

**40** BASLER BEITRÄGE  
ZUR HISTORISCHEN  
MUSIKPRAXIS



AGNESE PAVANELLO (HG.)

Kontrafakturen im Kontext



# **Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis**

**Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis  
Fachhochschule Nordwestschweiz / Musik-Akademie Basel  
Hochschule für Musik**

**Herausgegeben von Thomas Drescher und Martin Kirnbauer**

**Band 40**

**Agnese Pavanello (Hg.)**

# **Kontrafakturen im Kontext**

**Schwabe Verlag**

## Editorischer Beirat:

Susan Boynton (Columbia University New York), Christelle Cazaux (SCB), Thomas Drescher (SCB), Martin Kirnbauer (SCB), Tess Knighton Bolton (Institució Milà i Fontanals Barcelona), Ulrich Konrad (Universität Würzburg), Kelly Landerkin (SCB), Birgit Lodes (Universität Wien), Martina Papiro (SCB), Agnese Pavanello (SCB), Katelijne Schiltz (Universität Regensburg), Peter Wollny (Bach-Archiv Leipzig)

Erschienen 2020 im Schwabe Verlag Basel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Notensatz: Eva-Maria Hamberger

Abbildung Umschlag: © The British Library Board, MS Hartley 978, fol. 11v: *Sumen is icumen / Perspice christicola*, incipit

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpfar

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4139-1

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4219-0

DOI 10.24894/978-3-7965-4219-0

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

[rights@schwabe.ch](mailto:rights@schwabe.ch)

[www.schwabeverlag.ch](http://www.schwabeverlag.ch)

## Inhalt

|  |     |
|--|-----|
| Kontrafakturen im Kontext. Einleitung der Herausgeberin . . . . .  | 7   |
| <i>Valentin Groebner</i> : «Gunderfey, contrafetten, Konterfei». Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert . . . .              | 15  |
| <i>Markus Grassl</i> : Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität. Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung . . . . .                       | 25  |
| <i>Davide Daolmi</i> : “Quan vei” vs “Quisquis cordis”. The contrafactum as a bridge between linguistic boundaries . . . . .                                 | 53  |
| <i>Helen Deeming</i> : The Performance of Devotion. Multi-lingual Networks of Songs and Sermons in the Thirteenth and Fourteenth Centuries . . . . .         | 79  |
| <i>Agnieszka Budzińska-Bennett</i> : Von Mäusen und Menschen. Parodie in einem Motetten-Kontrafaktum des 13. Jahrhunderts . . . . .                          | 101 |
| <i>Francesco Zimei</i> : <i>Contrafactio</i> as a Tool for Making Poetry: Iacopone da Todi and Music . . . . .   | 121 |
| <i>Stefan Rosmer</i> : Wiederverwendung von Melodien und Strophenformen in der deutschsprachigen Liedkunst des Mittelalters . .                              | 149 |
| <i>Marc Lewon</i> : “Den Techst vber das geleÿemors Wolkenstainer”. Investigating the Workshop of a Professional Contrafactor . . . . .                      | 183 |
| <i>Beat Föllmi</i> : Die unterschiedliche Praxis der Kontrafaktur bei Lutheranern und Reformierten im 16. Jahrhundert. Theologie, Liturgie, Gesang . . . . . | 211 |
| <i>Bernhold Schmid</i> : Orlando di Lassos <i>Iam lucis orto sidere Statim oportet bibere</i> (LV 190) und seine Kontrafakta . . . . .                       | 233 |
| <i>Silke Leopold</i> : Weckmann, Profe, Bach & Co.: Konfessionelle Kontrafakturen . . . . .  | 265 |

*Joachim Steinheuer*: Kontrafakturen im Kontext. Mehrfachtextierung, Umtextierung und Neutextierung in der italienischen Vokalmusik des 17. Jahrhunderts ..... 283

*Kay Kaufman Shelemay*: Crossing Boundaries Through Contrafactum. A Case Study from the Syrian Jewish Tradition ..... 345

**Freier Beitrag**

*David Fallows*: How to Win the Binchois Game ..... 371

Abstracts und Kurzbiographien ..... 389

# Kontrafakturen im Kontext

## Einleitung der Herausgeberin

Der *usus*, auf bekannte Melodien immer neue Texte vorzutragen, geht auf Zeiten zurück, die sich gar nicht genau präzisieren lassen. Als historisches Phänomen wird er erst greifbar, wenn eine schriftliche Fixierung von Texten und Melodien nachzuweisen ist. Wie traditionelle Melodien oder gregorianische Gesänge jahrhundertlang tradiert wurden, so genossen auch neu erfundene Melodien oft ein langes Leben, indem sie eine weite Verbreitung fanden und immer wieder neu 'eingekleidet' wurden, in den unterschiedlichsten Varianten oder Bearbeitungen.

In der musikwissenschaftlichen Forschung bezeichnet man allgemein die Neutextierung bestehender Melodien mit dem Begriff «Kontrafaktur» bzw. «*contrafactum*», der sowohl auf einstimmige Musik als auch auf polyphone Sätze bezogen wird. Dabei werden unterschiedlichste Verfahrensweisen und Phänomene umschrieben, die unter ganz verschiedenen Voraussetzungen und vokalen Traditionen entstanden sind. Von Friedrich Gennrich in die musikwissenschaftliche Literatur vor etwa 100 Jahren eingeführt, ist die moderne Terminologie aus einer historisierenden und klassifizierenden Denkweise heraus entstanden, die jedoch nur sehr pauschal der Vielfalt der musikalischen Erscheinungsformen gerecht wird, die heute unter Kontrafaktur zusammengefasst sind. Die Grundbedeutung des modernen Terminus enthält außerdem eine negative Konnotation, im Sinne einer 'Verfälschung' des ursprünglich Gegebenen durch die Kontrafaktur, die dem Denken etwa im Mittelalter weitgehend fremd war. Auch wenn aufgrund dieser terminologischen wie inhaltlichen Unschärfe der Umgang mit dem Begriff der Kontrafaktur nicht unproblematisch ist, so hat sich diese Bezeichnung für Neutextierungen doch in einer Weise etabliert, die ihre Verwendung generell akzeptiert und kaum infrage stellt.

Wird der allgemeine Begriff Kontrafaktur in unterschiedlichen Nuancen in den verschiedenen Repertoires von mehrfach textierten Melodien herange-

zogen, so gibt es insbesondere in Bezug auf die Übernahme eines mit einem neuen Text versehenen mehrstimmigen Satzes keine klare Unterscheidung zum Begriff der «Parodie» oder sogar der Bearbeitung, so dass die terminologischen Differenzierungen manchmal durchaus beliebig erscheinen.

