

Musicus peritior non erat – Hermannus Contractus und die Musik seiner Zeit¹

Michael Klaper

Die ‚Vita Herimanni‘, die Lebensbeschreibung Hermanns des Lahmen, die sein Schüler Berthold von Reichenau wohl bald nach Hermanns Tod 1054 verfasst hat, enthält unter anderem folgende Aussage:

Cantus item hystoricales plenarios, utpote quo musicus peritior non erat, de sancto Georgio, sanctis Gordiano et Epimacho, sancta Afra martyre, sancto Magno confessore et de sancto Wolfgango episcopo mira suavitate et elegantia euphonicos praeter alia huiusmodi perplura neumatizavit et composuit².

Dieses Zeugnis für die kompositorische Tätigkeit Hermanns findet sich in einem Passus, der seine Verdienste um (in dieser Reihenfolge) Computus, Astronomie, Geometrie, Musik, Geschichtsschreibung, Dichtung und *artes mechanicae* würdigt. Berthold vermerkt dazu, er habe hier nur Beispiele für die noch viel umfassenderen Betätigungen seines Lehrers anführen wollen³. Insofern ist bemerkenswert, dass Berthold Kompositionen erwähnt – und nicht etwa musiktheoretische Ausführungen Hermanns: Dies zeigt, welch große Wertschätzung eine kompositorische Tätigkeit im monastisch-klerikalen Umfeld des 11. Jahrhunderts erfahren konnte⁴. Auch die liturgische Musik hatte also (ähnlich wie etwa die Geschichts-

¹ Abgekürzt zitierte Handschriften: SG 174 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 174; SG 211 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 211; SG 388 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 388; SG 541 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 541 („Antiphonar des Fridolin Sicher“); SG 546 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 546 („Codex Cuontz“); SG 898 = Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 898 („Bern-Codex“).

² „Er schrieb und komponierte, so kundig wie kein anderer in der Musik, vollständige Offiziendichtungen, die sich alle durch wunderbaren Wohlklang und Eleganz auszeichnen, über den heiligen Georg, die heiligen Gordian und Epimach, die heilige Martyrin Afra, den heiligen Bekenner Magnus, den heiligen Bischof Wolfgang und noch recht viele andere dieser Art.“; lateinischer Text und deutsche Übersetzung nach: Berthold von der Reichenau, *Vita Herimanni*, Lat. u. dt., übers. von Walter BERSCHIN, in: DERS./Martin HELLMANN, *Hermann der Lahme. Gelehrter und Dichter (1013–1054)* (Reichenauer Texte und Bilder, Bd. 11), Heidelberg 2005, S. 6–13, hier S. 8–10.

³ *In his igitur et in huiusmodi perpluribus, quae memorari non brevis est temporis, quantum ad imbecillitatem suam totus semper continuus studuerat.* („Mit diesen Arbeiten und vielen anderen dieser Art, die man in Kürze gar nicht alle nennen kann, war er ständig und völlig beschäftigt, soweit es ihm seine Schwäche erlaubte.“); ebd., S. 10f.

⁴ Schon Bettina Klein-Ilbeck hat darauf hingewiesen, dass „Berthold in seiner Aufzählung den Musiktraktat [Hermanns] übergeht“, und dies damit zu begründen versucht, „daß der wohl um 1030 geborene Berthold ihn entweder gar nicht kennt oder ihm verglichen mit den anderen Quadriviumsstudien Hermanns keine sonderliche Bedeutung beimißt“; Bettina KLEIN-ILBECK, *Antidotum vitae. Die Sequenzen Hermanns des Lahmen*, Frankfurt am Main 1998, S. 7 Anm. 29. Abgesehen davon, dass ich Berthold keine Unkenntnis

schreibung und die Dichtkunst) ihre *auctores*. Darüber hinaus ist Bertholds Zeugnis unter folgenden Aspekten aufschlussreich:

1) Er betont eigens, dass Hermann der Autor sowohl des Textes als auch der Musik seiner Offizien sei (*neumatizavit et composuit*). Das war insofern nicht überflüssig, als Text und Musik auch von verschiedenen Autoren stammen konnten⁵.

2) Berthold unterstreicht die musikalische Kompetenz Hermanns (*musicus peritior non erat*). Dies ist die einzige Reverenz Bertholds vor dem Musiktheoretiker Hermann. Sie dient offensichtlich dem Nachweis, dass dieser die Voraussetzungen mitbrachte Kompositionen zu schaffen, die dem musikalischen Regelwerk genügen und die gerade deswegen ästhetisch ansprechend waren (*mira suavitate et elegantia euphonicos*)⁶.

3) Weiter erfährt man, Hermann habe *cantus hystoricales plenarios* geschaffen: also nicht nur einzelne Gesänge oder Gruppen von Gesängen (wie das auch der Fall sein konnte), sondern all das, was zur liturgischen Feier an einem bestimmten Festtag im Stundengebet für nötig erachtet wurde. Auch dies war nicht überflüssig, da Volloffizien bis ins 11. Jahrhundert hinein keineswegs die Regel waren⁷.

4) Schließlich gibt Berthold an, nur einzelne Beispiele für Hermanns kompositorisches Vermächtnis angeführt zu haben. Auffällig an diesen Beispielen ist, dass zwar die Heiligen Georg sowie Gordian und Epimach für das Inselkloster eine besondere Bedeutung hatten – im Reichenauer Tropar-Sequentiar von ca. 1001 (Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 5) sind liturgische Gesänge zu ihren Ehren bezeugt⁸ –, nicht aber Afra, Magnus und Wolfgang. Daher geht man in den letztgenannten Fällen davon aus, es handle sich um Kompositionen, die Hermann in auswärtigem Auftrag geschaffen habe: für Augsburg (Afra), Füssen (Magnus) und Regensburg (Wolfgang)⁹.

von Hermanns musikalischer Lehrschrift unterstellen möchte, erklärt beides nicht Bertholds ausführliche Erwähnung der Kompositionen Hermanns.

