

Zeugnisse der Afra-Verehrung im mittelalterlichen Choral

Von Karlheinz Schlager und Theodor Wohnhaas

„Am Anfang der Kirchengeschichte der Stadt und des Bistums Augsburg steht der Name der hl. Martyrin Afra“¹. Venantius Fortunatus verdanken wir in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts die „erste sichere historische Bezeugung des Kultes der hl. Afra“². Ihr Grab ist somit die älteste Wallfahrtsstätte des Bistums³. Die Kontinuität des Afrakultes seit dem 6. Jahrhundert haben die Grabungen in und bei St. Ulrich und Afra zwischen 1961/62 und 1963/68 sowie 1983/84 bestätigt⁴.

Schon früh begann die Literatur um die hl. Afra. Ende des 7. Jahrhunderts entstand die *Passio s. Aefrae brevior*⁵. Im Anschluß daran dichtete vermutlich ein Augsburger Kleriker die Geschichte ihrer Bekehrung durch den Bischof Narcissus⁶. Die jüngere, überarbeitete Form der *Passio s. Aefrae longior*, im letzten Drittel des 8. Jahrhunderts entstanden, fand eine starke Verbreitung. Diese hagiographischen Texte stehen im Zusammenhang mit dem Kult.

Mit der Ausbreitung des Kultes – auch außerhalb des Bistums – wuchs der Bedarf an liturgischen Texten. Man feierte im Stift von St. Afra (und Ulrich) außer dem Todestag der hl. Afra (7. August) auch die *Inventio s. Aefrae* (27. Juli), die *Translatio* (4. Juni) und die *Conversio* (26. Oktober)⁷.

¹ Andreas Bigelmair, Die heilige Afra, in: Lebensbilder aus dem Bayerischen Schwaben Bd. 1, München 1952, S. 1.

² ders., Die Afrallegende, in: Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg 1. Bd., Dillingen a.d.D. 1910, S. 139.

³ Friedrich Zoepfl, Die heilige Afra von Augsburg, in: Bavaria Sancta, hrsg. v. Georg Schwaiger, Bd. 1, Regensburg 1970, S. 51; Ludwig Dorn, Die Wallfahrten des Bistums Augsburg, St. Ottilien³/1976, S. 22.

⁴ Friedrich Prinz, Die heilige Afra, in: Bayerische Vorgeschichtsblätter Jahrgang 46, 1981, S. 211; Peter Rummel, Geschichte und Spekulationen um das Grab der hl. Afra in: Informationsdienst des Bistums Augsburg Nr. 2 vom 11. Januar 1984, S. 10ff.

⁵ Walther Berschin, Am Grab der heiligen Afra. Alter, Bedeutung u. Wahrheit der *Passio S. Aefrae*, in: Jahrbuch des Vereins f. Augsburger Bistumsgeschichte 16, 1982, S. 108–121.

⁶ Peter Rummel, Bischof Narcissus und seine Verehrung in Augsburg u. Gerona, in: Jahrbuch des Vereins f. Augsburger Bistumsgeschichte 11, 1977, S. 1–33, bes. 23f.

⁷ F. A. Hoeynck, Geschichte der kirchlichen Liturgie des Bistums Augsburg, Augsburg 1889, S. 260, 382ff., 395ff., 400–405; Friedrich Zoepfl (wie Anm. 17, S. 17).

I. Hymnen und Sequenzen

Im Vordergrund des choralen Neuschaffens stehen zwei Gattungen, die von Anfang an mit einem freien poetischen Text verbunden waren: Hymnen und Sequenzen.

Die Hymnen, deren Einführung in die abendländische Kirche dem Mailänder Bischof Ambrosius (gest. 397) zugeschrieben wird, waren seit der Benediktinischen Regel (nach 529) zum festen Bestandteil des Offiziums geworden. Es sind die einzigen Strophenlieder, die in die lateinische Liturgie Eingang fanden.

Während der Hymnus dem Stundengebet zugehört, werden die seit dem 9. Jahrhundert überlieferten Sequenzen in der Messe gesungen. Ihr liturgischer Ort nach dem Alleluia der Vormesse erinnert an die ursprüngliche Verknüpfung mit diesem responsorialen Gesang zwischen den Lesungen. Die Sequenz löst sich jedoch schon frühzeitig vom Alleluia und wird zu einer selbständigen Gattung. Sie zeichnet sich durch ein spezielles Formschema aus, das man als „fortschreitende Repetition“ bezeichnet hat. In der Regel werden zu einer sich wiederholenden Melodiezeile zwei Textzeilen gesungen, und die Gesamtform besteht aus einer längeren Folge solcher Zeilenpaare.

Wesentlich bleibt, daß die beiden Gattungen Hymnus und Sequenz zur liturgischen Monodie von Offizium und Messe gehören, obwohl ihnen keine biblischen Texte zugrunde liegen. Die geistliche Dichtung im theologischen, sprachlichen und metrisch-rhythmischen Gewand ihrer Zeit konnte auf diesem Wege in den Gottesdienst Eingang finden, und es überrascht deshalb nicht, wenn eine größere Anzahl von Sequenzen und Hymnen zu Ehren der hl. Afra zitiert werden kann.

Von Ekkehard I. aus St. Gallen⁸ stammt die Sequenz

Laudes Deo perenni

Er verfaßte auch ein eigenes Offizium zu Ehren der hl. Afra, auf das später einzugehen ist.

⁸ Hans F. Haefele, *Vita Waltharii manufortis*, in: Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. v. Johanne Autenrieth u. Franz Brunhölzl, Stuttgart 1971, S. 216f.; Frank Labhardt, *Das Sequentiar Cod. 546 der Stiftsbibliothek von St. Gallen und seine Quellen*. Teil I, Textband, Bern 1959, S. 59, 157 (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 8, I). – Bigelmair, Zoepfl, von den Steinen (Notker der Dichter und seine geistige Welt. Darstellungsband, Bern ²/1978, S. 460–465) und Peter Stotz (Art. Ekkehard I. von St. Gallen, in: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, Bd. 2, Berlin, New York ²/1980, Sp. 447–455) weisen dagegen die Afra-Sequenz Ekkehard II. zu.

Die *Analecta Hymnica Medii Aevi*, die umfangreichste Quellenveröffentlichung auf dem Gebiet der mittelalterlichen Hymnologie lateinischer Sprache, erwähnen neben der Sequenz Ekkehards noch weitere Afra-Sequenzen⁹:

- O quam felix dies iste (AH 44, 27f.)
- Grates Deo et honor (AH 53, 206f.)
- Ad aurem post meridiem (AH 54, 37f.)
- Gloriam Deo patri canamus et filio (AH 54, 38f.)
- Domino decantent laudes filiae Sion omnes (AH 54, 39f.)
- Verbum sapientiae (AH 55, 55f.)
- Botrus Cypri reflorescit (AH 55, 58f.)
- Chorus noster laetabundus (AH 55, 59f.)

Sie sind teils in Seckauer Handschriften des 12. Jahrhunderts überliefert, teils im St. Gallener Prosar des Kodex Cuontz, einer Tropen- und Sequenzensammlung aus den Jahren 1507–1514. Andere stammen aus Augsburger Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts bzw. einer Erfurter Handschrift des 14./15. Jahrhunderts.

Die in der Augsburger Handschrift 2^o43 der Staats- und Stadtbibliothek fol. 93v im Meßformular für Afra notierte Sequenz „Scalam ad celos“ (AH 53, 393), die dem bedeutenden St. Galler Sequenzendichter Notker Balbulus zugewiesen wird, ist eine allgemeine Sequenz für Jungfrauenfeste.

Neben den Afra-Sequenzen sei noch auf folgende Afra-Hymnen hingewiesen:

- O martyr Afra, particeps paradysi (AH 4, 68f.)
- Jesu redemptor omnium, qui es corona martyrum (AH 22, 11f.)
- O quam mirum spectaculum (AH 22, 12)
- O virtus Dei praepotens (AH 23, 106)
- Christe salus credentium (AH 23, 106f.)
- Gaude civitas Augusta (52, 84ff.)
- Jerusalem regis magnis (AH 52, 86f.)
- Afra mitis advocata (AH 52, 87)

Sie gehen auf Quellen des 13. bis 15. Jahrhunderts zurück (Klosterneuburg, Brixen, Konstanz, Fulda). Der älteste und am meisten verbreitete Hymnus „Gaude civitas Augusta“ wird dem Abt Udalschalk († 1149 oder 1151) von St. Ulrich und Afra in Augsburg zugeschrieben¹⁰. Von ihm stammen Text und wahrscheinlich auch die Melodie.

⁹ *Analecta hymnica medii aevi*. Hrsg. v. G. M. Dreves, Cl. Blume u. H. M. Bannister, Bd. 1–55, Leipzig 1886–1922 (abgekürzt AH).

¹⁰ *Monumenta monodica medii aevi*. Bd. I, Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes. Hrsg. von Bruno Stäblein, Kassel, Basel 1956, S. 235, 575; Josef Szövérfy, *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung*. Ein Handbuch. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters, Berlin 1965, S. 94f.