Jenseits der terminologischen und inhaltlichen Aporien bietet das vielfältige Repertoire von Melodien bzw. musikalischen Kompositionen, die in neuer Gestalt mit geänderten Texten zirkulierten, ein spannendes und ergiebiges Untersuchungsfeld. Das Phänomen der Kontrafaktur in seinen vielschichtigen Erscheinungsformen lässt sich nämlich nicht nur strukturell analysieren, sondern auch kultur- und epochenübergreifend, es lässt sich aus anthropologischer und ethnologischer Sicht erforschen und aus verschiedenen Perspektiven deuten. Neue Herangehensweisen und interdisziplinäre Ansätze ermöglichen heute, die Praktiken der Kontrafaktur unter neuen Blickwinkeln zu betrachten. Sie führen in einem größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang zu neuen Akzenten in der Analyse und Interpretation von Werken, musikhistorischen Fakten und der Rezeptionsgeschichte.

Die Idee, Fragen nach der Bedeutung, der Zielsetzung und der Wirkung von Neutextierungen in einstimmiger wie polyphoner Musik in einem Symposium der Schola Cantorum Basiliensis zu thematisieren, findet ihre unmittelbare Begründung in den Forschungsaufgaben dieser Institution. Zu diesen gehört die Untersuchung unterschiedlicher historischer musikalischer Repertoires ebenso wie die Erprobung von aufführungspraktischen Aspekten, wobei neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung auch die Ausbildung von jungen Musikerinnen und Musikern im Fokus steht. Angesichts der Tatsache, dass die Kontrafaktur-Verfahren als Mittel zu einer neuen Semantisierung dienen und oft auch einen typologischen Transfer bedingen – wie beispielsweise von einem profanen zu einem geistlichen Kontext (oder umgekehrt) oder von einem sozialen Umfeld zu einem kontrastierenden gesellschaftlichen Hintergrund –, liegt die Bedeutung des Phänomens für die musikalische Aufführung und die Interpretation verschiedener Texte auf der Hand. Eine erneute Reflexion über das vielschichtige Phänomen der Kontrafaktur und ihr mögliches Potenzial hinsichtlich der Implikationen für die Musikpraxis scheint umso wichtiger zu sein für eine Zeit, in der der Zugang zu den historischen Quellen wie zu den Repertoires durch Tonaufnahmen und Editionen wesentlich leichter geworden ist als die detaillierte Erforschung des Reper-

toires selbst. Wie schon angedeutet, führt der Blick auf die Kontrafaktur aus einer musikgeschichtlichen Perspektive heraus zu neuen Erkenntnissen hinsichtlich der historischen Zusammenhänge, zu einer Dialektik von mündlichen und schriftlichen Traditionen, zu Wechselwirkungen innerhalb von verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten und Funktionen des Musizierens – um nur einige Aspekte hervorzuheben, die in der konkreten musikalischen Aufführung greifbar werden können.

Angesichts der Bandbreite der Kontrafaktur-Thematik versucht dieser Band, eine Profilierung spezifischer Aspekte des Phänomens zu erreichen, mit Beiträgen, die die mündliche Tradition wie die kompositorische Praxis berücksichtigen, die interdisziplinäre wissenschaftliche und auch praktische bzw. experimentelle Herangehensweisen an das Thema umfassen. Die hier vorgelegten Beiträge wurden größtenteils bei dem internationalen Symposium «*Contraffare*»: *Alte Melodien – Neue Texte*, veranstaltet im November 2017 an der Schola Cantorum Basiliensis, erstmals vorgestellt und nach einem Peer-Review-Verfahren für die Veröffentlichung vorbereitet. Weitere Studien ergänzen den Band, darunter ein freier Beitrag am Ende.

In einem ebenso prägnanten wie anregenden Eröffnungsbeitrag geht Valentin Groebner der Frage nach der Bedeutung des Wortes «contrefatt» aus historischer Perspektive nach. Indem er exemplarische Beispiele der Verwendung des Wortes (samt morphologischen Varianten) in der Portraitalmalerei und in Bezug auf die materielle Reproduzierbarkeit von Objekten zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert anführt, zeigt er, dass in einer Zeit, in der nicht die perfekte Reproduktion eines Gegenstandes, sondern seine jeweilige Verschiedenheit die Regel war, der Begriff des «contrefatt» ein ganzes Spektrum von Implikationen mitschwingen lässt, die auch im Hinblick auf seine Verwendung in der Musik neue Perspektiven ermöglichen.

Markus Grassl widmet seinen grundlegenden Beitrag einigen «Stationen» der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Begriff der Kontrafaktur. Er kann als eine Art Einführung zu den nachfolgenden Aufsätzen und ihren unterschiedlichen Herangehensweisen zum Thema dienen. Ausgehend von Friedrich Gennrichs Ausprägung der Terminologie und ihren inhaltlichen Bezügen, demonstrieren Grassls Diskussion von Gennrichs Kategorisierungen und seine Reflexion zu weiteren Entwicklungen in der Musikforschung zum einen deutlich, dass neue interdisziplinäre Ansätze auch ande-

re Zugangsweisen ermöglichen. Zum anderen zeigen sie, dass die aktuelleren Kategorien des «borrowing» und der «Intertextualität» in den letzten Jahrzehnten zu einem besseren Verständnis des Phänomens der Kontrafaktur geführt haben.

In den folgenden Beiträgen werden Praktiken der Kontrafaktur aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet, die insgesamt verdeutlichen, dass das Phänomen der Wiederverwendung von Melodien mit neuen poetischen Texten im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit einen besonderen Raum einnimmt. In den Texten werden Gesangstraditionen und Repertoires unterschiedlicher geographischer und chronologischer Bereiche untersucht, die vielfältige Facetten eines Substitutionsverfahrens offenbaren.

Die Bedeutung der *contrafacta* für die Dichtung im höfischen Bereich in Zusammenhang mit der Entwicklung einer europäischen Identität wird in Davide Daolmis Beitrag thematisiert. Seine Untersuchung zu einer der ältesten und bekanntesten Kontrafaktur, *Can vei la lauzeta mover*, wirft ein neues Licht auf Zusammenhänge und «borrowing»-Verfahren zwischen diesem Lied und dem ältesten, auf Latein gedichteten Text zur selben Melodie (*Quisquis cordis*). Indem er durch eine präzise Analyse der erhaltenen Dokumentation und der Stücke das zeitliche Vorgehen der lateinischen *disputatio* zu Bernart de Ventadorns *Can vei* beweist, bietet Daolmi nicht nur neue Erkenntnisse zu dieser Gruppe von *contrafacta*, sondern gleichzeitig ein besseres Verständnis des Netzwerks höfischer Lyrikformen, die über die Musik ihre Wirkung jenseits der nationalen Grenzen entfalteten.