⁵ Siehe Michael KLAPER, *Testimonianze contemporanee e riflessioni sulla „composizione“ di nuovi canti liturgici nel Medio Evo*, in: *Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra in occasione del centenario di fondazione del PIMS, Roma, 26 maggio – 1 giugno 2011*, hg. von Antonio ADDAMIANO/Francesco LUISI (Pontificio Istituto di Musica Sacra. Studi e ricerche, Bd. 3), Città del Vaticano 2013, Bd. 1, S. 179–188, hier S. 181 f.

⁶ Zu dieser Denkfigur siehe ebd., S. 182 f.

⁷ Vgl. etwa Walter BERSCHIN, *Sanktgallische Offiziendichtung aus ottonischer Zeit, in: Lateinische Dichtungen des X. und XI. Jahrhunderts. Festgabe für Walther Bulst zum 80. Geburtstag*, hg. von DEMS./Reinhard DÜCHTING, Heidelberg 1981, S. 13–48; Richard L. CROCKER, *Matins Antiphons at St. Denis*, in: *Journal of the American Musicological Society* 39 (1986) S. 441–490, hier S. 446.

⁸ Siehe Michael KLAPER, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Ein Versuch* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 52), Stuttgart 2003, S. 43, 251.

⁹ Siehe Hermannus Contractus, *Historia Sanctae Afrae martyris Augustensis*, hg. von David HILEY/Walter BERSCHIN (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 65/10), Ottawa 2004; Hermannus Contractus, *Historia Sancti Magni*, hg. von DENSS. (Wissenschaftliche

Schon aus dem knappen Elogium Bertholds lassen sich erste Ansätze zu einem musikalischen Autorprofil Hermanns und seiner Stellung in der Musikgeschichte des 11. Jahrhunderts entwickeln. Hermann erscheint hier als ein Autor, der sich nicht nur theoretisch-reflektierend, sondern insbesondere auch kompositorisch-gestaltend mit der Musik befasste. Dieser Autortypus (Musiktheoretiker und Komponist in einer Person) ist seit dem 9. Jahrhundert vielfach bezeugt: Man denke etwa an Hucbald von Saint-Amand († 930) oder an Bern von Reichenau, Abt des Inselklosters von 1008 bis 1048 und wohl Hermanns Mentor¹⁰. Neu an der musikgeschichtlichen Situation des 11. Jahrhunderts ist, dass dieser Autortypus zunehmend in musikbezogenen Abhandlungen reflektiert wird, unter anderem von Hermann selbst. Denn dessen *Musica* enthält einen Passus, in dem der *musicus* wie folgt definiert wird:

*Oportet autem nos scire, quod omnis musicae rationis ad hoc spectat intentio, ut cantilenae rationabiliter componendae, regulariter iudicandae, decenter modulandae scientia comparatur. Quorum trium cui facultas affuerit; is demum musicus recte dicendus erit. Caeterum non parvi habetur, qui nesciens componere, competenter novit iudicare*¹¹.

Der *musicus* ist hier nicht mehr (wie in Antike und Frühmittelalter) derjenige, der sich mit den theoretischen Grundlagen von Musik befasst, selbst aber keine Musik macht: Vielmehr ist die musikalische Wissenschaft von Hermanns *musicus* darauf gerichtet, sowohl neue Gesänge zu komponieren (*componere*) als auch bereits Vorliegendes kompetent zu beurteilen (*iudicare*) und zu singen (*modulare*). Diesem neuen *musicus* – dem klerikalen Komponisten-Sänger – wurde seit dem 11. Jahrhundert wachsende Anerkennung zuteil¹². Folgerichtig ist hierzu, dass im musiktheoretischen Schrifttum dieses Jahrhunderts erstmals Ansätze zu einer Art ‚Kompositionslehre‘ greifbar sind¹³.

Abhandlungen, Bd. 65/22), Lions Bay 2013; Hermannus Contractus, *Historia Sancti Wolfgangi Episcopi Ratisbonensis*, hg. von David HILEY (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 65/7), Ottawa 2002.

¹⁰ Zu Hucbald siehe Yves CHARTIER, *L'œuvre musicale d'Hucbald de Saint-Amand. Les compositions et le traité de musique* (Cahiers d'études médiévales, Bd. 5), Montréal 1995; zu Bern siehe Dieter BLUME, *Bern von Reichenau (1008–1048): Abt, Gelehrter, Biograph. Ein Lebensbild mit Werkverzeichnis sowie Edition und Übersetzung von Berns Vita S. Uodalrici* (Vorträge und Forschungen, Sonderbd. 52), Ostfildern 2008.

¹¹ „Man muss aber wissen, dass Ziel jedes vernunftgemäßen musikalischen Denkens ist, die Wissenschaft davon zu etablieren, wie eine Melodie vernunftgemäß zu komponieren, den Regeln gemäß zu beurteilen und angemessen vorzutragen ist. Wer diese drei Fähigkeiten besitzt, verdient es ein *musicus* genannt zu werden. Gleichwohl ist derjenige nicht für gering zu schätzen, der nicht zu komponieren, aber kompetent zu beurteilen versteht.“; lateinischer Text nach Leonard ELLINWOOD, *Musica Hermanni Contracti* (Eastman School of Music Studies, Bd. 2), Rochester 1936, S. 47.

¹² Vgl. George A. HARNE, *Unstable embodiments of musical theory and practice in the Speculum musicae*, in: *Plainsong and Medieval Music* 21 (2012) S. 113–136, hier S. 129f.