Ulysse Chevalier^{10a} teilt in seinem Hymnen-Repertorium noch die Textanfänge von weiteren Afra-Hymnen mit:

Ad delubra trahens, impie carnifex (120)

Augusta plaude nobilis, in qua clarescit saeculo (15409)

Dum pessimis amoribus, Afram triumpho nobili (4984)

Ingens triumphus gratiae, cum de profundo gurgite (8894)

Jerusalem, regis magni nova sponsa (9452)

O martyr Afra, particeps paradisi (14237)

Augusta, felix civitas, da vota Christo saecula (23249)

Et quid Cupido possit, et igneis Vulcanus armis horridus (26223)

Die Hymnen sind nur ein variabler Bestandteil des Offiziums; andere Gesänge wie Antiphonen, Responsorien und Invitatorien konnten im Verlauf des Mittelalters ebenfalls freie Texte aufnehmen, so daß allmählich ein in seinen Eigengesängen vollständig neues Offizium in poetischer Form entstand, sei es in kunstvoller Prosa oder in Versen. Im Zuge der Wandlung des metrischen Verses zum rhythmischen Vers nahm auch die Offiziumsdichtung bald rhythmische und gereimte Form an und bildete als Reimoffizium einen bedeutenden Zweig mittelalterlicher geistlicher Dichtung.

Die beiden Afra-Offizien, von denen nachfolgend ausführlicher die Rede sein wird, gehören noch der Frühzeit der Offiziumsdichtung an.

II. Die Afra-Offizien von Ekkehard I. und Hermannus Contractus

Das Offizium, die Folge der täglichen Gebetszeiten, setzt sich musikalisch überwiegend aus Antiphonen und Responsorien zusammen – von den zum Teil gleichbleibenden Hymnen abgesehen. Die Antiphonen werden im Wechsel mit der vorgeschriebenen Psalmodie, die Responsorien nach den Lesungen gesungen. Antiphonen und Responsorien sind deshalb als die wechselnden Gesänge oder als die Eigengesänge eines Offiziums zu betrachten und stehen als solche für das chorale Neuschaffen zur Verfügung. Hinzu tritt nur noch das Invitatorium, jene Antiphon, die am Beginn der Matutin zum Psalm 94 (*Venite exultemus domino*) erklingt.

Die folgende Aufstellung der Textincipits aus dem Afra-Offizium, das Ekkehard I. zugeschrieben wird, um die Mitte des 10. Jahrhunderts Dekan im Kloster St. Gallen, und aus dem Afra-Offizium, das für Hermannus Contractus

^{10a} Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l'église latine*. Vol. 1–6. Löwen 1892–1921; vgl. dazu auch Clemens Blume, *Repertorium Repertorii. Kritischer Wegweiser durch Ulysse Chevaliers Repertorium Hymnologicum*, Leipzig 1901, S. 22f.

gesichert ist, dem Priester, Gelehrten und Lehrer aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der Abtei Reichenau, enthält deshalb nur die genannten Gattungen.

Unter den zehn Gebetsstunden, aus denen sich das Offizium zusammensetzt, der Vorabendvesper, der Matutin, den Laudes, den Kleinen Horen Prim, Terz, Sext und Non, der Vesper und der Complet, ragen die Vigilien oder das Officium nocturnum sowie der Morgen- und Abendgottesdienst, die Laudes und die Vesper hinsichtlich ihres Umfangs und ihrer choralen Ausstattung hervor. In der Vesper hat die mit „In evangelio“ rubrizierte Magnificat-Antiphon besondere Bedeutung; auch in den Laudes ist es die Antiphon zum Canticum, hier: Benedictus dominus deus Israel, die reicher ausgestaltet ist als die vorausgehenden fünf Psalm-Antiphonen. Der Nachtgottesdienst teilt sich in drei sogenannte Nocturni, die im benediktinischen Cursus mit zweimal je sechs Psalmen ausgestattet sind – in der dritten Nocturn sind Cantica vorgeschrieben. Jede Nocturn enthält drei Lesungen, denen jeweils ein Responsorium folgt.

Auf diesem liturgischen Grundriß beruht die Ordnung der Gesänge in den beiden Afra-Offizien aus den Benediktinerklöstern St. Gallen und der Reichenau. Ersichtlich ist, daß im älteren Offizium nur die Antiphonen (einschließlich des Invitatoriums) neu gedichtet worden sind, während die Responsorien dem Commune virginum entnommen werden mußten. Dagegen erfaßt das jüngere Offizium die Gesamtheit der wechselnden Gesänge¹¹.

Ekkehard I. (von St. Gallen)
(Anfang 10. Jh.–973)

Hermannus Contractus (Augiensis)
(1013–1054)

1. Vesper
(Vorabendgottesdienst)

A. Qui Chananemam suscepit

R. Martyr sancta dei

A. Gloriosa et beatissima

¹¹ Walter Berschin hat sicher mit Recht darauf verwiesen, daß zur Zeit des ersten Ekkehard das Fest der hl. Afra entsprechend seinem Rang unterhalb der Herren- und Apostelfeste im Festkalender behandelt wurde und deshalb keine weitergehende Ausgestaltung erfahren konnte. Vgl. W. Berschin, Sanktgallische Offiziendichtung aus ottonischer Zeit, in: Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts. Festgabe für Walther Bulst zum 80. Geburtstag, Heidelberg 1981, S. 13–48, bes. S. 27.

Matutin

(Nachtgottesdienst)

Inv. Regem martyrum dominum

- A. Fallax gratia et vana
- A. Multe filie congregaverunt
- A. Fecit sibi amicos
- A. Qui se pro peccantibus
- A. Ingressus lupanar presul
- A. Cumque noctis excubias

- A. Orante beato presule
- A. De nocte surrexit
- A. Hospes iste sanctus
- A. Respondent tres puella
- A. Afra prudens ut raab
- A. Gustata veritatis dulcedine

A. Suscepit letabunda narcissum

Inv. Vigili corde dominum

- A. Cum sub diocletiano tyranno
- A. In qua civitate
- A. Cuius prostibulum cum Felice
- A. Cum psalmis deo
- A. Audiens vero beatum
- A. Quam vir sanctus verbis

- R. Beatus pontifex narcissus
- R. Sancto presule precibus
- R. Hostis antiquus celesti

- A. Cumque dulcem sane
- A. Afra priscam raab
- A. Sancto pontifice in divinis
- A. Imbuta vere fidei
- A. Que beatum virum
- A. Auditis presul sanctus

- R. Propulso post longum
- R. Cum fontem vite
- R. Mox omnibus in fide
- R. Martyr sancta dei

A. Gracias tibi domine

- R. Postquam novellam conversa
- R. Fervente interim inmani
- R. Multis hinc inde sermonum

Laudes

(Morgengottesdienst)

- A. Cumque tempus oportunum
- A. Credidit afra lucratur
- A. Sevientem prefectum afra
- A. Spiritu confirmata iudici
- A. Capitolium meum christus
- A. Cumque martyr duceretur

- A. Invicta christi testis
- A. Constans animo persistens
- A. In quandam itaque Lici
- A. Ignium flammis circumdata
- A. Sancti corporis reliquias
- A. Cum ad martyris sepulchrum

2. Vesper

(Abendgottesdienst)

A. Gratias tibi ago

A. O mirandam et laudandam

III. Zur Überlieferung des Afra-Offiziums von Hermannus Contractus

1. Quellenlage:

- München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 23037, 239v–241v.
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. perg. 60, 170–173v.
 Prag, Universitätsbibliothek XIV C 20, 164–170v.
 Graz, Universitätsbibliothek 30, 212–219v.
 Vorau, Stiftsbibliothek 287, 145v–150.
 Kassel, Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel und Landesbibliothek theol. 2° 117, 258–259v, theol. 2° 124, 285–286v, theol. 2° 129, 216v–218.
 Nürnberg, Stadtbibliothek Cent. VII 46, 1–7v.
 Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek 353 (Helmst. 319), 106v.
 St. Paul, Stiftsbibliothek XXVII.2.12, 74–92v.
 Vorau, Stiftsbibliothek 253, 177v–189v.
 Augsburg, Diözesanmuseum I/13, 109v–120.
 Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 8° 60, 151v, 157, 158v, 224v.
 Kopenhagen, Königliche Bibliothek Gl. K. S. 3449, 8°, vol. X, 83–124.

(Frühdrucke:)

- Antiphonarium Augustense, Augsburg 1495 (München, Bayerische Staatsbibl. 2° Inc. c. a. 3159, 65v–67).
 Antiphonale Pataviense, Wien 1519 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2° Liturg. 11e, 182v–185).

(Quellen ohne Notation:)

- Wien, Österreichische Nationalbibliothek 772, 88.
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. perg. 206, 345–348v.
 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. perg. 266, 307v–311v.
 München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 3902.
 Augsburg, ohne Signatur, Brevier des 14. Jahrhunderts.
 Konstanz, Diözesanbreviere des 15. Jahrhunderts (2 Inkunabeln).
 Straßburg, Liber horarium . . . 1478.
 Straßburg, Brevier des Johannes Grüninger, 1489.