In Helen Deemings Artikel wird beispielhaft die Tradition der Substitution von Liedtexten in Verbindung mit Predigten und anderen Formen der religiösen Unterweisung anhand eines Korpus von Liedern des 13. und 14. Jahrhunderts aus England und Irland untersucht. Dabei wird deutlich, dass die Praxis der Kontrafaktur sowohl jenseits der nationalen Grenzen als auch der verschiedenen literarischen Genres wirkungsvoll eingesetzt wurde. Präexistente Musik und Texte dienten als nützliche Werkzeuge für die spirituelle Erziehung und für private oder gemeinschaftliche Andachtstreffen.

Agnieszka Budzińska-Bennetts eingehende Analyse einer Gruppe von Ars-Antiqua-Motetten verdeutlicht in exemplarischer Weise, wie in der Reformulierung von Texten auf gleiche Musik intertextuelle Bezüge dazu dienten, unterschiedliche – oder sogar kontrastierende – semantische Inhalte in einen Dialog zu setzen. Das Wahrnehmen solcher Bezüge öffnet Interpretati-

onsmöglichkeiten, die einerseits Aufschluss über Intentionen oder Anspielungen geben, andererseits unser Verständnis der Kontrafaktur-Verfahren als intertextuellen Prozess wesentlich bereichern.

Im Fokus von Francesco Zimeis Beitrag steht die Lauda-Tradition, bei der von Anfang an bekannte Melodien als Ausgangspunkt für die Gestaltung neuer religiöser Dichtung dienten. In seinen Forschungen zu Fra' Jacopone da Todi, einer legendären Figur in der Geschichte der Lauda im franziskanischen Umfeld, gelingt es Zimei, Charakterzüge seiner Dichtung aus einer musikalischen Perspektive heraus zu definieren und somit die Rolle dieses franziskanischen Poeten bezüglich der musikalischen Gestaltung seiner Verse neu zu konturieren. Durch den Nachweis, dass das Verfahren der *contrafactio* eines der Merkmale des kreativen Prozesses von Jacopone war, gelingt dem Autor ein Brückenschlag zwischen literarischen und musikalischen Forschungen, die für die Interpretation von Jacopones poetischem Werk wie für die Untersuchung der Kontrafaktur-Praktiken in dieser ersten Phase der auf die Lauda bezogenen dichterischen Produktion von entscheidender Bedeutung sind.

Stefan Rosmers Beitrag behandelt das Auftreten von Kontrafakturen in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters, mit dem Fokus auf der einstimmigen Melodieüberlieferung. Ausgehend von einer Diskussion zu den philologischen und überlieferungsbedingten Schwierigkeiten beim Identifizieren von Kontrafakturen, zeigt Rosmer an drei prominenten Beispielen, wie «die mehrfache Verwendung einer Melodie alles andere als selbstverständlich, gängig oder semantisch beliebig war, sondern dass sie spezifischen Gebrauchsbedingungen unterlag». Rosmers Untersuchung aus literaturwissenschaftlicher Sicht trägt paradigmatisch zu einer ausdifferenzierten Betrachtung der Praxis einer Mehrfachverwendung von Melodien bei, die «je nach kulturellem (und sozialem) Kontext sowie Bedingungen der Gattungstraditionen» unterschiedlich funktionierte.

In Marc Lewons Artikel, der ebenfalls dem Phänomen der Kontrafaktur im deutschsprachigen Raum gewidmet ist, steht die Tätigkeit des professionellen 'Kontrafakteurs' Oswald von Wolkenstein im Mittelpunkt. Es ist bekannt, dass Oswalds mehrstimmig überlieferte Stücke zu einem großen Teil aus Kontrafakturen bestehen; sie werfen vielfältige Fragen bezüglich Entstehung, Intention und Rezeption auf. Bei der Auseinandersetzung mit den Ergebnissen früherer Forschung und unter Einbezug seiner intensiven Beschäftigung mit diesem Repertoire als Musiker gelangt Marc Lewon zu

neuen Hypothesen und Interpretationen von Oswalds Kompositionsgewohnheiten und seine Verfahren der Übernahme von mehrstimmigen Modellen.

Die Beiträge mit Fokus auf Musik der Frühen Neuzeit zeigen in vielerlei Hinsicht eine Kontinuität in der Praxis der Wiederverwertung von präexistentem Musikmaterial und der assoziierten Dichtung. Bekanntlich wurden von den unterschiedlichen Bewegungen der Reformation Kontrafaktur-Techniken in reichem Maß eingesetzt, um ein Korpus von Gesängen herauszubilden, das den theologischen Auffassungen auch durch den Gebrauch der Volkssprache entsprach. Beat Föllmis Text setzt sich zum Ziel, die unterschiedlichen Einstellungen der verschiedenen reformatorischen Bewegungen gegenüber den überlieferten Gesängen und der systematischen Praxis der Neutextierung exemplarisch zusammenzufassen. Dabei wird klar, dass innerhalb der Konfessionen – der Lutheraner und der Reformierten – erkennbare Unterschiede bezüglich der Vorliebe für volkssprachige Lieder oder für gregorianische Melodien existierten, wobei sich die tragende Kraft eines allgemein bekannten musikalischen Gutes für die Kreation von neuen Gesängen zeigt. Die Neusemantisierung, Umfunktionalisierung und Umgestaltung bestehender Stücke sind an der Tätigkeit der Reformatoren exemplarisch zu belegen, ganz in einer lebendigen, jahrhundertealten und reichen Tradition von Kontrafaktur-Praktiken stehend.

Die außerordentliche Bedeutung von Orlando di Lassos Schaffen und die Beliebtheit seiner Werke ist an den zahlreichen Kontrafakturen seiner Kompositionen zu messen, die in unterschiedlicher Form zu seiner Zeit zirkulierten. In der analytischen Betrachtung einer Hymnenparodie, ursprünglich als Trinklied entstanden und dann unter Verwendung eines geistlichen Textes umgearbeitet, stellt Bernhold Schmid ein ausgezeichnetes Beispiel vom Weiterleben eines Stückes zur Diskussion, das mehrfach umfunktionalisiert wurde. Damit stellen sich erneut Fragen nach der Funktion des Musikstücks und seiner Kontextualisierung. Lassos Komposition erweist sich so als besonders gelungenes Beispiel, um das übergreifende Phänomen der Neu-Semantisierung musikbezogener Inhalte zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert darzustellen.