¹³ Siehe Karlheinz SCHLAGER, *Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals*, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hg. von Thomas ERTELT/Frieder ZAMINER (Geschichte der

Zum musikalischen Autorprofil Hermanns, wie es sich aus Bertholds ‚Vita Herimanni‘ ergibt, gehört des Weiteren die Schaffung neuer Heiligenoffizien. Dies war ein wesentliches Betätigungsfeld mittelalterlicher Komponisten, das wohl nicht zuletzt deswegen hohes Ansehen genoss, weil es als Dienst an einem Heiligen verstanden werden konnte¹⁴. Erstmals im 9. Jahrhundert bezeugt, entstanden neue Heiligenoffizien das ganze Mittelalter hindurch in überaus großer Zahl, so dass sich an ihnen stilistische Wandlungen besonders gut studieren lassen. Da ältere Offizien durch neue nicht unbedingt ersetzt wurden, und da das Repertoire an Neukompositionen stark wuchs, hatten zeitgenössische Autoren seit etwa der Jahrtausendwende offensichtlich eine verstärkt historische Sichtweise auf das liturgische Gesangsrepertoire und reflektierten vermehrt das eigene Tun¹⁵: Neue kompositorische Tendenzen und neue Ansätze in der Musiktheorie (wie sie unter anderem von Bern und Hermannus Contractus vorliegen) sind in der Musikgeschichte des 11. Jahrhunderts allenthalben zu beobachten¹⁶.

Im Folgenden werde ich versuchen, das musikalische Autorprofil Hermanns und seine Stellung in der Musikgeschichte des 11. Jahrhunderts schärfer zu konturieren. Ich nehme dazu nicht nur die Reichenau in den Blick, sondern auch das benachbarte Sankt Gallen, da (wie Walter Berschin deutlich gemacht hat) diese beiden Abteien über mehrere Jahrhunderte hinweg in freundschaftlich-distanziertem Austausch und zugleich im Konkurrenzverhältnis zueinander standen¹⁷. So werde ich Hermannus Contractus vor allem mit zweien seiner namentlich bekannten, auf ähnlichen Gebieten tätigen Zeitgenossen vergleichen: mit dem bereits genannten

Musiktheorie, Bd. 4), Darmstadt 2000, S. 217–292. Nach Schlager ist das 15. Kapitel des *Micrologus* (um 1030) Guidos von Arezzo der „erste umfangreichere Ansatz für eine Kompositionslehre einstimmiger Musik“ (S. 230).

¹⁴ Hierzu sowie zum Folgenden vgl. etwa Ritva Maria JACOBSSON/Andreas HAUG, Art. *Versified Office*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 26, London 2001, S. 493–499; Andrew HUGHES, *Late Medieval Plainchant for the Divine Office*, in: *Music as Concept and Practice in the Late Middle Ages*, hg. von Reinhard STROHM/Bonnie J. BLACKBURN (*The New Oxford History of Music*, Bd. 3/1), Oxford 2001, S. 31–96.

¹⁵ Wie etwa Letald von Micy zu Beginn des 11. Jahrhunderts im Widmungsschreiben zu seiner *Vita Sancti Iuliani* und dem korrespondierenden Offizium; siehe David HILEY, *The Historia of St. Julian of Le Mans by Léald of Micy. Some Comments and Questions about a North French Office of the Early Eleventh Century*, in: *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, hg. von Margot E. FASSLER/Rebecca A. BALTZER, Oxford 2000, S. 444–462.

¹⁶ Die Neuerungen in der Musiktheorie Berns und Hermanns sind konzipiert zusammengefasst bei Harold S. POWERS, Art. *Mode*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 12, London 1980, S. 376–450, hier S. 386–391; zu den musiksprachlichen Neuerungen der Zeit siehe etwa David HILEY, *Style and Structure in Early Offices of the Sanctoralia*, in: *Western Plainchant in the First Millennium. Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, hg. von Sean GALLAGHER u. a., Aldershot 2003, S. 157–179.

¹⁷ Siehe Walter BERSCHIN, *Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter – Modell einer lateinischen Literaturlandschaft*, Wiesbaden 1987.

Bern von Reichenau und mit Ekkehart IV. von Sankt Gallen († wohl bald nach 1056)¹⁸.

Alle drei waren als Gelehrte und Dichter des 11. Jahrhunderts mit einem reichen liturgisch-musikalischen Erbe konfrontiert: Sowohl in Sankt Gallen als auch auf der Reichenau waren im 9. und 10. Jahrhundert (wenngleich in unterschiedlichem Umfang) neue liturgische Gesänge geschaffen worden, die zur Ausbildung einer klingenden Identität dieser beiden Klöster entscheidend beigetragen hatten¹⁹. Hier wie dort wurden Tropen (Erweiterungsformen bestehender Gesänge) geschaffen und Sequenzen (eigenständige Gesänge, die nach dem *Alleluia* der Messe gesungen wurden), zumindest in Sankt Gallen entstanden auch *historiae* (Heiligenoffizien) und *versus* (gesungene Dichtungen in Versen). Ein Höhepunkt der Tropen- und Sequenzenproduktion wurde im Galluskloster im 9. und frühen 10. Jahrhundert erreicht, auf der Reichenau dagegen erst im späteren 10. Jahrhundert, als unter Abt Witigowo (985–997) umfangreiche kultische und bauliche Erweiterungen vorgenommen wurden. Von Reichenauer Offiziumkompositionen des 9. und 10. Jahrhunderts haben wir kaum Kenntnis. Zwar entstand im Inselkloster im 10. Jahrhundert eine umfangreiche Literatur zu Heiligen, die hier besonders verehrt wurden (wie etwa Verena von Zurzach und Marcus)²⁰, doch wissen wir nur wenig darüber, wie deren liturgische Feier im Stundengebet begangen wurde. Im Galluskloster dagegen sind eigene *historiae* (u. a. auf die Hausheiligen Gallus und Otmar) seit ungefähr 900 bezeugt²¹.

Zusammengenommen bezeichnet dies die Situation, in der Ekkehart IV. wohl Ende des 10. Jahrhunderts ins Kloster Sankt Gallen eintrat, Bern 1008 von Prüm als Abt auf die Reichenau berufen wurde und Hermann vermutlich um 1020 als *oblatus* ins Inselkloster kam.

¹⁸ Zu Ekkehart IV. siehe Stefan WEBER, *Ekkehardus poeta qui et doctus*. Ekkehart IV. von St. Gallen und sein gelehrt poetisches Wirken, Nordhausen 2003.

¹⁹ Hierzu sowie zum Folgenden vgl. Andreas HAUG, Sankt Gallen. Die mittelalterliche Abtei als Zentrum einstimmigen Gesangs, in: *Zentren der Kirchenmusik*, hg. von Matthias SCHNEIDER/Beate BUGENHAGEN (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 2), Laaber 2011, S. 17–32; Michael KLAPER, Die Reichenau. Neue liturgische Gesangsformen seit dem 9. Jahrhundert, in: ebd., S. 33–42.