2. Kommentar:

Als früheste Quelle für das Afra-Offizium des Hermannus Contractus muß die Handschrift Clm 23037 der Bayerischen Staatsbibliothek in München angesehen werden, ein Vollbrevier mit vorausgehendem Psalterium aus der ehemali-

gen Benediktinerabtei St. Georg zu Prüfening bei Regensburg¹², die 1109 von Bischof Otto von Bamberg gegründet und mit Mönchen aus dem Reformkloster Hirsau besetzt wurde. Die Handschrift wird auf das 12. Jahrhundert datiert. Die notierten Gesänge sind in deutschen Neumen geschrieben, d. h. mit graphischen Vortragszeichen „in campo aperto“, im freien Feld über der Textzeile, die nur den Melodieverlauf andeuten, ohne exakte Tonstufen anzugeben.

Die einzige Ausnahme bildet das Afra-Offizium, das fol. 239v am unteren Rand der rechten Spalte beginnt und fol. 241v endet. Die Neumen stehen hier in einem System von vier geschlüsselten Linien im Terzabstand, so daß die Intervalle des Melodieverlaufs optisch erkennbar und nach den Tonbuchstaben bestimmbar sind. Für die damalige Praxis heißt das: die Melodien können von dem Sänger, der mit dem Aufzeichnungssystem vertraut ist, „vom Blatt“ gesungen werden; die Konsequenz für den heutigen Benutzer der Handschrift liegt darin, daß er die Melodien Ton für Ton beschreiben kann.

Bemerkenswert ist dieser Fall deshalb, weil – zumindest nach dem Eindruck, den der Mikrofilm vermittelt – sowohl die Neumen im Liniensystem wie die Textschrift des Afra-Offiziums von der gleichen Hand geschrieben wurden wie die Neumen ohne Linien und der zu ihnen gehörige Text. Das Offizium ist hier kein Nachtrag, der ein „fortgeschrittenes“ Stadium der Notenschrift spiegeln würde, sondern der Schreiber der Handschrift hat es für notwendig erachtet, diese und nur diese Melodien in das Liniensystem zu setzen. Da die Interpretation der linienlosen Neumen die Kenntnis der Melodien voraussetzt, wird man in diesem Fall darauf schließen dürfen, daß das Afra-Offizium für Prüfening eine Novität war, die man „mit Hilfslinien“ zu erlernen hatte.

Nach dem letzten Gesang des Offiziums ist in gleicher Weise noch die Marianische Antiphon „Alma redemptoris mater“ notiert, die zumindest unter den zweifelhaften Werken des Hermannus Contractus zu führen ist, und – von anderer Hand und nur am Anfang notiert – eine weitere Marien-Antiphon „Speciosa facta es“.

Etwa ein Jahrhundert später dürfte das folgende Dokument für die Melodien des Afra-Offiziums geschrieben worden sein, die Handschrift Aug. perg. 60 der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, ein „Antiphonale benedictinum totius anni“, über dessen Provenienz und Datierung noch keine Einigkeit besteht¹³. Man vermutet Zwiefalten oder „seeschwäbische“ Herkunft, vielleicht das 983 gegründete Benediktinerkloster Petershausen, das zunächst von Mön-

¹² Vgl. Walther Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Tl. VI, Berlin-New York 1981, S. 340f. (= Ausgaben deutscher Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts, Reihe Drama V).

¹³ Vgl. Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, S. 194 und Abb. 67 (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, Lfg. 4).

chen aus Einsiedeln, seit dem 11. Jahrhundert von Mönchen aus Hirsau besiedelt war. Die gotisierte Neumenschrift auf vier Linien dürfte frühestens dem 13. Jahrhundert angehören. Das Afra-Offizium ist fol. 170–173v aufgezeichnet. Im Jahre 1892 erschien ein Faksimile dieser Seiten, kommentiert von W. Brambach (vgl. Anm.²¹).

Die Handschrift XIV C 20 der Universitätsbibliothek in Prag, ein Antiphonar aus dem ehemaligen St. Georgskloster der Benediktinerinnen auf dem Hradschin, der ältesten Prager Klostergründung, ist von zwei Händen geschrieben worden, von denen die jüngere schon dem 14. Jahrhundert angehört¹⁴. Die Melodien sind in gotischer Notation gegeben. Das Offizium nimmt die Blätter 164–170v ein.

In die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts führt die Aufzeichnung in der Handschrift 30 der Universitätsbibliothek Graz. Das von „Fridericus dictus Rosula“ geschriebene Antiphonar, ein Sommerteil, ist aus dem steiermärkischen Benediktinerkloster St. Lambrecht hervorgegangen. Das Offizium ist fol. 212–219v in Quadratnotation aufgezeichnet.

Etwa zur gleichen Zeit sind Texte und Melodien auch aus Salzburg überliefert, in einem Antiphonar mit der Signatur 287 der Stiftsbibliothek in Vorau. Auf den Blättern 145v–150 ist das Offizium mit gotisierten Metzner Neumen auf Linien notiert. In der Matutin sind Kürzungen vorgenommen.

In drei Antiphonaren aus dem Stift St. Peter im nordhessischen Fritzlar, die mit den Signaturen theol. 2°117, 2°124 und 2°129 in der Murhardschen Bibliothek und Landesbibliothek in Kassel verwahrt werden, sind nur eine Antiphon zur ersten Vesper, das Invitorium und drei Responsorien der Matutin, zwei Laudes-Antiphonen und eine Antiphon zur zweiten Vesper enthalten.

Dagegen ist die *Historia de S. Afra* vollständig überliefert in einer Handschrift mit gotischer Notation von verschiedenen Händen, die aus dem Katharinenkloster in Nürnberg stammt und in das 14. Jahrhundert datiert wird. Das Afra-Offizium bildet fol. 1–7v den Beginn einer längeren Reihe von Offizien u. a. für Elisabeth, Katharina, Nicolaus, Maria Magdalena und Gregor. Die Stadtbibliothek Nürnberg verzeichnet diese Quelle unter der Signatur Cent. VII 46.

Nur die Vesper-Antiphon „Gloriosa et beatissima“ ist in der Handschrift 353 (Helmst. 319) der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel überliefert, einem Brevier mit Noten aus dem Augustinerinnen-Stift Marienberg bei Helmstedt aus dem 14. Jahrhundert.

¹⁴ Václav Plocek, *Catalogus Codicum notis musicis instructorum qui in Bibliotheca publica rei publicae Bohemicae socialisticae in Bibliotheca universitatis Pragensis servantur*, Prag 1973, Nr. 199.

Vor 1477 ist eine nur in der Matutin gekürzte Fassung des Afra-Offiziums datiert, die in der Handschrift XXVII.2.12 der Stiftsbibliothek von St. Paul in Kärnten zu finden ist. Das Antiphonar, das vermutlich aus dem 1190 von Bischof Otto von Bamberg gegründeten oberösterreichischen Spital stammt, verzeichnet das Afra-Offizium zwischen Formularen für Maria Magdalena und Augustinus auf den Blättern 74–92v in gotischer Notation auf fünf Linien. Das in der Matutin reduzierte Repertoire entspricht den beiden Salzburger Quellen, der schon zitierten Handschrift Vorau 287 und der noch zu erwähnenden Handschrift 253 der Stiftsbibliothek in Vorau aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in der das Offizium fol. 177v–189v steht.

Ende des 15. Jahrhunderts ist das „Antiphonarium de sanctis pro Choro reverendissimi“ aus St. Ulrich in Augsburg datiert¹⁵, mit Illuminierung aus dem Umkreis Leonhard Wagners¹⁶. Es wird heute im Diözesanmuseum unter der Signatur I/13 aufbewahrt. Das in Quadratnotation auf vier Linien aufgezeichnete Afra-Offizium beginnt fol. 109v und reicht bis fol. 120. Die G-Initiale der ersten Antiphon „Gloriosa et beatissima“ umschließt eine Darstellung der Heiligen mit der Märtyrer-Krone auf dem Haupt, die übereinander gelegten Hände an einen Pfahl gebunden, zu Füßen Reisig und Zweige, aus denen Flammen züngeln. Es ist annähernd der gleiche Bildtypus, wie er sich als detailfreudiger ausgeführter Holzschnitt von Veit Bild in der Schrift findet: „Das Leben, verdienen und wunderwerck der heiligen Augspurger Bistumbs Ulrich, Simpert und Afra“, Augsburg, Silvan Otmar, 1516¹⁷.

In einem Prozessionale von 1589 aus St. Ulrich, der Handschrift 8°60 der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg¹⁸, finden sich auf den Blättern 151v, 157, 158v und 224v drei Responsorien und zwei Antiphonen, die offenbar aus dem Offizium in die Prozessionsordnung eingegangen sind. Schließlich kann noch auf den 10. Band des 17 Bände umfassenden Antiphonars Gl. Kongl. Samling 3449 8° der Königlichen Bibliothek in Kopenhagen verwiesen werden, der fol. 83–124 in gotischer Notation auf vier Linien das Afra-Offizium in einer handschriftlichen Aufzeichnung des 16. Jahrhunderts, vermutlich aus Augsburg, enthält¹⁹.

