott zu lob vnd preiß, lieblich vnd lustig zusingen*, RISM 1573⁷¹ (Exemplar D-B: Eh 3112). Das Büchlein ist im Gesangbuchformat mit Zierrahmen auf jeder Seite gedruckt. Die chorbuchartige Stimmenanordnung positioniert den Tenor als wichtigste Stimme auf den Verso-Seiten über dem Diskant und auf den Recto-Seiten den Bass unter dem Alt.

54 J. Walters *Herr christ der eynig gotts son* (RISM 1525⁷¹, Nr. 29) wird zu *Dich bitten wir dein kinder o vater* und zu *Herr gott nu sey gepreiset, sein Vater unser im himelreich* (RISM 1544⁷¹, Nr. 29) zu *Ich danck dir o gott vater mein*. Schönfelders *Von edler art* (Schöffler I: RISM 1513², Nr. 7; *Gassenhawerlin* 1535¹⁰, Nr. 21, Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 35) erhält – jeweils mit dem Vermerk „im thon Von edler art“ – den neuen Text *Ich danck dir Gott für all wolthat*; Stoltzers *Entlaubet ist der walde* (Schöffler-Apiarius: RISM [1536]⁸, Nr. 42; Forster I: RISM 1539²⁷ und öfter, Nr. 61) wird mit *Ich danck dir lieber Herre* unterlegt. Die musikalischen Abweichungen betreffen jeweils nur einige wenige Töne.

55 Vgl. Rolf Caspari, *Liedtradition im Stilwandel um 1600. Das Nachleben des deutschen Tenorliedes in den gedruckten Liedersammlungen von Le Maistre (1566) bis Schein (1626)*, München 1971 (*Schriften zur Musik* 13).

Die folgenden Aufstellungen ergänzen zu den von Kurt Hennig (*Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Volks- und Kirchenliedes im XVI. Jahrhundert*, Halle 1909, Reprint Hildesheim 1977) eruierten Kontrafakturen die Komponistennamen bzw. bei Anonyma ersatzweise die ältesten gedruckten oder handschriftlichen Quellen der mehrstimmigen weltlichen Versionen.

Anhang 1:

L. B., *Ein bewerte Ertzney allen krancken [...] sampt etlichen weltlichen Liedlein, guter maynung geistlich gestellt, für die jugent, die suns allerley liedelin zu singen geneygt*, Nürnberg, um 1535/1540 (Hennig, S. 68–70).

- Mein fleyß noch müh jch ye hab geübt (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Mein müh und fleiß zum preiß dem Herrn (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Meyn fleyß unnd müh jch nie gespart (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart)
- Mich rewet und klag meine junge tag- (Georg Brack: Ich reu und klag)
- Nach willen dein o herre mein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein)
- Von deynet wegen bin ich hie (Caspar Othmayr: Von deinert wegen bin ich hie)
- Von edler art empfangen wart (Georg Schönfelder: Von edler art auch rein und zart)
- Was wirt es doch des gewels noch (Ludwig Senfl: Was wird es doch des Wunders noch)
- Zart schöne fraw gedenck und schaw (anon.: Zart schoene fraw gedenck unn schaw [Schöffler I])

Anhang 2:

Valentin Triller, *Ein Schlesich singebüchlein aus Göttlicher schrifft von den fürnemsten Festen des Jares, vnd sonst von andern gesengen vnd Psalmen, gestelt, auff viel alte gewöhnliche melodien, so zum teil vorhin Lateinisch, zum teil Deutsch, mit Geistlichen oder auch Weltlichen texten gesungen seind*, Breslau 1555 (Hennig, S. 112, 116).