²⁰ Siehe Walter BERSCHIN, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 4: *Ottotonische Biographie. Das hohe Mittelalter. 920–1220 n. Chr. (Quellen und Untersuchungen zur lateinischen Philologie des Mittelalters, Bd. 12)*, Teilbd. 1, Stuttgart 1999, S. 7–16.

²¹ Siehe Walter BERSCHIN/Peter OCHSENBEIN/Hartmut MÖLLER, *Das Otmaroffizium. Vier Phasen seiner Entwicklung*, in: *Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik*, hg. von Walter BERSCHIN/David HILEY (Regensburger Studien zur Musikgeschichte, Bd. 1), Tutzing 1999, S. 25–57, hier S. 25 f.; Hartmut MÖLLER, *Office Compositions from St. Gall. Saints Gallus and Otmar*, in: FASSLER/BALTZER (wie Anm. 15) S. 237–256.

Die Grundlagen, aufgrund derer das musikalische Autorprofil dieser drei bedeutenden Gelehrten miteinander verglichen werden kann, sind sehr verschieden. Denn nur Hermann dem Lahmen ist eine Biographie mit ‚Werkkatalog‘ zuteil geworden, und nur sein Name hat als Komponist nennenswerte Spuren in mittelalterlichen Handschriften hinterlassen²². Anders liegt der Fall bei Bern (vgl. Tabelle 1). Wenn wir heute in der Lage sind, Aussagen über dessen kompositorisches (und nicht nur musiktheoretisches) Œuvre zu machen, dann liegt das im Wesentlichen an einer Zusammenstellung seiner Werke, wie sie im Codex 898 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen (SG 898) – wiewohl nur unvollständig – erhalten ist²³. Durch diese Handschrift des 11. Jahrhunderts sind als kompositorische Schaffensbereiche Berns Offizien, Tropen, Hymnen und Sequenzen gesichert. Da die verschiedenen Bestandteile des Codex annähernd chronologisch geordnet sind, lässt sich Berns Beitrag zur Reichenauer Musikgeschichte näher eingrenzen – allerdings nur bis ungefähr 1027: Danach brechen die Eintragungen aus unbekanntem Gründen ab.

Offenbar bald nach seiner Ankunft im Inselkloster 1008 hat Bern auf Bitten zweier Reichenauer Mönche (Purchard und Kerung) eine erste musiktheoretische Schrift verfasst: die *Epistola de tonis* bzw. *De consona tonorum diversitate*²⁴. Da diese Abhandlung im ‚Bern-Codex‘ SG 898 an erster Stelle steht, ist anzunehmen, dass sämtliche Kompositionen Berns (soweit wir sie kennen) auf der Reichenau und teilweise wohl auch für den liturgischen Gebrauch im Inselkloster entstanden sind: Dies gilt mit großer Wahrscheinlichkeit für die textliche Kompilation und Vertonung von *Hobelied*-Auszügen, die Jürg Stenzl als Kurzform eines Marien-Offiziums wahrscheinlich gemacht hat (der Himmelfahrt Mariae war die Reichenauer Klosterkirche geweiht)²⁵. Dies gilt wohl ebenso für die anscheinend nur im ‚Bern-Codex‘ überlieferten Hymnen und Tropen. Mit der Komposition der Tropen dürfte Bern bereits zu Beginn seines Abbatats an die lokale Tropenproduktion ange-

²² So ist etwa im ‚Zweifaltener Antiphonar‘ (Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. LX, fol. 170r) das Afra-Offizium Hermann zugeschrieben, in der Handschrift Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Cod. 366 (p. 21) die Sequenz *Grates bonos ierarchia*. Zur mittelalterlichen Rezeption Hermanns als Verfasser liturgischer Dichtungen und Komponist siehe KLEIN-ILBECK (wie Anm. 4).

²³ Hierzu sowie zum Folgenden vgl. Michael KLAPER, Die musikalische Überlieferung aus dem Kloster Reichenau im 11. Jahrhundert und die kompositorische Tätigkeit des Abtes Bern (1008–1048), in: Beiträge zur Musik, Musiktheorie und Liturgie der Abtei Reichenau. Bericht über die Tagung Heiligenkreuz, 6.–8. Dezember 1999, hg. von Walter PASS/Alexander RAUSCH (Musica mediaevalis Europae occidentalis, Bd. 8), Tutzing 2001, S. 1–40; BLUME (wie Anm. 10) S. 18–21.

²⁴ Zuletzt herausgegeben von Alexander RAUSCH, Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation (Musica mediaevalis Europae occidentalis, Bd. 5), Tutzing 1999, S. 11–16; zur Datierung und zum Charakter des Traktats vgl. ebd., S. 129–133.

²⁵ Siehe Jürg STENZL, Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des *Canticum Cantorum* vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts (Salzburger Stier. Veröffentlichungen aus der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg, Bd. 1), Würzburg 2008, Textbd., S. 55–58.

geschlossen haben. Denn seine Tropen sind allem Anschein nach in einer Technik verfasst – nämlich der Textierung vorab bestehender Melodien –, die im Bodenseeraum (und eben auch auf der Reichenau) schon länger praktiziert worden war²⁶. Als ähnlich traditionsbezogen erweist sich Bern in seinen Sequenzen: Alle drei nutzen ältere Melodieschemata, die von Reichenauer Sequenzdichtern bereits im 10. Jahrhundert mit neuen Texten versehen worden waren²⁷. Über die Melodien von Berns Hymnen lassen sich dagegen keine Aussagen treffen, da sie nur ohne Notation überliefert sind.