¹⁵ Vgl. Benedikt Kraft, Die Handschriften der Bischöflichen Ordinariatsbibliothek in Augsburg, Augsburg 1934, Nr. 23 a.

¹⁶ Hierzu Walter Pötzl, Der Kalligraph Leonhard Wagner aus Schwabmünchen (1454–1522), Leben und Werk, in: Heimatverein für den Landkreis Augsburg EV, I. Jahresbericht 1973, S. 106–133.

¹⁷ Friedrich Zoepfl, Die hl. Afra in Geschichte, Kult und Legende, in: Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte 1, 1967, S. 9–24, hier: Abb. 3.

¹⁸ Vgl. Clytus Gottwald, Die Musikhandschriften der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Wiesbaden 1974, S. 41–43.

¹⁹ Datierung und Provenienz jener Quellen, zu denen keine Angaben aus Katalogen zitiert wurden, sind den Aufzeichnungen im Mikrofilm-Archiv mittelalterlicher Musikhandschriften

Nimmt man die Frühdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts aus Augsburg und Passau hinzu sowie die Quellen ohne Notation, die Oesch²⁰ zitiert: Wien, Österreichische Nationalbibliothek 772 aus dem 12. Jahrhundert, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. Perg. 206 und 266 aus dem 13. und 15. Jahrhundert, und München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 3902 aus dem 15. Jahrhundert, sowie das bei Brambach²¹ vermerkte Augsburger Brevier des 14. Jahrhunderts, 2 Inkunabeln des 15. Jahrhunderts aus der Diözese Konstanz, den Liber horarium von 1478 und das Brevier des Johannes Grüniger von 1489 aus Straßburg, so ergibt sich für das Afra-Offizium des Hermannus Contractus eine bemerkenswerte Überlieferungstradition, die in breiter Streuung die Jahrhunderte des hohen und späten Mittelalters umfaßt. Diese Beobachtung, die nur auf den bisher namhaft zu machenden Quellen aufbauen kann, bestätigt die Verbreitung der Afra-Verehrung, erweist aber auch die Anerkennung des poetisch-musikalischen Werkes von Hermannus Contractus als einer gültigen und würdigen Gestaltung der *Historia de Sancta Afra*.

Es ist zu vermuten, daß bei der Verbreitung des Offiziums die Hirsauer Reform beteiligt war. Die ältesten ikonographischen Belege für das Martyrium der hl. Afra sind im 12. Jahrhundert aus Hirsau und dem Tochterkloster Zwiefalten ermittelt worden²². Hirsau war schon im 11. Jahrhundert über die Äbte Friedrich und Wilhelm sowohl mit Einsiedeln wie mit Regensburg (St. Emmeram) verbunden. Das Kloster Prüfening bei Regensburg, aus dem die älteste musikalische Aufzeichnung stammt, wurde von Hirsau aus besiedelt. Für die in der Chronologie benachbarte Karlsruher Handschrift ist u. a. Zwiefalten als Herkunftsort vorgeschlagen worden. Dieses Kloster ist wiederum „Ausgangspunkt für die benediktinische Reform in Böhmen“ geworden²³. Die Verbindungen zwischen den benachbarten Diözesen Regensburg und Prag gehen bis ins 10. Jahrhundert zurück: die erste Äbtissin des Frauenklosters zu St. Georg hat ihre Ausbildung in Obermünster erhalten, und „wahrscheinlich wurde das zunächst nach der römischen Disziplin ausgerichtete monastische Leben bei St. Georg bald von Regensburg her überformt“²⁴.

am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg entnommen, in dem die genannten Quellen vorhanden und bibliographisch erfaßt sind.

²⁰ Hans Oesch, Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker, Bern 1961, S. 153 f. (= Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 9).

²¹ Wilhelm Brambach, Die verloren geglaubte *Historia de Sancta Afra* und das *Salve Regina* des Hermannus Contractus, Karlsruhe 1892, S. 15 f.

²² Nach Hiltgart L. Keller, Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten, Stuttgart 4/1979, S. 21; auch bei F. Zoepfl, a. a. O. (Anm. 17), S. 19.

²³ Lexikon des Mittelalters. Zweiter Band, München-Zürich 1983, Sp. 2186.

²⁴ Franz Machilek, Reformorden und Ordensreformen in den böhmischen Ländern vom 10. bis 18. Jahrhundert. in: *Bohemia Sacra. Das Christentum in Böhmen 973-1973*, hrsg. von Ferdinand Seibt, Düsseldorf 1974, S. 63-80.

Auch wenn die Maschen dieses Netzes von Bezügen einen weiten Zeitraum von mehreren Jahrhunderten überspannen müssen, so zeigt sich doch ein möglicher Weg des Afra-Offiziums vom Schreibpult des Reichenauer Mönchs über Schwaben und Regensburg bis zum St. Georgs-Kloster in Prag.

IV. Von der Passio zum Offizium

Die literarische Entfaltung der Leidensgeschichte der hl. Afra von der ältesten erschließbaren Textgestalt bis zur Dichtung des Hermannus Contractus führt vom 9. zum 11. Jahrhundert, von einer Prosa-Erzählung zu einer Reihe von Offiziumsgesängen. Die Wandlung der äußeren Form von einer geschlossenen, kontinuierlich verlaufenden Erzählung in die vielfach unterbrochene Folge von kürzeren Gesangstexten stellt an den Offiziumsdichter hohe Anforderungen. Er muß nicht nur den Inhalt auf wesentliche Aussagen verdichten, sondern er muß diese gedankliche Substanz auch noch in die begrenzten Formen von Choralgattungen gießen, deren Eigenart weitgehend festgelegt ist: Antiphonen zur Psalmodie sind vom Maß eines Psalmverses geprägt; Responsorien teilen sich in das durch die Repetenda zusätzlich gespaltene Responsum und einen Vers; nur die Antiphonen zu den Cantica sind im Umfang weniger festgelegt.

Eine sorgfältige Disposition des Stoffes erscheint notwendig, wenn den einzelnen Gebetszeiten jeweils eine geschlossene Episode zugeteilt werden soll – unabhängig davon, daß in den Lesungen und Responsorien der Matutin stets ein Schwerpunkt der Handlung liegen wird.

Um den Rang des Afra-Offiziums von Hermannus Contractus ermessen zu können, ist ein Vergleich mit dem zeitlich vorausgehenden Afra-Offizium lehrreich, das im sogenannten Hartker-Antiphonar, der Handschrift 390–391 der Stiftsbibliothek von St. Gallen, geschrieben 980–1011, aufgezeichnet ist²⁵. Es wird Ekkehard I. (gest. 973) zugeschrieben.

Für die beiden Offizien wird man den Text voraussetzen können, in dem der ursprüngliche Kern, die vermutlich schon im 7. Jahrhundert entstandene Passio um die vorangestellte *Conversio* ergänzt worden ist, „spätestens zur Zeit des Bischofs Simpert (um 778 – um 807)“²⁶. Wir beschränken uns auf die eigentliche Passio, die jeweils in die Antiphonen zu den Laudes, zum Morgengottesdienst, eingegangen ist.

²⁵ Facs.-Ausgabe: Paléographie Musicale, Deuxième Série, I, Antiphonaire de Hartker, nouvelle Edition par Dom J. Froger, Bern 1970. Der Text wurde auch von W. Berschin veröffentlicht, a. a. O. (Anm. 11), S. 23–28.

²⁶ Vgl. Walther Berschin, Die älteste erreichbare Textgestalt der Passio S. Aefrae, in: Bayerische Vorgeschichtsblätter, Jahrgang 46, 1981, S. 217–224. Die jüngere Fassung wird zitiert nach: MGH Scriptores rerum Merovingicarum, t. 3, Hannover 1896, S. 55–64.

In der älteren wie in der umfangreicheren jüngeren Fassung beginnt die Passio nach dem Verweis auf die „gloriosa persecutio“, die glorreiche Verfolgung der Christen in der Provinz Rätien, „in civitate a(u)gusta“, mit der Beschreibung des Verhörs, dem sich Afra unterziehen muß. In der jüngeren Fassung ist es der Richter Gaius, der Afra auffordert, zum Capitol zu treten und den Göttern zu opfern. In beiden Fassungen antwortet Afra mit dem bedeutungsvollen Satz: „Capitolium meum Christus est“. Sie bekennt ihre Schuld und ihre Niedrigkeit, sie vertraut auf die Gnade Gottes, der ihr diese Passion zugeordnet hat. Auch die Drohung des Richters, sie lebend verbrennen zu lassen, beantwortet sie in beiden Fassungen gleichlautend: „Corpus meum quod peccavit accipiat diversa tormenta nam animam meam sacrificiis daemoniorum non coinquinabo“. Der Richter fällt das Urteil; Afra wird auf eine Insel im Lech geführt, an einen Pfahl gebunden und stirbt im Feuer. Mit ihren letzten Worten bittet sie in der älteren Fassung der Passio um Barmherzigkeit und ewige Ruhe; im jüngeren Wortlaut der Leidensgeschichte bietet die Bekehrte ihren Opfertod Christus dar.