- Ach mein Gott, sprich mir freundlich zu (Machinger: Ein meidlein sagt mir freundlich zu)
- Auff dieser erd hat Christ sein herd (anon.: Auff dieser erd mein hertz begert [Oeglin II])
- Gantz schwartz heßlich jetz lang sich hat (anon.: Von schwarcz ist mir ein kleid [D-Usch: 236])
- Nach lust hab ich nu recht erkant (anon.: Nach lust hab ichs [Oeglin II])
- Nie noch nimmer hab ich erkant (anon.: Nie noch nimmer so ruwet mein gmuet [Arnt von Aich])
- O Mensch nu schaw bedenck die traw (anon.: Zart schoene fraw gedenck unn schaw [Schöffler I])
- O Werder mundt durch den mir kund (anon.: O werder mundt von dyr ist wundt [Arnt von Aich])
- So schon von art bistu gantz zart (Anfangsparodie in D und T von Erasmus Lapidica: Es lebt mein hertz in freud und schertz)
- Tröstlich ist mir der schmutz und zir (Paul Hofhaimer: Tröstlicher lieb)

Anhang 3:

Heinrich Knaust, *Gassenhawer, Reuter und Bergliedlin Christlich, moraliter unnd sittlich verendert, damit die böse ergerliche weiß, unnütze und schampare Liedlin auff den Gassen, Felde, Häusern, vnnnd anderwo, zusingen mit der zeit abgehen möchte, wann mann Christliche, gute nütze Texte vnd wort darunder haben köndte*, Frankfurt (Main) 1571 (Hennig, S. 70–76).

- Ach böse welt wie mannichfalt (anon.: O winter kalt [Schedel-Liederbuch])
- Ach Gott was soll ich singen (anon.: Ach gott wem soll ichs klagen [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Ach höchster hort du Göttlichs blut (anon.: Ach höchster hort du edels plut [Arnt von Aich])
- Ach lieber Gott du hast Gewalt (Adam von Fulda: Ach Jupiter hetstu gewalt)
- Ach lieb mit leidt wie hastu dein bescheidt (Paul Hofhaimer: Ach lieb mit laid wie hast dein bschaid [auch Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Ach scheidens art wie bist so hart (Paul Wuest: Ach scheydens art wie bist so hart [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Der Hundt mir für dem liecht umbgeht (anon.: Der hundt mir vor dem licht umbgat [Schöffler II und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Dich als mich selbst Herr Gott allein (anon.: Dich als mich selbs [CH-Bu: F X 1-4 und Forster I])
- Dieweil umb sonst jetzt alle kunst (Georg Forster: Dieweil umbsunst ietzt alle kunst [Schöffler-Apiarius und Forster I])
- Elend bringt pein (Benedict Ducis: Elend bringt pein [Gassenhawer vnd Reutterliedlin und Forster I])