Sollten die Werke Berns in SG 898 tatsächlich weitgehend chronologisch geordnet sein, so hätte er gleich zu Beginn seiner Tätigkeit auf der Reichenau eine beachtliche kompositorische Produktivität entfaltet – womöglich um (von Prüm kommend) seine Stellung im Konvent von Anfang an zu festigen²⁸. Freilich sind manche Kompositionen Berns womöglich für auswärtige Institutionen entstanden: die Gereon-Sequenz wohl für Köln, das Ulrich-Offizium vielleicht für Augsburg und das Meinrad-Offizium (wenn es denn von Bern stammt) für Einsiedeln²⁹. Gerade das Ulrich-Offizium aber wurde offensichtlich auch auf der Reichenau gesungen und hat demnach das ‚Proprium Augiense‘ in einem liturgischen Bereich erweitert, in dem gewissermaßen ‚Nachholbedarf‘ bestand: dem Stundengebet.

Wenden wir uns nunmehr Ekkehart IV. von Sankt Gallen zu: Dieser ist in der Musikgeschichte vor allem wegen seiner ‚Casus sancti Galli‘, der Fortsetzung der Hauschronik des Gallusklosters, bekannt, in der er dessen ruhmreiche Vergangenheit dokumentierte, nicht zuletzt im Hinblick auf die rege Tropen- und Sequenzenproduktion des 9. und 10. Jahrhunderts³⁰. Unterdessen war Ekkehart ganz offensichtlich bemüht, dieses Erbe nicht nur bewusst zu halten und zu legitimieren, sondern auch es selbst schöpferisch fortzuführen (vgl. **Tabelle 2**). Schon lange bekannt ist seine lateinische Übersetzung des verlorenen althochdeutschen Gallus-

²⁶ Vgl. KLAPER, Musikgeschichte (wie Anm. 8) insb. S. 108 f.

²⁷ Die Ulrich-Sequenz Berns (*Laetare tanta mater prole*) folgt dem Melodieschema ‚Romana‘, die Gereon-Sequenz (*Laetetur ecclesia*) dem Melodieschema ‚Vox exultationis‘ und die Willibrord-Sequenz (*Laudes Christo die nunc isto*) dem Melodieschema ‚Beatus vir qui timet‘. Zu diesen Melodien verfasste Texte, welche vor Bern auf der Reichenau präsent waren, sind verzeichnet bei KLAPER, Musikgeschichte (wie Anm. 8) S. 44 u. 46. Darunter befinden sich offenbar mehrere Texte von Reichenauer Dichtern; vgl. Wolfram von den STEINEN, Notker der Dichter und seine geistige Welt, Bern 1978, Darstellungsbd., S. 603, 609 f.

²⁸ In eine ähnliche Richtung gehende Überlegungen bei BLUME (wie Anm. 10) S. 25 mit Anm. 46 u. S. 72–74.

²⁹ Zur Diskussion um die Autorschaft des Meinrad-Offiziums siehe Waltraud GÖRZ, Drei Heiligenoffizien in Reichenauer Überlieferung. Texte und Musik aus dem Nachtragsfaszikel der Handschrift Karlsruhe, BLB Aug. perg. 60 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 36: Musikwissenschaft, Bd. 222), Frankfurt a. M. u. a. 2002, Darstellungsbd., S. 66–71; BLUME (wie Anm. 10) S. 42–45.

³⁰ Hierzu sowie zum Folgenden vgl. künftig Michael KLAPER, Ekkehart IV. und die liturgische Musikpraxis des Gallusklosters. Das Beispiel der *Te Deum*-Tropen, in: Bericht über die Tagung *Ekkehart IV. von St. Gallen* (Wien 2012) [im Druck].

lieds Ratperts aus dem 9. Jahrhundert, die Ekkehart in drei unterschiedlichen Versionen hinterlassen hat³¹. Dabei ging es ihm nach seinen eigenen Worten darum, die *dulcis melodia* dieses Lieds vor dem Vergessen zu bewahren³²: ein weiteres bemerkenswertes Zeugnis (neben Bertholds ‚Vita Herimanni‘) für die Wahrnehmung der ästhetischen Qualitäten von Musik unabhängig von dem zugrundeliegenden Text. Tatsächlich hat Ekkehart den Wortlaut seiner Nachdichtung mehrfach verändert; was dabei offenkundig gleich blieb, war die Melodie³³. Diese ist heute allerdings nicht mehr rekonstruierbar.

Aber auch im Bereich der liturgischen Musik hat Ekkehart Neues geschaffen: Ihm können Gesänge vorzugsweise dann zugeschrieben werden, wenn sie als Autographen vorliegen. So hat Ekkehart eigenhändig eine neuimierte Antiphon, *Gaudia de geminis*, auf die heilige Wiborada (die dritte Sankt Galler Hausheilige) in den Codex 174 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen (SG 174) eingetragen, und zwar – wie es für diesen Autor charakteristisch ist – mit Textvarianten und Glossen³⁴. Möglicherweise geht sogar das ganze Wiborada-Offizium auf Ekkehart zurück³⁵. Besonders interessant sind auch die neuimierten Responsorien auf den heiligen Otmar in Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 211 (SG 211), die wahrscheinlich zur Vollständigkeit des älteren Sankt Galler Otmar-Offiziums – das ausschließlich aus Antiphonen bestand – gedacht waren³⁶: Bei ihnen kann man aufgrund der durchgängigen umfänglichen Korrekturen des Textes wie der Notation den Offizienautor (wohl Ekkehart IV.) gleichsam bei der Arbeit beobachten. Darüber hinaus scheint sich Ekkehart auch als Verfasser von Tropen zum *Te Deum* betätigt zu haben, einem Tropentypus, der seit dem 11. Jahrhundert in Sankt Gallen besonders kultiviert wurde³⁷. Die Tropenkomposition seines Klosters hat Ekkehart demnach fortgeführt, aber in einem Bereich, der in Sankt Gallen bis dato noch kaum ‚besetzt‘ war.

Kehren wir nun zu Hermannus Contractus zurück (vgl. **Tabelle 3**). Bei ihm zeigen sich hinsichtlich der musikalischen Schaffensbereiche mehrere Überschneidungspunkte vor allem mit seinem langjährigen Abt Bern: Wie dieser hat Hermann

³¹ Siehe Peter OSTERWALDER, Das althochdeutsche Galluslied Ratperts und seine lateinischen Übersetzungen durch Ekkehart IV. Einordnung und kritische Edition (Das Althochdeutsche von St. Gallen. Texte und Untersuchungen zur sprachlichen Überlieferung St. Gallens vom 8. bis zum 12. Jahrhundert, Bd. 6), Berlin/New York 1982.