An dieser Stelle schließt die ältere Passio mit der Aufzählung weiterer Opfer dieser Verbrennung. In der jüngeren Redaktion bergen die Gefährtinnen den unversehrten Körper Afras und bestatten ihn. Bei der Verehrung des Leichnams werden sie mit der Mutter Hilaria auf Befehl des Richters verbrannt.

In der älteren Offiziumsichtung fällt zunächst auf, daß die *Conversio* in die *Laudes-Antiphonen* hineinreicht. Die zweite der fünf *Laudes-Antiphonen* lautet:

Credidit afra lucatur hilaria baptizatur omnis familia templum christi fit domus ipsa.

Die dritte Antiphon enthält dann unvermittelt Afras Weigerung, den Göttern Opfer darzubringen:

Sevientem prefectum afra confudit dicens: hoc corpus quod peccavit quibus vis poenis attracta animam vero idolorum cultu non inquinabo.

Die Formulierung lehnt sich an die bereits zitierte Reaktion Afras an, als sie von ihrer Passion erfährt und ist demnach dem Schluß der Passio entnommen.

Die folgende Antiphon leitet sich dagegen vom Beginn des Verhörs ab, in dem es heißt: „Sufficiunt mihi peccata mea quae ignorans Deum gessi, hoc autem quod me iubet facere numquam factura sum“. Auch im Offizium spricht Afra von den Sünden, die sie in Unwissenheit begangen hat, argumentiert hier aber mit einer Formel, die uns bei Hermannus Contractus wörtlich wiederbegegnen wird, „agnita veritate“:

Spiritu confirmata iudici respondit afra: videntur nimis gravia mihi quae ignorans deum gessi sed agnita veritate numquam redibo retrorsum.

Die fünfte Antiphon beginnt mit jenem markanten Bekenntnis, das unverändert aus der älteren in die jüngere Passio übernommen wurde: „Capitolium meum Christus est“. In der Passio heißt es dann weiter: „... quem habeo ante oculos meos ipsi cotidie crimina et peccata mea confiteor et quia indigna sum ipsi

sacrificium offerre me ipsam ego pro nomine eius cupio sacrificare . . . “. Der Text für die Antiphon lautet gedrängter:

. . . cui corde credo et ore confitebor etsi non sum digna sacrificare cupio illi ipsa immolari.

Die längere Antiphon „In evangelio“, d. h. zum Canticum der Laudes, hat das Gebet Afras vor ihrem Flammentod zum Inhalt:

Cumque martyr duceretur ut ignibus combureretur expansis manibus et oculis celo intentis suppliciter orabat dicens: domine qui ut ipse dixisti non iustos sed peccatores vocare venisti propter ingenitam tibi clementiam suscipe meam modo poenitentiam ut per ignem hunc temporalem evadere mereat poenam aeternalem.

Der Offiziumsdiener hat sich auf den ersten Teil des Gebetes beschränkt, das in der jüngeren Passio mit den Worten beginnt: „Domine deus omnipotens Iesu Christe, qui non iustos venisti vocare sed peccatores . . . “. Verständlich wird diese Einschränkung, wenn man das gesamte Offizium überblickt, denn die Fortsetzung des Gebetes, in der jüngeren Passio mit „Gratias tibi domine Iesu Christe qui me dignatus es hostiam habere pro nomine tuo . . . “ einsetzend, ist zur Antiphon geworden, die das Canticum der Vesper, das Magnificat, einleitet:

Gratias tibi ago pie pastor ihesu christe qui me hostiam tibi esse decrevisti . . .

Die Abhängigkeit des älteren, Ekkehard I. zugeschriebenen Afra-Offiziums von der Passio in der jüngeren Fassung dürfte aus diesen Zitaten deutlich geworden sein. Die Gegenüberstellung erweist auch, daß viele Formulierungen nahezu wörtlich oder sogar gleichlautend in die Gesänge des Offiziums eingegangen sind. Der Offiziumsdiener scheut sich nicht, diese Aussagen aus dem Zusammenhang herauszunehmen, sie umzuordnen, sie auf das Maß von Antiphonen einzuschränken. In der eigentlichen Passio bevorzugt er die Aussagen Afras, die mit „dicens“ oder „respondit“ als direkte Rede angekündigt werden oder auch, in der fünften Antiphon, unmittelbar den Inhalt des Gesangs bilden. Es sind Bekenntnisse der Schuld und des Glaubens, Gebete in der Hoffnung und Zuversicht auf Gnade und Erlösung zum ewigen Leben. Es scheint, als ob weniger die „Historia S. Aerae“, die vermutlich als bekannt voraussetzen war, in einem Zyklus von Gesängen erzählt werden sollte – im Mittelpunkt stehen vielmehr jene Wahrheiten, Einsichten und Standpunkte, um die sich in der Nachfolge der Zeugin Christi jeder einzelne bemühen wird.

Das Afra-Offizium von Hermannus Contractus geht auf die gleiche Prosa-Vorlage zurück; wahrscheinlich war dem Reichenauer Mönch auch das ältere Offizium bekannt, das in der benachbarten Abtei St. Gallen aufgezeichnet wurde.

Die Passio nimmt in diesem Offizium einen größeren Raum ein und beginnt bereits in den letzten zwei Responsorien der Matutin, des Nachtgottesdienstes,

nachdem das Martyrium des Bischofs Narcissus und seines Diakons Felix erzählt worden ist. Ekkehard I. hatte diese Möglichkeit nicht, da er nur die Antiphonen neu schrieb. Von Afras strenger Verfolgung und ihrer Standhaftigkeit gegenüber den Verlockungen und Drohungen des Richters ist zu hören:

(Responsum:) *Fervente interim inmani persecutione sevissima beata Afra comprehenditur et (Repetenda:) Gaii iudicis tribunalibus presentatur.*

(Vers:) *Gaudens et tripudians coronamque martyrii adipisci desiderans.*

(Responsum:) *Multis hinc inde sermonum conflictationibus habitis multis blanditiis monis et terroribus incassum consumptis beata martyr interrita permanens (Repetenda:) omnia pro Christo perpeti tormentorum genera desiderabat. (Vers:) Christum libere confitens Christum ardentem siciens dissolui et esse cum Christo cupiens.*

Schon an diesen Texten, zu denen sprachlich keine Parallele in der Prosa-Passio besteht, werden der entschiedene Zugriff, die Eigenständigkeit und die Sprachkraft des Dichters deutlich. Wenn man bedenkt, daß die Responsorien in der Reihenfolge: Responsum – Repetenda – Vers – Repetenda – (Doxologie) gesungen werden, dann wird man auch das Geschick bewundern, den Text der Repetenda inhaltlich und grammatikalisch so zu formulieren, daß er sowohl im Anschluß an das Responsum wie an den Vers eine sinnfällige und korrekte Fortsetzung ergibt.

Mit den Laudes-Antiphonen setzt die Passio neu ein und wird eindrucksvoll zu Ende gebracht. Jede der sechs Antiphonen, die Benedictus-Antiphon hinzugerechnet, enthält, auf wenige Zeilen verdichtet, ein abgeschlossenes Kapitel der Leidensgeschichte.

Das glorreiche Ende verheißt schon der Eingang der ersten Antiphon:

Invicta Christi testis Afra . . .

Die Fortsetzung faßt die vorausgegangenen Anmerkungen zur Haltung Afras im Verhör zusammen und enthält mit dem Ausdruck „agnite veritatis“ einen Anklang an das ältere Afra-Offizium – vielleicht ein Zitat, das auffallen sollte:

Invicta Christi testis Afra variis a iudice Gaio modis attemptata ab agnitione veritatis confessione nulla potuit deterreri ratione.

Höhepunkt des zweiten Antiphonentextes ist die Verkündigung des Urteils, höchst lebendig in die direkte Rede gesetzt und der Standhaftigkeit wie dem Mut der Verurteilten gegenübergestellt:

Constans animo persistens et libera tyrannum voce confundens crudeli postremo sententia: viva ignibus est sancta martyr addicta.

Die folgende Antiphon faßt das Martyrium und seine Bedeutung für Afra in sehr prägnanter Weise bildhaft und symbolisch zusammen. Der Dichter führt zum Ort des Geschehens, der Lech-Insel, und beschreibt realistisch den in prasselnden Flammen auflodernden Scheiterhaufen. In den Bitten des ungebrochenen Opfers wandeln sich die todbringenden Flammen zum reinigenden und erlösenden Feuer der Gnade des Welterlösers:

In quamdam itaque Lici fluminis insulam ducta ardentem flammis crepitantibus piram leta conspicatur et ut a pristinis per hanc sordibus expurgari mereretur suppliciter salvatoris mundi pietatem precatur.