Das Aufkommen der konfessionellen Kontrafakturen, hier der Übernahme von weltlicher oder geistlicher Musik aus der katholischen Welt im protestantischen Norden Deutschlands, wird in Silke Leopolds Beitrag anhand der Kompositionen von Ambrosius Profes behandelt. Leopold

gelingt es, den Fall Profes vor dem Hintergrund der politisch-religiösen Spannungen seiner Zeit zu charakterisieren und auf die besondere Situation eines deutschen Musikers aufmerksam zu machen, der sich zwischen den kompositorischen Aufgaben unter konfessionellen Vorgaben und der ästhetischen Orientierung an einer mit dem katholischen Umfeld untrennbar verbundenen musikalischen Tradition bewegte. In der unterschwelligten Wertschätzung dieser 'altkirchlichen Tradition' kommt eine Ambivalenz zum Vorschein, die sich auch für das darauffolgende Jahrhundert bei prominenten Komponisten wie z. B. Johann Sebastian Bach beobachten lässt.

Ein breit angelegtes Panorama zu den Praktiken und Verfahren neuer textlicher Gestaltung von präexistenten Melodien und Sätzen in der italienischen Vokalmusik des ausgehenden 16. und des 17. Jahrhunderts zeichnet Joachim Steinheuer in seinem facettenreichen Beitrag. Aus einer ungewöhnlichen Perspektive wird ein umfangreiches Repertoire von Quellen untersucht (Deklamationsmodelle inbegriffen), bei dem der Autor Kontrafaktur-Verfahren nachzeichnet, die auf verschiedene Traditionen zurückgehen und die sowohl textliche wie musikalische Re-Formulierungen einbeziehen, welche mit spezifischen Werken und poetischen Neuerungen zusammenhängen. Aus den besprochenen Beispielen wird deutlich, dass unter dem Sammelbegriff der Kontrafaktur auch im 17. Jahrhundert vielschichtige kompositorische Prozesse bezüglich der neuen Gestaltung von Melodien bzw. Sätzen koexistierten. Die Differenzierung der Begriffe Mehrfachtextierung, Neutextierung, Umtextierung – von Steinheuer an konkreten Beispielen erläutert – zielt auf eine genauere Einordnung und Präzisierung der verwendeten Techniken und Verfahren im Sinne einer Ausdifferenzierung, die der Vielfalt der Möglichkeiten Rechnung trägt, die die Komponisten nutzen, um Formen oder Inhalte gezielt nachzubilden.

Schließlich wird aus ethnomusikologischer Perspektive der Gebrauch von *contrafacta* unter sephardisch-jüdischen Gemeinschaften thematisiert, die aus Spanien verbannt wurden. Kay Kaufman Shelemays Forschungen zu dieser noch lebendigen Tradition zeigen auf exemplarische Weise die Bedeutung von *contrafacta* als Gedächtnishilfen und als Erinnerungsorte für Ereignisse und Menschen aus der Vergangenheit. Shelemays Studie schließt deshalb in idealer Weise den Diskurs dieses Bandes ab, indem sie Gegenwart und Vergangenheit in Beziehung setzt und zum konkreten Verständnis einer

der ursprünglichen Bedeutungen und Funktionen der Kontrafaktur in besonders anschaulicher Weise führt.

Die hier versammelten Beiträge zum Thema «Kontrafaktur» bzw. «*contrafactum*» bieten dank der Vielfalt der Ansätze und der behandelten musikalischen Bereiche einen Spiegel des Phänomens der Mehrfach- bzw. Neutextierungen und der Wiederverwendung von Melodien in unterschiedlichen Epochen und Regionen. In Anlehnung an den Titel von Joachim Steinheuers Text soll «Kontrafakturen im Kontext» zu einer erneuten Reflexion der Bedeutung von *contrafacta* führen.

Als freien Beitrag bietet der Artikel von David Fallows die Fortsetzung eines 'Spiels', das den modalen Habitus in Binchois' Chansons, insbesondere seiner Kadenzen, unter die Lupe nimmt. Die langjährige Erfahrung des Autors mit dem Repertoire führt zu einem spielerisch analytischen Diskurs, der auf originelle Weise neue Elemente und Überlegungen in den Wettbewerb der Interpreten bringt.

Abschließend möchte ich all denjenigen danken, die zum Gelingen dieses Bandes beigetragen haben. Ganz besonders gilt dieser Dank allen Autorinnen und Autoren der Beiträge für ihre Geduld in allen Phasen der editorischen Arbeit. Dem wissenschaftlichen Beirat der Schola Cantorum Basiliensis bin ich für hilfreiche Vorschläge und Anregungen bei der Konzeption der Tagung verpflichtet. Meinen Kolleginnen und Kollegen der Forschungsabteilung, Christelle Cazaux, Thomas Drescher, Martin Kirnbauer und Martina Papiro, gilt mein Dank für die hilfsbereite Unterstützung bei verschiedenen Angelegenheiten des Peer-Review-Verfahrens und der editorischen Arbeit. Für die Durchsicht der englischen Texte und des Vorwortes sei Henry Drummond, Brigitte Schaffner und Rolf Wissmann herzlich gedankt. Eva-Maria Hamberger hat mit großer Präzision und Engagement den Notensatz gestaltet, und das Team des Schwabe-Verlags, namentlich Thomas Hirt und Annina Clavadetscher, haben die Entstehung der Publikation mit großer Sorgfalt begleitet. Schließlich gilt unser Dank der Maja Sacher-Stiftung für die großzügige Unterstützung des internationalen Symposiums zum Thema dieses Bandes.

Basel, im Januar 2020

Agnese Pavanello

## «Gunderfey, contrafetten, Konterfei»

### Ein Wort und seine Geschichte zwischen dem 14. und dem 16. Jahrhundert

*Valentin Groebner*

Das Wort, das diesem Band den Titel gegeben hat, ist für Musikwissenschaftler ein fester Begriff, für Historiker wie mich aber eine Art Rätsel. Was bedeutete das eigentlich, «contrafetten»? Die Sprache, die wir heute verwenden, ist nicht nur ein Kommunikationsmedium, sondern gleichzeitig selbst ein Produkt historischer Entwicklungen. In ihr findet man, wie in einer riesigen beweglichen Gefriertruhe – oder einem Gletscher –, Dinge von früher konserviert, sozusagen eingefroren; und das Wort ist eine solche Zeitkapsel zurück ins 15. Jahrhundert, in die Geschichte des Kopierens und Vervielfältigens.