³² Vgl. die Wiedergabe der Vorreden Ekkeharts zu seinem Werk ebd., S. 83 f.

³³ Das wird einsichtig durch die Studie von Markus STEFFEN, Das Galluslied Ratperts von St. Gallen, Magisterarbeit Ludwig-Maximilians-Universität München 2004 [mschr.].

³⁴ Vgl. OSTERWALDER (wie Anm. 31) S. 53; WEBER (wie Anm. 18) S. 89 f.

³⁵ Siehe David HILEY, Cycles of Chants (Historiae) in Honour of the Saints of St. Gall, in: Dies est leticie. Essays on chant in honour of Janka Szendrei, hg. von DEMS./Gábor KISS (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 90), Ottawa 2008, S. 277–294, hier S. 285.

³⁶ Vgl. BERSCHIN/OCHSENBEIN/MÖLLER (wie Anm. 21) S. 31–35; Walter BERSCHIN, Historia S. Wiboradae. Das sanktgallische Wiborada-Offizium des XI. Jahrhunderts, in: DERS., Mittellateinische Studien, Bd. 2, Heidelberg 2010, S. 193–204, hier S. 193.

³⁷ Dazu vgl. künftig KLAPER, Ekkehart (wie Anm. 30).

neben musikalischen Lehrschriften auch Sequenzen und Offiziumkompositionen verfasst, wobei letztere teils zur Erweiterung des ‚Proprium Augiense‘ gedacht gewesen sein dürften, teils für auswärtige Auftraggeber geschrieben wurden. Ungeklärte Zuschreibungsfragen erlauben es derzeit nicht, Hermann bestimmte Antiphonen oder Hymnen mit Sicherheit zuzuweisen³⁸: Während für Bern und Ekkehart IV. kaum mittelalterliche Zuschreibungen von Gesängen vorliegen, ist die Zahl der Zuschreibungen an Hermann Legion, was darauf deutet, dass er im Laufe des Mittelalters zu einer kompositorischen ‚auctoritas‘ avanciert ist (so dass den Zuschreibungen nicht immer zu trauen ist)³⁹. Ein interessanter Gesichtspunkt zeichnet sich im Vergleich mit Bern freilich ab. Während dieser für seine Sequenzen durchweg traditionelle Melodieschemata benutzt hat, tat dies Hermann nie: Er konzipierte seine Sequenzen vielmehr in Text und Musik neu – ein Verfahren, das im 11. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnen sollte⁴⁰. Während Bern hier den Anklang an das Vertraute und Bewährte suchte, beschritt Hermann bewusst neue Wege.

Um dieses Verhältnis zur Tradition und das Explorieren neuer Möglichkeiten im 11. Jahrhundert besser beleuchten zu können, sei nunmehr ein näherer Blick auf diejenige kompositorische Gattung geworfen, die sowohl Bern als auch Ekkehart IV. und Hermann der Lahme bedient haben: das Heiligenoffizium. Vorausgeschickt sei, dass ich im Folgenden Zuschreibungsfragen nicht mehr diskutieren werde: Die drei Namen mögen für Autoren ‚und ihren Kreis‘ stehen.

Wie meine Übersicht im Anhang erkennen lässt (vgl. **Tabelle 4a-c**), sind die Offizien dieser drei Autoren in mancherlei Hinsicht einander sehr ähnlich. Erstens handelt es sich dabei überwiegend um Volloffizien, d.h. die wichtigsten liturgischen Positionen (erste und zweite Vesper, Matutin und Laudes) sind jeweils mit

³⁸ Vgl. Hans OESCH, Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker. Mit einem Überblick über ihr Leben und die handschriftliche Überlieferung ihrer Werke (Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 9), Bern 1961, S. 148–153 u. 155 f.; Michael BERNHARD, Art. Hermannus Contractus, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil, Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 1393–1395, hier Sp. 1394; Walter BERSCHIN, Hermann der Lahme. Leben und Werk in Übersicht, in: DERS./HELLMANN (wie Anm. 2) S. 15–32, hier S. 32 und DERS., Hermann der Lahme als Sequenzdichter. Mit Diskussion der Antiphonen *Salve regina* und *Alma redemptoris mater*, in: ebd., S. 73–105, hier S. 96–105.

³⁹ Beispielsweise schreibt der Anonymus Mellicensis, *De scriptoris ecclesiasticis* (kurz nach 1165) über Hermann: *In musica sane pene modernis omnibus subtilior extitit, et cantilenas plurimas de musica cantusque de sanctis satis auctorabiles edidit*; zitiert nach KLEIN-ILBECK (wie Anm. 4) S. 7.

⁴⁰ Vgl. Lori KRUCKENBERG, Art. Sequenz, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil, Bd. 8, Kassel u.a. 21998, Sp. 1254–1286, hier Sp. 1275–1278; Calvin M. BOWER, *Grates honos ierarchia*. A Sequence by Hermannus Contractus in the Nidaros Tradition, in: *The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory and Its European Context*, hg. von Lori KRUCKENBERG/Andreas HAUG (Senter for middelalderstudier. Skrifter, Bd. 20), Trondheim 2006, S. 273–339, hier S. 275 f.

eigenen Gesängen bedacht: Dies trifft zu für das Ulrich- und das Meinrad-Offizium Berns, für das Wiborada-Offizium Ekkeharts und für die identifizierten Offizien Hermanns. Eine Ausnahme bilden die Otmar-Responsorien Ekkeharts, die vermutlich zur Ergänzung einer im Galluskloster vorhandenen Antiphonenreihe für Otmar gedacht waren. Die andere Ausnahme sind die vergleichsweise kurzen und einfachen *Hohelied*-Antiphonen Berns, die für sich kein vollständiges Offizium bilden, wie es nach Stenzl auch bei anderen *Hohelied*-Antiphonen der Zeit der Fall ist⁴¹. Daneben liegen aus dem 11. Jahrhundert freilich auch ungleich längere und komplizierter gebaute *Hohelied*-Gesänge vor. Insofern erweist sich Bern einmal mehr als ein Komponist, der zwar von neuen Möglichkeiten (wie der *historia*-Komposition auf der Basis des *Hohenliedes*) Gebrauch macht, dies aber in klarem Rückbezug auf das bereits Sanktionierte und Bewährte.