Afras Tod ist begleitet von hymnischer Danksagung. Der Text der vierten Antiphon lautet:

Ignium flammis circumdata dominum ymnizans benedixit et inter gratiarum actiones martirio candidatum celo spiritum reddidit.

Bergung und Begräbnis, Errichtung einer Kapelle sind die Themen der letzten Psalm-Antiphon, die sich wie ein Epilog anschließt:

Sancti corporis reliquias beate eius puella a flumine reductas flebiles cum amicis exequias celebrantes sepelierunt et super eas edicolam vilibus ex lignis construxerunt.

Wie weit sich Hermannus Contractus hier von der Passio entfernt, wie realistisch er den Vorgang sieht, wie menschlich er ihn begreift und wie würdig er ihn in wenige Worte faßt, möge der Vergleich mit dem vollständigen Text der Passio an dieser Stelle zeigen: „Stabant autem iuxta ripam fluminis Digna et Eumenia et Euprepia, quae fuerunt ancillae eius et simul quae fuerunt in peccato et simul a sancto Narcisso episcopo baptizatae, quae rogaverunt discendentes de barcha, ut se illuc transferrent. Cumque eas transtulissent, invenerunt Afrae corpus integrum. Puer autem, qui cum ipsis erat, transnavavit et nuntiavit matri eius Hilariae. Et venit nocte cum sacerdotibus Dei et tulit corpus eius et posuit secundo miliario a civitate Augusta in memoriam, quam sibi suisque construxerat“.

Die Benedictus-Antiphon enthält schließlich, im eher sachlich berichtenden Ton deutlich von der vorausgehenden Passio abgesetzt, die Schilderung des Todes jener Frauen, die am Grab Afras ihre Treue zum Glauben mit dem irdischen Leben vergelten müssen:

Cum ad martyris sepulchrum Christo vota reddentes beate convenissent mulieres iussu tyranni ad cultum idolorum a tortoribus frustra sunt coacte et fortes in fide mox ignibus suppositis concremate ad martyrii triumphum et ipse pariter pervenere.

Werturteile sind in diesem Zusammenhang sicher nicht angebracht – weit und verschlungen sind die Wege, die zur Passio und ihrer erweiterten Redaktion geführt haben, zu verschieden sind davon die Umstände, die eine Offiziums-dichtung hervorbrachten. Man wird jedoch konstatieren dürfen, daß Ekkehard I., seine Autorschaft angenommen, dem Wortlaut der Passio nahegeblieben ist und seine Excerpte aus der erweiterten Fassung der Leidensgeschichte so auswählte, daß die Worte Afras im Mittelpunkt standen und für sich sprachen. Dagegen erweckt das jüngere Afra-Offizium den Eindruck einer eigenschöpferischen Nachdichtung, in der die Passio in ganzer Breite mit neuen Worten und Bildern veranschaulicht und gedeutet wird. Während das ältere Offizium als eine Übertragung und Verwandlung von ausgewählten Zitaten in die Formen

des Offiziumsgesangs beschrieben werden kann, stellt das jüngere Offizium eine eigenwertige Dichtung dar, die Hermannus Contractus hinsichtlich ihrer Form in den Möglichkeiten und Grenzen des Offiziums entworfen hat; gedanklich und inhaltlich wird der Stoff in ähnlicher Weise erhöht und illustriert wie dies die Tropen gegenüber den Choralgesängen vermögen. Kraft des Gedankens, der Vorstellung, des Wortes und – wie noch zu zeigen sein wird – auch der Musik erhält das vergangene Geschehen eine neue gegenwärtige Wirklichkeit²⁷.

V. Die Laudes-Antiphonen aus dem Afra-Offizium des Hermannus Contractus

Eine erste Beobachtung, die der Gesamtheit der sechs Antiphonen gilt, betrifft die Tonalität. Beobachtet man die für die Einordnung der einstimmigen Melodien in das melodisch-tonale System der acht Kirchentöne ausschlaggebenden Faktoren: Finalton, d. h. Zielton der Melodie, und Ambitus, d. h. Weite und damit obere und untere Grenze der Melodie, so zeigt sich, daß die sechs Antiphonen in den Kirchentönen 1–6 stehen. Die Untersuchung der vorausgehenden Antiphonen und Responsorien bestätigt, daß das Afra-Offizium einer tonalen Systematik folgt, die schon im Trinitätsoffizium des Hucbald von St.-Amand (gest. 930) und verbreitet in den jüngeren Reimoffizien nachweisbar ist²⁸. Die Choralwissenschaft hat diese Ordnung nach der numerischen Folge der Kirchentöne zunächst als überflüssige und äußerliche Zahlenspielerlei abgewertet. Es ist jedoch zu bedenken: Ein neugeschaffenes Offizium, eine aus einer Feder hervorgegangene, ein Anliegen aussprechende, an einen Stoff und den damit verbundenen Fortgang der Ereignisse gebundene Historia ist in hohem Maße eine Einheit, und der Gedanke liegt gewiß nahe, auch die musikalische Form entsprechend eng zusammenzufügen. Da im einstimmigen

²⁷ Ritva Jonsson hat in ihrer Untersuchung: *Historia. Études sur la Genèse des Offices versifiés*, Stockholm 1968 (= *Acta Universitatis Stockholmiensis, Studia Latina Stockholmiensiana XV*) nachdrücklich darauf verwiesen, daß das Moment der Kompilation, der Neuordnung, Wiederbelebung, Rückgewinnung von bekannten Texten für die mittelalterliche Dichtung, auch für die Offiziumsichtung, von grundlegender Bedeutung ist. In diesem Zusammenhang ist auch die Verbindung zwischen der Vita und dem Offizium zu sehen, die in ähnlicher Weise auch für andere Offizien nachgewiesen werden kann. Vgl. R. Jonsson, a. a. O., bes. Appendice II, S. 199 ff.

²⁸ Heinrich Eger von Kalkar (1328–1408) beschreibt rückschauend das Verfahren in seinem „*Cantuagium*“: „*Quod et moderni cantores in quibusdam novis historiis fecerunt ordinantes antiphonas et responsoria juxta quocitatem ipsarum ita, ut primam primo dederint tono et secundam secundo et sic de ceteris*“. Vgl. Heinrich Hüschen, *Das Cantuagium des Heinrich Eger von Kalkar*, Köln und Krefeld 1952 (= *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*, Heft 2).

Gesang die Möglichkeiten dafür begrenzt sind, bietet sich als eine der wenigen möglichen Mittel die tonale Ordnung nach Kirchentönen an. Man darf dazu voraussetzen, daß überall dort, wo die Choralpraxis lebendig war, ein helles Bewußtsein für die aus bestimmten Intervallfolgen sich ergebende melodische Eigenheit jedes Kirchentons herrschte – lernte man doch die Kirchentöne nach charakteristischen Merkformeln²⁹, gehörten kennzeichnende Melodieanfänge und bestimmte Rezitationstöne zur täglichen Erfahrung des Psalmensingens in den 8 Kirchentönen. Insofern wird man diese tonale Ordnung zumindest ähnlich bewußt wahrgenommen haben wie in späterer Zeit motivisch-thematische Verknüpfungen zur Bindung eines zyklischen Werkes.

In diesen Zusammenhang gehört es, daß alle Antiphonen, wie im einzelnen zu zeigen sein wird, mit einer „tonalen Identifikation“ beginnen, d. h. mit einer Tonfolge, die den Kirchenton unmittelbar und unverkennbar ausweist.

Damit ist eine Brücke zur ersten Antiphon geschlagen. Sie steht im ersten Kirchenton und beginnt auf den Stufen D a Ga zum Wort „Invicta“. Mit diesem Einsatz sind Finalis und Tenor des ersten Kirchentons markiert. Der Quintschritt aufwärts tritt in keiner der tonal abweichenden übrigen Antiphonen so exponiert in Erscheinung. Die genannten Töne D und a bilden auch die Ausgangs- und Zielpunkte von melodischen Einheiten, die der syntaktischen Gliederung des Textes entsprechen. Die Melodie spricht den Text aus; sie trägt ihn mit den Zäsuren vor, die auch in einer verständlichen Rede enthalten wären. Diese grundlegende Beobachtung gilt auch für die folgenden Antiphonen.