Was ist der Status dessen – ein Ding, ein Artefakt, ein Bild –, das von sich selbst verkündet, dass es nicht originär sei, sondern die Vervielfältigung von etwas anderem? Wir sind im 21. Jahrhundert daran gewöhnt, dass es die allermeisten Dinge in identischer Form und in großer Stückzahl gibt; von den alltäglichen Industrieprodukten unseres täglichen Lebens über das, was wir lesen – Zeitungen, Bücher –, bis zu den Ergebnissen künstlerischer Arbeit: Bilder, Fotos, Filme. Es ist für uns selbstverständlich, dass jedes Ding – ein Küchenmesser, ein Paar Schuhe, ein Wintermantel – Ergebnis von Vervielfältigungsproduktion ist und deswegen bei Bedarf grundsätzlich ersetzbar durch seinen jeweiligen Schwestergegenstand aus dem Lager.

Es ist deswegen schwierig, uns eine Welt vorzustellen, in der Einzigartigkeit nicht etwas Einzigartiges war. Denn das identische Gegenstück – der eineiige Zwilling, das Ei, das man nicht vom anderen Ei unterscheiden kann – war im Mittelalter das Wunder, nicht die unendliche Verschiedenheit und

Einzigartigkeit, die war normal.<sup>1</sup> In manueller Produktion sieht kein Manuskript, kein Küchenmesser, kein Paar Schuhe oder kein Wintermantel exakt gleich aus. Im Gegenteil, um ihre Herkunft aus derselben Produktionsstätte deutlich zu machen, mussten sie mit besonderen Zeichen versehen werden: «marcae», seit dem 13. Jahrhundert.<sup>2</sup> Das Wort verwenden wir immer noch.

Weil diese Marken-Zeichen – dieses Ding ist identischer Teil einer Serie – für besonders gute Qualität und gehobene Preise standen und einfache graphische Zeichen waren, wurden sie natürlich selbst sehr rasch nachgeahmt: Die Geschichte der Marke, des Erkennungszeichens, hat ein Rechtshistoriker prägnant formuliert, ist die Geschichte der Markenfälschung. Das Vokabular dafür lieferte im 12. und 13. Jahrhundert die Theologie: Während Gott wirkliche Wunder und Werke vollbringen konnte, konnte der Teufel ihn nur durch Täuschung nachahmen, so wie Affen (im Mittelalter höchst lasterhafte und unvernünftige Tiere) die Gebärden von Menschen nachahmten: Der Teufel war deswegen *simia Dei*, der Affe Gottes, so Honorius Augustodunensis, er konnte nur schlechte, unwirksame Kopien hervorbringen.<sup>3</sup>

Für diese Nachahmungen stand das Wort *kunter*, das seit dem 13. Jahrhundert für diese negative Vervielfältigung stand – nicht nur der Teufel,

---

1 Zu Zwillingen siehe jetzt den Literaturüberblick bei Claudius Sieber-Lehmann, *Kaiser und Papst als Zwillinge? Ein anderer Blick auf die Universalgewalten im Investiturstreit*, Köln: Böhlau 2015 (Papsttum im mittelalterlichen Europa 4).

2 Zu den hochmittelalterlichen Grundlagen dieser Visualisierung Miriam Bedos-Rezak, *When Ego was Imago. Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden: Brill 2010 (Visualising the Middle Ages 3); Gabriela Signori (Hg.), *Das Siegel. Gebrauch und Bedeutung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007; zur juristischen Definition von Zeichen Bartolus da Sassoferrato, «De Insigniis et armis (1357)», in: Osvaldo Cavallar, Susanne Degenring und Julius Kirshner (Hgg.), *A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's «Tract on Insignia and Coats of Arms»*, Berkeley, CA: California University Press 1995 (Studies in Comparative Legal History), 32–38; siehe auch den Überblick in Valentin Groebner, *Der Schein der Person: Steckbrief, Ausweis und Kontrolle im Europa des Mittelalters*, München: Beck 2004, 30–45.

3 Klassisch dazu Horst W. Janson, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute, University of London 1952; methodisch anregend jetzt Hillel Schwartz, *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*, New York: Zone Books 2014 (<sup>1</sup>1996).

sondern Deformiertes (wie Untiere und Monster) wurden so bezeichnet. Noch häufiger erscheint es als Adjektiv in der Bedeutung von «unrein, nachgemacht, trügerisch» in literarischen Texten und deutschsprachigen Chroniken des Spätmittelalters. *Kunterfeit* (oder *gunderfey*) steht für Nachgemachtes: Es ist im 14. Jahrhundert auch der Fachbegriff für eine Legierung, die wie Silber aussieht, aber keines ist; und Minnelieder des 13. und 14. Jahrhunderts warnten ihre Leser vor Herzen aus solchem zweifelhaften Edelmetall. In der italienischen Kaufmannssprache hieß *contraffare* einfach fälschen, in betrügerischer Absicht nachmachen – Münzen ebenso wie Siegel und Echtheitszeichen für Waren; wie noch heute im Englisch «counterfeit».<sup>4</sup>

Es gibt aber noch eine zweite Bedeutung, und auch die taucht im 13. Jahrhundert das erste Mal auf. Im Skizzenbuch des Architekten Villard de Honnecourt, entstanden um 1230, gibt es eine Skizze eines Löwen in Frontalansicht, und darunter steht: «contrefais al vif». Wie soll man das übersetzen? Gefälscht nach dem Leben – so die wörtliche Übersetzung – ist wohl abwegig: Der Baumeister ist keinem echten Löwen gegenübergestanden. Er gibt das Bild eines Bildes wieder, die Frontalansicht einer steinernen Skulptur.