Eine weitere Gemeinsamkeit besteht darin, dass alle hier zur Diskussion stehenden Offizien in Prosa verfasst sind, wie es schon zuvor im süddeutschen Bereich üblich war⁴². Natürlich hatten die Offizientichter verschiedene Möglichkeiten, Prosatexte durch Stilmittel wie Hyperbata, parallele oder chiasmatische Satzglieder, Reimklänge und dergleichen zu formen und damit einer gebundenen Sprache anzunähern. Gerade vor diesem Hintergrund ist freilich auffällig, dass gleich mehrere *historiae* einzelne Texte in Versform einbeziehen: Berns Meinrad-Offizium ebenso wie Ekkeharts Wiborada-Offizium und Hermanns Afra- und Magnus-Offizium enthalten einen oder mehrere Gesänge in leoninischen (an der Mittelzäsur reimenden) Hexametern. Dabei handelt es sich entweder um die erste und die zweite Vesperantiphon (Wiborada), um das letzte Responsorium der Matutin (Meinrad, Wiborada) oder um das Responsorium der ersten Vesper (Afra, Magnus)⁴³. Bei den Otmar-Responsorien Ekkeharts ist der *Te Deum*-Tropus in leoninischen Hexametern abgefasst. Da das *Te Deum* am Ende der Matutin gesungen wird, reiht sich auch der Tropus in eine deutliche Tendenz ein: Klanglich und rhythmisch durch die vereinzelt Preziose der Hexameterdichtung ausgezeichnet wurden der Beginn (erste Vesper), bisweilen auch das Ende (zweite Vesper) des Festtages oder/und das Ende der besonders feierlichen Nokturnen. Ob dies eine Besonderheit des 11. Jahrhunderts im Bodenseeraum ist, müssten weitere Forschungen versuchen zu klären: So weist z. B. auch die nach Ekkehart (aber noch im 11. Jahrhundert) geschaffene

⁴¹ Vgl. STENZL (wie Anm. 25) S. 39f. u. 56.

⁴² Vgl. Michael KLAPER, „In keiner Weise auf die Übereinstimmung mit dem alten Gesang verzichten“. Das Verhältnis von Alt und Neu im liturgischen Gesang des Mittelalters und das Ulrichs-Offizium Berns von Reichenau, in: Musik in Baden-Württemberg 16 (2009) S. 99–118, hier S. 105.

⁴³ Die in Versform abgefassten Responsorien des Afra-Offiziums (*Martyr sancta dei*) und des Magnus-Offiziums (*Miris magnorum*) sind handschriftlich auch als letztes Responsorium der zweiten Nokturn überliefert; vgl. Hermannus Contractus, *Historia Sanctae Afrae* (wie Anm. 9) S. 90f. und Hermannus Contractus, *Historia Sancti Magni* (wie Anm. 9) S. 30f. An dieser Position freilich fallen sie tonartlich aus dem Rahmen, so dass sie von Hermann wahrscheinlich als Responsorium der ersten Vesper konzipiert wurden.

neue Responsorienreihe für Otmar am Schluss einen Text in Hexametern auf⁴⁴. Möglicherweise hängen diese Mode und die Tendenz zur Komposition von Volloffizien miteinander zusammen: Wurde der Gesangsbestand eines Offiziums insgesamt (für erste und zweite Vesper, Matutin und Laudes) von ein und demselben Autor entworfen, konnte er sprachliche Höhepunkte einbauen. Doch auch die *Te Deum*-Tropen, die in Sankt Gallen im 10. Jahrhundert vorhanden waren, waren bereits sämtlich in Hexametern abgefasst⁴⁵. Die Idee, eine herausgehobene Position im Stundengebet in dieser Weise auszuzeichnen, war also im 11. Jahrhundert nicht neu.

Eine dritte Gemeinsamkeit der Offizien Berns, Ekkeharts und Hermanns ist, wie sehr sich die Dichtungen von der Vitenliteratur entfernen⁴⁶. Nach allgemeiner Auffassung bildeten die Heiligenviten oftmals bis in einzelne Formulierungen hinein den Ausgangspunkt für die Abfassung von Gesangstexten (so etwa beim Gallus-Offizium des 9. Jahrhunderts)⁴⁷. Dies aber ist unter den hier diskutierten *historiae* nur beim Meinrad-Offizium in einem nennenswerten Ausmaß der Fall⁴⁸. Auch bei Berns Ulrich-Offizium lassen sich zahlreiche wörtliche Parallelen zu Berns eigener ‚*Vita sancti Uodalrici*‘ aufzeigen⁴⁹, doch sind die Abhängigkeitsverhältnisse hier umgekehrt: Denn Bern hat nachweislich sein Ulrich-Offizium vor der korrespondierenden *Vita* (letztere entstand zwischen 1023 und 1030) geschaffen, für die er sich wiederum bei seinem Offizium bedient hat⁵⁰. Das bedeutet, dass auch das Ulrich-Offizium sich weitgehend von den zuvor entstandenen Lebensbeschreibungen des heiligen Ulrich gelöst hat⁵¹. Man könnte geneigt sein, dies als

⁴⁴ Vgl. BERSCHIN/OCHSENBEIN/MÖLLER (wie Anm. 21) S. 38 f.

⁴⁵ Vgl. künftig KLAPER, Ekkehart (wie Anm. 30).