Der erste Melodiebogen schließt mit einer Tonrepetition auf der Finalis: der syllabisch deklamierte Name der Heiligen ist das Ziel, dem die Melodie zustrebt. Für den folgenden Abschnitt setzt die Melodie auf der Quinte neu ein, und es erschließt sich der Tonraum, der die Oktave über der Finalis vervollständigt. Zum Ruhepunkt wird die Confinalis a in einer Kadenzform, die quintversetzt die Tonfolge am Schluß des ersten Abschnitts wiederholt. Die Stufe a wird auch zum Ausgangspunkt für die Climax der Melodie im Ton f, der nur an dieser Stelle, zum Wort „veritatis“, gesungen wird. Auch diese Streckung des Oktavambitus wird bewußt gehört worden sein und damit auch die Hervorhebung der einen erkannten, ergriffenen und vertretenen Wahrheit. Die Bedeutung dieser Stelle wird noch unterstrichen durch die Tongruppen, mit denen die vier Silben melismatisch verbunden sind – nur das im gleichen Bedeutungsfeld liegende „testis“ im ersten Abschnitt ist vergleichbar ausgestattet. Die Zeile endet wie sie begonnen hat – auf dem Ton a. Mit einer Reminiscenz an den Beginn der Antiphon rundet sich die Gesamtform. Wieder bildet die Finalis

²⁹ „Primum querite regnum dei“ lautet der Beginn einer Reihe von acht Merkformeln, mit denen die „cognitio troporum“ veranschaulicht werden soll; vgl. Johannes Affligemensis, *De Musica cum Tonario* (1100–1121), hrsg. von J. Smits van Waesberghe, Rom 1950 (= *Corpus Scriptorum de Musica* 1).

Ausgang und Ziel des Melodieverlaufs. Die Melodiehöhe reduziert sich auf den Ton c, von dem aus durch die Septime absteigend das Wort „deterreri“ gesungen wird. Intervall und Melodierichtung können im Zusammenhang mit der Wortbedeutung gesehen werden. Der schon vertrauten repetierenden Kadenz geht ein längeres Melisma an „Paenultima“-Stelle voraus. Die Handschrift deutet hier und im Anschluß an die folgenden Antiphonen mit Hilfe der zu den Endsilben „[s] e [c] u [l] o [r] u [m] a [m] e [n]“ der Doxologie zu singenden „differentia“ den Psalmton an^{29a}.

Augsburg, Diözesanmuseum I/8. Ad lau[des]. ↓ = Zeilenwechsel

118

In- victa christi te- stis afra

↓

Vari- is a iudi- ce gaio modis attemptata

118v

ab agnite ve- ri- tatis confessi- o- ne

↓

nulla potuit deterre- ri ra- ti- one.

e n o n a e

Die Kennzeichnung des zweiten Kirchentons, das Absinken der Melodie in den Tonraum unterhalb der Finalis, prägt den Beginn der zweiten Antiphon. Man ist versucht, die auffallende Wiederholung dieser Wendung zur unteren

^{29a} Die folgenden Übertragungen gehen auf die Hs. I/13 (nicht I/8) zurück.

Ambitusgrenze hin mit der Aussage „Constans animo persistens . . .“ in Verbindung zu bringen. Mit der erzählenden Weiterführung erweitert sich der Tonraum zum Regelambitus der Oktave A–a. Der Abschnitt endet mit dem tonalen Signum. Zum syllabisch hervorgehobenen Wort „crucele“ wird ein Ton wiederholt, der in der Tonhierarchie des zweiten Kirchentons dem an dieser Stelle zu erwartenden Ton a nachsteht. Der Einsatz auf der oberen Ambitusgrenze wird offenbar für die letzte Zeile ausgespart, die den Urteilspruch enthält. Sowohl durch die aufspringende Quinte – ein weites Intervall im choralen Melodieverlauf – wie durch die nachfolgende Skala abwärts wird das Wort „viva“ deutlich herausgehoben. Im Melisma vor der Kadenz wiederholt sich noch einmal die Wendung in den unteren Ambitusbereich. Sie bildet eine fast als motivisch zu bezeichnende Klammer, die nicht nur den Beginn der Antiphon mit dem Schluß verbindet, sondern auch in den einzelnen abgeschlossenen Melodiestrecken jeweils die Rückkehr zur Finalis D einleitet, mit der die vier Abschnitte der Melodie enden.

118 v

Con-stans animo persi- stens

et libe- ra tirannum vo- ce confundens

crudeli postre- mo sentenci- a

vi- va ignibus est sancta martir ad- dicta.

e n o m a e

Die dritte Antiphon beginnt in engschrittiger Melodieführung zum erzählenden Eingang. Aus dem Tonraum G-c(d) bricht nur der Schluß des Abschnitts aus, in dem die Melodie eine Septime abwärts geführt wird, bevor die repetierende Finalis E erreicht ist. Im Gegensatz zu diesem Verlauf drängt die Melodie im folgenden Abschnitt stetig aufwärts. In der Zeilenmitte, zum Wort „crepitantibus“, ist die Melodiespitze erreicht, von der die Melodie im Quint- und Quartintervall weggeführt wird, eine von der vorausgehenden wie der nachfolgenden Stufenbewegung kontrastierende Schrittfolge. Mit zwei absteigenden Dreiton-Gruppen ist das Wort „leta“ versehen; die gesteigerte Bewegung der Melodie setzt sich im Schlußwort dieses Melodieabschnitts fort. Davon hebt sich der syllabische Beginn der mit „et“ eingeleiteten zweiten Hälfte der Antiphon auffallend ab. Bedeutsam erscheint hier nicht nur der auf die Folge von Einzeltönen reduzierte musikalische Verlauf sondern ebenso die nur an dieser Stelle, in der von den „pristinis sordibus“ die Rede ist, auftretende Unterschreitung des Regelambitus um eine Terz bis zum C, einer Stufe, die nicht mehr dem dritten Kirchenton zugehört. Der melodische Höhepunkt dieser Zeile liegt im aufsteigenden Schluß, mit dem die Worte „expurgari mereretur“ Gewicht erhalten. Im oberen Tonraum setzt sich die Melodie fort, in gesteigerter Bewegung und einem zweiten Höhepunkt zum Wort „salvatoris“, von dem aus die Linie zur Finalis abwärts geführt wird.

18v

In quandam itaque li-ci fluminis in-sulam ducta

ar-dentem flammis cre-pitantibus piram le-ta

con-spicatur

19g

et ut a pristinis per hanc sordibus

expur - gari mere - retur

suppli - citer salva - toris mundi pietatem

precatur.

e u o u a e

Für den vierten Kirchenton, in dem die vierte Antiphon steht, darf man den Ambitus C-c voraussetzen, der hier auch gewahrt bleibt. Eine enge, in Tongruppen auf- und abgleitende Bewegung, die von der Finalis ausgeht und in zwei Ansätzen zu ihr zurückführt, bildet den Beginn der Antiphon. Melodisch hervorgehoben wird dann jener Begriff, der das Preisen und Singen in sich vereinigt: „ymnizans“. Der mit „et“ angeschlossene Satzteil folgt im Wort-Ton-Verhältnis etwa dem Anfang der Antiphon. Das größte Gewicht erhält die letzte Zeile, die zu den Worten „martirio candidatum“ im unteren Bereich beginnt, die untere Ambitusgrenze C nur an dieser Stelle berührt, sich dann zum Wort „celo“ plötzlich aufschwingt – zwar nicht in allen, jedoch in einigen Aufzeichnungen über das sehr ungewöhnliche Intervall der Sexte, und in vergleichsweise reicher Ornamentik, die kontinuierlich abnimmt, ihr Ziel in der Finalis E findet. Man könnte sich hier schwerlich einen anderen Text zu dieser in mehrfacher Hinsicht auf den vorliegenden Text abgestimmten Melodie vorstellen.

Ig - ni - um flammis circum - data

dominum ym-ni-zans benedixit

et in-ter graci-arum acti-ones

martirio can-didatum ce-

spiri-tum red-didit.

e u o n a e

Die letzte der Psalmantiphonen beginnt mit jener Tonfolge über der Finalis F, die als das Signum des fünften Kirchentons gehört worden ist. Bemerkenswert ist die in gleicher Richtung zur Oktave hin fortschreitende Aufwärtsbewegung, mit der „sancti corporis“ einen deutlichen Akzent erhält. Die Confinalis c wird zum Ausgangspunkt für den im weiteren Verlauf mehrfach erreichten Spitzenton g, der eine Stufe über dem Oktavambitus liegt. Wird in anderen Antiphonen der Spitzenton für den Scheitelpunkt des Melodiegewölbes oder für die Hervorhebung bedeutungsvoller Worte oder Namen möglichst ökonomisch und gezielt verwendet, so scheint hier die Absicht zu bestehen, den Gegensatz zwischen hoher und tiefer Lage zu betonen und dem Gehör zu verdeutlichen. Die Schlüsselstelle ist zweifellos der Abschnitt „exequias celebrantes sepelirunt“, in dem die Melodie nicht nur vom Spitzenton bis zur Finalis abfällt sondern auch in den plagalen Bereich geführt wird, der dem sechsten Kirchen-ton zukommen würde. Das auffallende Unterschreiten des vorgeschriebenen Tonbereichs kann hier nur textbedingt gedeutet werden. Von diesem Beispiel

aus gesehen findet auch die Lagenverteilung des übrigen Textes ihren Sinn. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Melodie zwischen ihrem finalen Ausgangs- und Schlußpunkt zur Bogenform tendiert und vorgegebene Hauptstufen berührt. Zu dieser Eigengesetzlichkeit kommt hinzu, daß die mit den Ambitusgrenzen verbundenen Lagen natürlich nur im gegenseitigen Kontrast wirken können, d. h. der obere Tonbereich muß deutlich akzentuiert sein, damit sich der untere wirkungsvoll davon absetzen wird:

hohe Lage (c-g)	tiefe Lage (F-c[d])	Unterschreitung (F-C)
Sancti corporis beate eius puella	reliquias a flumine reductas flebiles	
exequias et super eas edicolam	celebrantes vilibus ex lignis construxerunt.	sepelierunt