---

4 Matthias Lexer, *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig: Hirzel 1872, Artikel «Kunterfeit, gunderfey», Sp. 1783–1784; siehe [http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui\\_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LK04018#XLK04018](http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Lexer&mode=Vernetzung&lemid=LK04018#XLK04018) (29.10.2019); zum Adjektiv ebd. 1782; Rolf Sprandel, «Das Bild des Fälschers», in: ders., *Chronisten als Zeitzeugen. Forschungen zur spätmittelalterlichen Geschichtsschreibung in Deutschland*, Köln und Wien: Böhlau 1994 (Kollektive Einstellungen und sozialer Wandel im Mittelalter N.F. 3), 221–223; Jakob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 2, Leipzig: Hirzel 1861, Artikel «Konterfei», Sp. 635–637; Florence Edler, *Glossary of Medieval Terms of Business, Italian Series 1200–1600*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1934 (Publications of the Medieval Academy of America 18), 88. Von dort ist das Wort auch in den deutschen Sprachgebrauch gewandert, siehe Wolfgang Pfeiffer et al. (Hgg.), *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Berlin: De Gruyter 1993, Artikel «Konterfei»; digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im *Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Konterfei> (29.10.2019) und Friedrich Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Artikel «Konterfei», 22. Aufl., Berlin/New York: Springer 1989, 393. Zur Wortgeschichte jetzt auch Peter Parshall, «Imago contrafacta. Images and Facts in the Northern Renaissance», in: *Art History* 19 (1993), 554–579.

«Contrefais» steht für den Prozess der effektvollen – «al vif», wie lebendig – visuellen Reproduktion.<sup>5</sup>

Etwas sehr Ähnliches drückt das kunstvolle Neujahrsgeschenk aus, das hundert Jahre später, 1432, drei berühmte Buchmaler, die Brüder von Limburg, dem Herzog von Berry, ihrem Mäzen, überreichten. Eine prachtvolle neue illuminierte Handschrift – die aber nichts anderes war als *un livre contrefait*, wie der Chronist beeindruckt bemerkte: «gefertigt aus einem Stück weißen Holzes, kunstvoll bemalt zur Vortäuschung eines Buchs, das man aber weder aufblättern kann noch irgendetwas Geschriebenes enthält».<sup>6</sup>

Gleichzeitig – die ältesten Belege stammen aus den 1420er- und 1430er-Jahren – tauchten die ersten Gegenstände in Europa auf, die von ihrer Funktion her möglichst ununterscheidbar gleich aussehen mussten, wenn auch nur auf der Rückseite: Spielkarten. Und in denselben Jahrzehnten erschienen neue Verfahren der Reproduktion und Vervielfältigung von Bildern, nämlich durch Holzschnitt und Blockdruck; 1443 folgt der Buchdruck mit beweglichen Lettern. Keines dieser Verfahren wurde anfangs mit dem Wort «contraffare» oder «contrefatten» bezeichnet – es sei denn, sie zeigten eine besondere Art von Bildern, nämlich solche von Gesichtern.

Reproduktionen des menschlichen Gesichts galten als wenig zuverlässig – sie waren eben nicht präzise Vervielfältigungen, sondern etwas anderes. Direkte Vergleiche zwischen Porträt und Porträtierten wurden als riskant angesehen: Der Mailänder Herzog Galeazzo Maria Sforza willigte 1468 ein, Bona von Savoyen zu heiraten, nachdem er ihr Porträt gesehen hatte. Als seine Braut auf dem Weg zu ihm in Genua angekommen war und er ihr entgegenreiste, mahnte ihn sein Abgesandter in einem Brief dringend, das Porträt seiner neuen Braut wegzuworfen, weil es seiner zukünftigen Gemahlin nicht entspreche – «und sie älter mache, als sie sei». Isabella d'Este,

---

<sup>5</sup> Noa Turel, «Living Pictures: Rereading 'au vif' 1350–1550», in: *Gesta* 50 (2011), 163–182; Stephen Perkinson, «Likeness», in: *Studies in Iconology* 33 (2012), 15–28; Valentin Groebner, *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine*, Frankfurt/M.: S. Fischer 2015 (S. Fischer Geschichte), 50–55.

<sup>6</sup> Wörtlich: «D'une pièce de bois blanc paincte en semblance d'un livre, où il n'a nulz feuilletts ne riens escripts». Pierre Durrieu, *Les très riches heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris: Librairie Plon 1904, 81; zitiert nach Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart: Kröner 1961 (Kröners Taschenausgabe 204), 381.

Mäzenin und Auftraggeberin unter anderem von Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci und Tizian, hat sich in ihren überlieferten Briefen aus den 1490er-Jahren unablässig über die mangelnde Zuverlässigkeit der Maler beschwert. Manche stellten sie zu dick dar, schrieb sie; andere zu blond; von einem dritten Porträt fand sie, der Maler müsse ihre schwarz gemalten Augen durch hellere ersetzen. 1493 klagte sie beredt, wie schwer es sei, einen Maler zu finden, der ihr eigenes Gesicht befriedigend wiedergeben könne: «che contrafaciano il vulto naturale». Um das sicherzustellen, griff Isabella auf ältere Porträts ihrer selbst zurück, die sie dem Maler als Vorlage zur Verfügung stellte; sie selbst bekam der beauftragte Künstler nicht zu Gesicht: Dieser Vorgang des Arbeitens vom gemalten Vorbild war mit dem Porträtieren *al naturale* offenbar mitgemeint.<sup>7</sup>

Hier ging es nicht um Fälschen, sondern um die ästhetisch optimierte technische Vervielfältigung zum Ruhm der adeligen Mäzenin. Im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des 16. Jahrhunderts begann sich die Bedeutung des Begriff *contraffare* zu verschieben, und zwar ins Positive. Er stand nun für eine Wiedergabetechnik, die nicht mehr etwas Täuschendes, sondern etwas Echtes erzeugte. Der Kupferstecher Israel von Meckenem gab einem um 1495 produzierten Stich, der das wunderwirkende Christusbild in der römischen Kirche Santa Croce di Gerusalemme wiedergab, eine Bildunterschrift, die den Prozess der Reproduktion ganz explizit macht: «Hec ymago contrafacta est ad instar et similitudinem illius primae ymagine pietatis». Zu bemerken ist die Hervorhebung der Ähnlichkeit – «similitudinis» – und die Reihenfolge: Ein erstes, älteres frommes Bild beglaubigt ein zweites als Konterfakt – oder Konterfei, wie das Wort dann im Deutschen heißen wird.<sup>8</sup>

Die neutrale Bedeutung von «abmalen» als Porträtieren – Konterfeien, im heute etwas altmodischen Deutsch – hat «kontrafetten» erst relativ spät

---

<sup>7</sup> Patricia Simons, «Portraiture, Portrayal, and Idealization: Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women», in: Alison Brown (Hg.), *Language and Images in Renaissance Italy*, Oxford: Clarendon Press 1995, 263–311: 285; ausführlich dazu Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 50–54.