- Elend hat mich umbfangen (anon.: Elend du hast umbfangen mich [Schedel-Liederbuch])
- Entlaubt ist uns der walde (anon.: Entlaubet ist der walde [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Es wolt ein Jäger jagen (anon.: Es wolt ein jäger jagen [Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Getrost unnd wol bestellet (anon.: Lieblich hat sich gesellet [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Gotts einiger Son ich stets dein bleib (Paul Hofhaimer: Mein einigs A. ich dein beleib [auch: Forster I])
- Hertzlich thut mich erfrewen (anon.: Hertzlich thut mich erfrewen [Bicinia 1545])
- Ich arm sündler bin gar verirrt (Caspar Othmayr: Ich armer bosz bin gantz verirrt)
- Ich klag den tag und alle stund (Caspar Othmayr: Ich klag den tag unn alle stund)
- Ich rew und klag daß ich mein tag (Caspar Othmayr: Ich klag und rew mein lieb und trew)
- Ich sprach mein Herrn Gott kindlich zu (Machinger: Ein meidlein sagt mir freundlich zu [Schöffler I, auch: Forster I])
- Ich stund an einem morgen (Matthias Greiter: Ich stund an einem morgen [Gassenhawerlin])
- Ich weiß mir ein feins schöns Kindelein (H. Fritz: Ich weyß ein feins brauns meydelin [Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Itzt leiden bringt mir schwer (Ludwig Senfl: Jetzt scheiden bringt mir schwer)
- Mein A. und O. ach höchster hort (anon.: Mein hertzigs A. [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Mein hertz hat sich mit liebe verpflichtet (anon.: Mein hertz hat sich mit lieb verpflichtet [auch: Forster I])
- Nach willen dein mich dir allein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein [auch: Forster I])
- Nie noch nimmer so ruht mein gmüt (anon.: Nie noch nymmer [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Nu hab ich all mein tag gehört (anon.: Nun hab ich all mein tag gehört [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- O Welt ich muß dich lassen (Heinrich Isaac: Isbruck ich muß dich lassen [auch: Forster I])
- Patientia muß ich han (Ludwig Senfl: Pacientia muß ich han [auch: Forster I])
- Schwer langwillig ist mir mein zeit (Wolfgang Grefinger: Schwer langweilig ist mir mein zeyt [auch: Forster I])
- Tröstlicher lieb ich mich stets üb (Paul Hofhaimer: Tröstlicher lieb stätz ich mich ieb [auch: Forster I])
- Vergangen ist mir glück und heil (Georg Forster: Vergangen ist mir gluck unn heyl [Forster I])
- Verschüt hab ich beid freudt unnd muß (Matthias Greiter: Verschuert hab ich mein habermus [Reutterliedlin])
- Viel glück unnd heil ist niemands feill (anon.: Vil glueck und hayl [A-Wn: 18810])
- Von Göttlicher art (Georg Schönfelder: Von edler art [auch: Forster I])
- Wo soll ich mich hin keren (Georg Vogelhuber: Wo sol ich mich hinkeren [Forster II])
- Zart liebster Christ mein Herr du bist (anon.: Zart schöne fraw gedenck unn schaw [auch: Reutterliedlin und Gassenhawer vnd Reutterliedlin])
- Zucht ehr und lob gebühret dir (Paul Hofhaimer: Zucht er und lob ir wonet bei [auch: Reutterliedlin, Gassenhawer vnd Reutterliedlin und Forster I])

Anhang 4:

Philipp von Winnenberg, Christliche Reuter Lieder, Straßburg 1582, ²1586 (Hennig, S. 89–91).

- Ach lieb mit leid (Paul Hofhaimer: Ach lieb mit laid [auch: Forster I])
- Frisch auff in Gottes Namen (Jobst vom Brandt: Frischauf in Gottes Namen [Forster III])
- Ich habs gewagt frisch unverzagt (anon.: Ich habs gewagt fasth unverzagt [D-B: Mus.ms.40193])
- Mein fleiß und müe nie hab gespart (Ludwig Senfl: Mein fleiß und müe ich nie hab gspart [Forster I])
- Nach willen dein (Paul Hofhaimer: Nach willen dein [auch: Forster I])
- O treuer Gott wir dancken dir (Caspar Othmayr: Ich armer boß [auch: Forster III])
- So wünsch ich euch eyn gute nacht (Jobst vom Brandt: So wünsch ich ihr ein gute Nacht [Forster III, Beginn des Abgesangs abweichend])
- Ungnad beger ich nicht von dir (sehr frei nach Ludwig Senfl: Ungnad beger ich nit von ir)
- Von edler arth geboren ward (Georg Schönfelder: Von edler art auch rein und zart [Schöffler I])
- Wiewol ich schwach und elend bin (frei nach Jobst vom Brandt: Ob ich schon schwach und elend bin [Forster V])

Abbildungsnachweis:

Abb. 1, 4: D-Mbs: Rar 27.

Abb. 2: D-Gs: Yv 1129 Helmst. 8^o (Triller), D-USch (Forster).

Abb. 3: Mikrofiche-Ausgabe der Reihe Bibliotheca Palatina; G316/G317, München 1992.