119

Sancti corporis re-liquias

119v

bea-te eius puella a flumine re-ductas

flebiles cum amicis

exequias celebrantes sepeli-erunt

et su-per eas edicolam vilibus ex lignis

con - stru - xerunt.
e u o u a e

Die Benedictus-Antiphon beginnt mit der Kennzeichnung des Tonraums unterhalb der Finalis, so daß die Melodie als dem sechsten Kirchenton zugehörig erkennbar wird. Die erste Aussage „Cum ad martiris . . . mulieres“ verbleibt in diesem Bereich. Durch die aufsteigende Melodieführung hervorgehoben ist das Wort „vita“, während die aufstrebende Wendung zu „beate“ im Zusammenhang mit einem Neueinsatz der Melodie zu hören ist. Auf die mit „iussu tyrannis“ eingeleitete dramatische Wende des Geschehens antwortet die Melodie mit dem Wechsel vom sechsten in den fünften Kirchenton, d. h. der Melodieverlauf verlagert sich in die Oktave über die Finalis. Die ungewöhnliche Intervallfolge Quinte und Sekunde aufwärts kündigt die neue Tonalität an. Melodieachse wird c; der Spitzenton f wird insgesamt viermal gesungen, zu „cultum“, „frustra“, „mox ignibus“ und „concremate“. Im melodischen Zusammenhang, den man einbeziehen muß, fällt die Vorbereitung des oberen Grenztons bei „frustra“ auf, denn die Folge von zwei aufsteigenden Quinten, die sich aus dem Anschluß an „tortoribus“ ergibt, führt zu einem ungewöhnlich steilen Melodieverlauf, der mit der Basis G eine Septime, einen auch sukzessiv als ausgesprochen „imperfekt“ empfundenen Schritt umfaßt. Nach dem im Text vollzogenen Martyrium kehrt auch die Melodie im letzten Abschnitt wieder zum sechsten Kirchenton zurück – die Bestimmung hat sich erfüllt, die Form schließt sich. Nach einem kurzen Melisma klingt die Antiphon mit jener Klausel aus, die auch den einleitenden Abschnitt im sechsten Kirchenton beschloß.

119v An[tiphona] Ad b[e]n[e]dictus
Cum ad martiris se-pulchrum christo
vo - ta reddentes

bea - te convenissent mu - li - eres
 iussu tyranni ad cultum idolorum
 a tortoribus frustra sunt coacte
 et for - tes in fide mox ignibus suppositis
 concre - mate ad marti - rii triumphum
 et ipse pa - riter per - Venere.

Die kurze Betrachtung der sechs Antiphonen hat zu einigen überraschenden Beobachtungen geführt. Sie betreffen das Wort-Ton-Verhältnis, die Abstimmung zwischen Melodie und Text. Zu erwarten war, daß syntaktische Einheiten mit Melodieabschnitten korrespondieren würden, wobei die sogenannten „Strukturöne“ des jeweiligen Kirchentons als Orientierungspunkte und Grenzmarken des musikalischen Verlaufs dienen. Schließlich ist der Choral von Anfang an ein Medium der Textaussprache gewesen, und die Melodien können in der Regel am Text entlang mit den Begriffen und Kategorien aus Rhetorik und Grammatik analysiert werden³⁰. Daß dieser Zusammenhang in den Beispielen

³⁰ Dazu Mathias Bielitz, *Musik und Grammatik. Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie*, München und Salzburg 1977 (= Beiträge zur Musikforschung, Bd. 4).

aus dem Afra-Offizium besonders eng erscheint, erklärt sich aus der Personalunion zwischen dem Dichter und dem Musiker: Text und Melodie entspringen einer Quelle.

Nicht zu erwarten waren jedoch jene auffallenden Tonfolgen und Melodieverläufe, die nicht nur die äußere Form des Textes mitvollzogen sondern auch auf den Inhalt des Textes einzugehen schienen. Diese Ebene der Beziehung zwischen Musik und Text, die erst in der mehrstimmigen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts zu einem grundlegenden Anliegen der Kompositionslehre wird, bleibt im allgemeinen außerhalb der Reichweite des einstimmigen liturgischen Gesangs. Zumindest im älteren Choral wird man völlig davon absehen können, auch wenn in der frühen Musiktheorie die mit dem antiken Tonsystem verbundene Ethoslehre übernommen und der mittelalterlichen Tonalität aufgesetzt wird. Als folgenreicher darf man jene Stimmen des 10. und 11. Jahrhunderts beurteilen, die den vom Affekt bestimmten Ton der Sprache und Rede auch in der Melodie aufsuchen und über Tonlagen, Tonstufen und Intervalle im Zusammenhang mit der „materia“ des Gesangs sprechen³¹. Diese konkreten Hinweise sind es, für die es in der Melodik des Afra-Offiziums bemerkenswerte Anklänge gibt.

Bei aller Vorsicht, die man in der Interpretation der Melodie walten lassen wird, erscheinen die Wahl der Tonlagen einschließlich der Über- oder Unterschreitung des Regelambitus des jeweiligen Kirchentons, die Auswahl von Haupt- und Nebentönen aus der als Lehrformel bekannten Struktur der einzelnen Kirchentöne, die Verteilung, die Gewichtung und die Gerichtetheit von Melismen als planvoll gesetzte Mittel, um innerhalb der Möglichkeiten der melodischen Tonalität einem Text mehr als nur formal zu entsprechen.

Wenn irgendwo im Choralrepertoire der Anlaß dazu gegeben ist, dann sicher in den neugeschaffenen Offizien. Wenn Texte und Melodien aus einer Vorstellung hervorgegangen sind, und wenn der Text jene sprachliche Verdichtung und visionäre Bildhaftigkeit erreicht, zu denen Hermannus Contractus fähig ist, dann wird auch das „singende Sagen“ im Streben nach adäquatem Ausdruck die Grenzen der konventionellen Haltung überschreiten.

Eine abschließende Würdigung der musikalischen Form des Afra-Offiziums müßte auch die Musiktheorie des Hermannus Contractus einbeziehen, seinen in zwei Handschriften des 11. und 12. Jahrhunderts erhaltenen Traktat „Musica“³². Zu fragen wäre dann, ob und wie weit sich die „musica practica“

³¹ Zu diesen Fragen vgl. Fritz Reckow, *Rectitudo – pulchritudo – enormitas*. Spätmittelalterliche Erwägungen zum Verhältnis von materia und cantus. Referat zum Kolloquium „Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhunderts“, Wolfenbüttel 1980, i. Dr. (Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten).

³² Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784, Repr. Mailand 1931, Bd. 2, 125–149a; eine jüngere Edition mit Übersetzung ins Englische von L. Ellingwood erschien 1936 an der Eastman School of Music in Rochester, USA.

von der unter den Aspekten der notwendigen Auseinandersetzung mit der überlieferten Lehre und der didaktischen Aufbereitung der eigenen Position entstandenen „musica theorica“ entfernt. Eine Einschränkung erscheint schon im voraus möglich: Da es in der „Musica“ im wesentlichen nur um die Tonartenlehre geht³³, wird das in den Mittelpunkt des Interesses getretene Wort-Ton-Verhältnis nur indirekt und am Rande davon berührt sein – etwa in der Bevorzugung oder Vernachlässigung bestimmter Tonstufen in Verbindung mit bestimmten Intervallen.

Die Maßstäbe für die individuellen Züge des Afra-Offiziums, die über das „rationabiliter componere cantilenae“ hinausreichen, setzt und vertritt Hermannus Contractus offenbar ohne theoretische Begründung. Insofern wird man den Dichter und Komponisten des Afra-Offiziums sicher nicht auf eine Stufe mit dem Musiktheoretiker stellen dürfen, wie dies abwertend geschehen ist³⁴. Das Afra-Offizium erweist sich im Gegenteil als anregendes Studienobjekt und als in jeder Hinsicht bedeutendes und würdiges Zeugnis für die Verehrung der heiligen Afra.

³³ Vgl. Richard L. Crocker, Hermann's Major Sixth, in *Journal of the American Musicological Society* 25, 1972, 19–37.

³⁴ „Hermann erweist sich auch in seinen musiktheoretischen Werken durchaus nicht als jener große Geist, als der er sich selber einschätzt und von seinen Bewunderern verehrt wird; diesem bescheideneren Hermann-Bild entspricht die *Historia de S. Afra* wohl...“, formuliert Urbanus Bomm im Literatur-Bericht des *Archivs für Liturgiewissenschaft* I, 1950, S. 403.