<sup>8</sup> Peter Schmidt, «Die Erfindung des vervielfältigten Bildes: Reproduktion und Wahrheit im 15. Jahrhundert», in: Horst Bredekamp, Christiane Kruse und Pablo Schneider (Hgg.), *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären in der frühen Neuzeit*, München: Fink 2010 (Kulturtechnik), 119–147; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51.

erhalten. Der Augsburger Chronist Wilhelm Rem erzählt in seiner um das Jahr 1510 beendeten «Cronica alter und newer Geschichten» eine Anekdote, die ein interessantes Licht auf den Gebrauch des Wortes wirft. Herzog Ludwig von Bayern, so Rem, habe bei seiner Abreise aus Frankreich seinem Schwager, dem französischen König, kostbare vergoldete Bilder der zwölf Apostel entwendet. Um den Diebstahl der Kunstwerke zu vertuschen, habe er sie kopieren und durch «contrafetten» ersetzen lassen. Niemand habe es bemerkt. Eine einfache «fromm Frau» aber sei täglich in die Kirche gekommen, um zu den Bildern zu beten. Wenn sie früher an ihrem gewohnten Platz niedergekniet sei, so habe das Bild sie angesehen. Jetzt aber habe «der contrafett daz angesicht von ir kert». Daraufhin sei sie in Tränen ausgebrochen. Befragt, warum sie weine, erzählt sie, der Heilige wolle sie nicht mehr ansehen – und erst auf diese Weise, so Rem, habe man den Betrug entdeckt.<sup>9</sup>

Albrecht Dürer hat auf seinen berühmten ersten großen Selbstporträts von 1497, 1498 und 1500 das ambivalente Wort «kontrafett» nirgendwo benutzt. Denn das neue Wort stand für die technische Vervielfältigung von Bild zu Bild: Als der venezianische Maler Jacopo di Barbaro im Jahr 1500 in die Dienste Maximilians I. trat, beschrieb sein Vertrag seine Aufgaben als das «contrafeten und illuminieren» von ihm zugeschickten Vorlagen. Aber 1515 gab der Nürnberger Patrizier Anton Tucher bei Veit Stoss einen kostspieligen geschnitzten Holzaltar in Auftrag, als würdigen Rahmen für die beiden Bilder des Kaisers Constantin und der Kaiserin Helena, die der reiche Bankier erworben hatte und die sie zeigten, wie er stolz hinzufügte, «in irem leben abcontrafett». Albrecht Dürer bemerkte im selben Jahr 1515 zu seiner berühmten Zeichnung des indischen Einhorns: «Das hab jch dir von wunders wegen abkunterfet». Nach einer anderen Zeichnung, wohlgemerkt – das lebende Tier hatte Dürer nie gesehen. (Es war von Indien nach Lissabon gekommen und auf dem Weitertransport nach Rom gestorben.) Sechs Jahre später bemerkte derselbe Dürer in den Aufzeichnungen seiner Reise in die Niederlande: «Ich hab den Erasmus Roterodam noch einmahl conterfet».<sup>10</sup>

---

9 Wilhelm Rem, «Cronica alter und newer Geschichten», im Auszug abgedruckt in Karl Hegel (Hg.), *Chroniken der deutschen Städte*, Bd. 25, Leipzig: Hirzel 1896, 56.

10 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 51; ausführlich Susan Dackermann, «Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking», in: dies., *Prints and the Pursuit of*

Das Wort ist in allen drei Fällen dasselbe. Aber bezieht es sich wirklich auf dieselbe Art von Bildern, von denen das erste zwei Personen zeigte, die seit 1200 Jahren tot waren, das zweite ein Bild eines exotischen Tieres, das dritte aber einen lebendigen Humanisten?

Zu einem zuverlässigen, wahrheitsproduzierenden Verfahren vom lebendigen Original zum Bild wurde das Wort «contrafetten» erst in den 1520ern: Ab da wird im Deutschen bei sehr vielen Porträts vermerkt, es sei «recht contrafattet». Dürer versieht eine kleine Silberstiftzeichnung irgendwann nach 1522 mit der erklärenden Notiz, hier habe er sich selbst aus dem Spiegel gezeichnet, als er noch ein Kind gewesen sei: «Dz hab jch aws eim spiegl nach mir selbs kunterfet jm 1484 jar do ich noch ein kint was».<sup>11</sup>

Was meinten also die Zeitgenossen des 15. und 16. Jahrhunderts, wenn es um die «similitudo», die Ähnlichkeit von durch Bilder reproduzierten Gesichtern geht? Ähnlichkeit ist ein Vorgang, der in mehrere Richtungen vor sich gehen kann: Ein Bild kann einer Person ähneln. Aber eine Person kann auch einem Bild ähneln. (Jeder gute Historienfilm lässt im 20. Jahrhundert Schauspieler auftreten, die «wie aus dem 15. Jahrhundert» aussehen, also wie Bilder.) Und ebenso wie eine Person einer anderen Person ähneln kann – das kennen wir sehr gut, «ganz der Papa!» –, kann selbstverständlich ein Bild nicht unbedingt der dargestellten Person, sondern vor allem einem anderen Bild ähneln. Das war bei Dürers berühmtem Stich von Erasmus von 1526 der Fall: Er ist eine seitenverkehrte Wiedergabe eines Gemäldes von Quentin Massys von 1517.

Das meinte offensichtlich Isabelle d'Este, wenn sie von «contrafare» schrieb, und ebenso Anton Tucher, wenn er verehrungswürdige Bilder von spätantiken Heiligen «in irem leben abkontrafett» rahmen ließ. Gerade Bilder von Gesichtern waren im 15. und 16. Jahrhundert gewöhnlich nicht nach der Natur gemalte Unikate. Mit unmittelbarer Porträtähnlichkeit waren sie ebenfalls eher lose verkoppelt. Wirksam wurden sie vielmehr durch jene technischen Reproduktionsverfahren, von denen das Verb «kontrafetten»

---

*Knowledge in Early Modern Europe*, Cambridge, MA: Harvard Art Museums 2011, 164–183.

<sup>11</sup> Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago: Chicago University Press 1993, 43 und 47.

handelt. Gerade Bilder von Gesichtern vervielfältigten nicht immer und nicht direkt Gesichter von Angesicht zu Angesicht, sondern in sehr vielen Fällen erst einmal andere Bilder, und wurden gemalt, um selbst wieder als Vorlagen für weitere Vervielfältigung zu dienen.<sup>12</sup>

Wir sind gewohnt, die Beziehung zwischen dem Einzelstück und seinem Doppel sehr rasch mit den Adjektiven von «echt» und «falsch» – oder nachgemacht – zu beschreiben. Das ist ein Sprachgebrauch, der sehr stark von der Idee des einzigartigen (und deshalb besonders wertvollen) Originals und seiner illegitimen, weil täuschenden Reproduktion geprägt ist – der alten theologischen Logik vom (göttlichen) Original und der Nachahmung durch den Teufel als Meister der Simulation und der Täuschung, wenn man so will.

Der so konstruierte Gegensatz zwischen erstem echten und bloß kopiertem zweiten (und dritten, vierten usw.) Exemplar dient gewöhnlich Strategien von Valorisation – Wertzuschreibungen, die die Einzigartigkeit des Originals und dessen hohen Marktpreis sichern sollen.<sup>13</sup> Wenn wir aber die theologische Logik – und die der Musealisierung bzw. des Kunstmarkts, zwei intensiv miteinander verbundene Bereiche – verlassen, fällt einem auf, dass die Geschichte des Wortes «kontrafetten» eine ganz andere Geschichte erzählt. Denn selbstverständlich konnten heilige Dinge sich selber schon vor dem 15. Jahrhundert problemlos vervielfältigen – die Legende des Mandyliions ist ein frühes Beispiel dafür, des heiligen Bildes vom echten Gesicht Christi, das sein exaktes Doppel – so die Chronisten des 10. Jahrhunderts – selbst in den Ziegel eingebraunt hat, unter dem es vor den Ungläubigen versteckt wurde, und so seine Heiligkeit bewies.<sup>14</sup> Berührungsreliquien, ab dem 13. Jahrhundert überall in Europa verehrt, sind ein weiteres Beispiel für diese Logik – und das Wort «authentisch», das wir heute verwenden, kommt

---

12 Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 53–57.

13 Siehe dazu die anregenden Überlegungen bei Luc Boltanski und Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris: Gallimard 2017 (NRF Essais).

14 Gerhard Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München: Fink 2002, und ders., «Vom Scheitern eines Porträtisten. Überlegungen zur künstlerischen Inszenierung des Mandylion von Genua», in: Hubert Locher und Peter Schneemann (Hgg.), *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im «Bild-Diskurs»*. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag, Zürich: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft 2008, 225–238.

wahrscheinlich nicht zufällig von den «authentica», den schriftlichen Herkunftsnachweisen für Reliquien, die seit den Bestimmungen des Vierten Laterankonzils 1214 jeder Reliquie beizulegen waren. Mit der Propagierung der Eucharistie, d. h. der Verehrung der Hostie, in der, egal in wie großen Mengen produziert, in jeder einzelnen der gesamte Körper des Erlösers physisch anwesend war – «hoc est corpus meum» –, war seit dem ausgehenden 13. Jahrhundert ein extrem wirkungsvolles neues Prinzip im christlichen Europa installiert, in dem es keinen Gegensatz zwischen Original und Produkt der Vervielfältigungstechnologie geben konnte.

Die Durchsetzung der Schriftlichkeit mit Siegeszug des vervielfältigten Siegels im selben 12. und 13. Jahrhundert – jedes Schriftstück, das das Siegel des Inhabers trug, war ein echtes Schriftstück, nicht trotz, sondern weil das Siegel Vervielfältigungstechnologie war – gehört ebenso in diesen Medienumbruch, der mit der Vervielfältigung der Bilder im 15. Jahrhundert neue Dynamik gewann. Denn selbstverständlich war jeder einzelne der in vielen Dutzend Exemplaren produzierten identischen Drucke, die Dürers Monogramm AD trugen, ein echter Dürer und konnte nur vom Künstler selbst verkauft werden; Dürer hat nach 1510 mehrfach Kopisten seiner Drucke – die einfach das Zeichen für den echten Dürer mitkopierten – erfolgreich in Nürnberg unter Berufung auf sein kaiserliches Druckprivileg vor Gericht gebracht; nur gegen seine italienischen Nachdrucker war er juristisch machtlos.<sup>15</sup>

Die Geschichte des gemalten Porträts als vermeintlich realistisches, «einzigartiges» Bild einer einzigartigen Person ist seit seinem Beginn zwischen 1425 und 1432 die Geschichte von Vervielfältigung, von «kontrafetten» – und sei es auch nur die Tatsache, dass alle dieser allerfrühesten Porträts, Zeitgenossen und Doppelgänger von Jan van Eycks berühmtem «Mann mit dem roten Kopftuch», im Gegensatz zu ihm undatiert und namenlos, binnen weniger Jahre in mehreren, zeitgenössisch entstandenen Kopien und Varianten überliefert sind; alle mit rotem Kopftuch, glatt rasiert und in schwarzem oder dunkelgrünem eleganten Kleid, einander zum Verwechseln ähnlich. In mindestens zwei identischen Kopien produziert hat auch Albrecht Dürer seine

---

15 Koerner, *The Moment of Self-Portraiture* (wie Anm. 11), 250–253.

Selbstporträts von 1498 und 1500 (denn schließlich brauchte er sie als Beweis seines Könnens, als Portfolio oder als «presentation copy» für zukünftige Auftraggeber). Und mindestens seit Vasaris *Vite* Mitte des 16. Jahrhunderts gehörte es zum festen Topos der Künstlerlegende, dass jeder geniale Meister perfekte Doppelgänger seiner eigenen wie der Werke fremder Maler herstellen konnte: Vasari erzählt diese etwas zynischen Anekdoten in immer wieder neuen Varianten und mit neuen Protagonisten, von Michelangelo über Raffael bis zu Giulio Romano: Kontrafetten, ohne Ende.<sup>16</sup>

Wieso soll das eigentlich bei Bildern – zumal bei Porträts – anders sein als bei Erzählungen? Eine gute Geschichte funktioniert durch Reproduktion, also dadurch, dass sie durch Wiedererzählen und Abschreiben vervielfältigt wird. Bei Musikstücken ist das endgültig unübersehbar. Und unüberhörbar – zu unserem Glück.

---

16 Vgl. Jeannette Kohl, «Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung», in: Sigrid Weigel (Hg.), *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen*, München: Fink 2013 (Trajekte), 127–148; Groebner, *Ich-Plakate* (wie Anm. 5), 54–55.

# Kontrafaktur – Borrowing – Intertextualität

## Stationen der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung

*Markus Grassl*

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

Wenig überraschend ist der Anfang mit Friedrich Gennrich zu machen. Bekanntlich war es Gennrich, der beginnend mit einem Text aus dem Jahr 1918<sup>1</sup> den historisch (wenngleich nur schwach) belegten Terminus «Contra-

---

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

<sup>8</sup> *Die Kontrafaktur* (wie Anm. 6), 5.

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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