⁴⁶ Vgl. etwa David Hiley's Anmerkung zum Wolfgang-Offizium: „Nur in einem einzigen Fall [...] zitiert der Gesangstext Otloh [die ‚*Vita Sancti Wolfgangi*‘ dieses Autors, M.K.] direkt. [...] Tatsächlich – das 6. Responsorium allein ausgenommen – mußte Hermannus beim Verfassen der Gesangstexte die *Vita* des Otloh nicht unbedingt vor sich haben.“; Hermannus Contractus, *Historia Sancti Wolfgangi* (wie Anm. 9) S. xv f.

⁴⁷ Zum gewöhnlichen Entstehungsvorgang der Texte neuer Heiligenoffizien siehe etwa Andreas HAUG, *Neue Ansätze im 9. Jahrhundert*, in: *Die Musik des Mittelalters*, hg. von Hartmut MÖLLER/Rudolf STEPHAN (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 2), Laaber 1991, S. 94–128, hier S. 116–119; zum Gallus-Offizium siehe *Historia Sancti Galli circa 900*, hg. von Ernst TREMP/Walter BERSCHIN/David HILEY (Wissenschaftliche Abhandlungen, Bd. 65/21), Lions Bay 2012.

⁴⁸ Siehe GÖTZ (wie Anm. 29) S. 58–60.

⁴⁹ Einige davon sind wiedergegeben bei KLAPER, *Überlieferung* (wie Anm. 23) S. 27 f.

⁵⁰ Vgl. KLAPER, *Reichenau* (wie Anm. 19) S. 40. Auch das Wiborada-Offizium könnte der zweiten Wiborada-*Vita*, mit der es einige Übereinstimmungen aufweist, vorangegangen sein; siehe BERSCHIN, *Historia* (wie Anm. 36) S. 204.

⁵¹ Die ersten beiden Ulrich-Viten wurden von Gerhard von Augsburg (zwischen 982 und 993) und Gebhard von Augsburg (zwischen 996 und 1000) verfasst; siehe BERSCHIN, *Biographie* (wie Anm. 20) S. 128 f., 148 f. Nach meinen Beobachtungen weist das Ulrich-Offizium Berns nur wenig wörtliche Übereinstimmungen mit der ‚*Vita sancti Uodalrici*‘ Gerhards auf und überhaupt keine mit der Gebhards.

Aufbruch zu neuen literarischen Ufern zu interpretieren, doch setzte dies weitergehende Untersuchungen voraus.

Eine letzte Gemeinsamkeit der meisten der hier betrachteten Offizien betrifft Musikalisches: ihre Konzeption als tonartlich geordnete Reihenoffizien⁵². Dabei sind die Tonarten der Antiphonen und Responsorien in jeweils eigenen, numerisch aufsteigenden Zyklen geordnet (so dass der ersten Antiphon der erste Modus korrespondiert, der zweiten Antiphon der zweite Modus usw., ebenso wie dem ersten Responsorium der erste Modus, dem zweiten der zweite usw.). Im frühen 10. Jahrhundert erstmals nachweisbar, hat sich dieses Kompositionsprinzip seit dem 11. Jahrhundert weitgehend etabliert. Unklar bleibt, ob Berns *Hobelied*-Offizium in dieser Weise angelegt war – derzeit ist keine tonhöhengenaue lesbare Überlieferung seiner Melodien bekannt –, und beim Wiborada-Offizium lässt sich eine tonartige Ordnung in der Überlieferung erst spät und nur für die Antiphonen der Laudes nachweisen⁵³. Offensichtlich nicht nach diesem Schema komponiert waren Ekkeharts Otmar-Responsorien, so dass sich ein eher konservativer Zug (ähnlich wie bei Bern) auch bei diesem Autor abzeichnet⁵⁴.

Deutliche Unterschiede lassen sich hingegen mit Blick auf die melodische Formulierung der Gesänge bemerken. Das betrifft zum einen die Responsorienverse: Für deren musikalischen Vortrag waren im traditionellen Repertoire psalmonähnliche (obzwar sehr viel reicher ausgeschmückte) Formeln für alle acht Tonarten vorhanden⁵⁵. Diese Formeln konnten auch für Neukompositionen Verwendung finden. Bezeichnend für die Situation des 11. Jahrhunderts ist, dass sich die Komponisten von den überkommenen Modellen zu lösen begannen: So haben Bern und Ekkehart sie für ihre Ulrich- resp. Otmar-Responsorien zwar verwendet, aber mit Abwandlungen vor allem hinsichtlich des Endes⁵⁶. Noch deutlicher treten die alten

⁵² Zu diesem Kompositionsprinzip vgl. Michel HUGLO, *Les tonaires. Inventaire, analyse, comparaison* (Publications de la Société française de musicologie, Bd. 3/2), Paris 1971, S. 122–128; HAUG, *Ansätze* (wie Anm. 47) S. 117–119.

⁵³ Nur diese sind als Gruppe in der von Fridolin Sicher 1544 in Sankt Gallen geschriebenen Handschrift SG 541 (fol. 162v–163v) mit einer tonhöhengenaue lesbaren Melodieaufzeichnung überliefert und stehen demnach im ersten, zweiten, dritten, fünften und sechsten Ton. Abgesehen davon enthält diese Handschrift lediglich zwei einzelne Wiborada-Gesänge mit Notation: das Responsorium *Martiris Wiborada* (fol. 161v) und die Antiphon *Gaudia de geminis* (fol. 161v–162r); vgl. die Übertragung beider Gesänge bei HILEY, *Cycles* (wie Anm. 35) S. 290–292. Bemerkenswerterweise stimmt nur die melodische Fassung dieser beiden Gesänge mit derjenigen der älteren, aus dem Sankt Gallen des späten 11. Jahrhunderts stammenden und in Neumen notierten Handschrift SG 388 (p. 227–231) überein, nicht aber die der Laudesantiphonen. Da die Responsoriumverse-Töne für das Wiborada-Offizium in SG 388 nicht verwendet sind und Tonarbuchstaben hier fehlen, kann über die ursprüngliche musikalische Fassung dieses Offiziums keine weitergehende Aussage getroffen werden.

⁵⁴ Siehe BERSCHIN/OCHSENBEIN/MÖLLER (wie Anm. 21) S. 53–55.

⁵⁵ Vgl. etwa Eric WERNER u. a., *Art. Psalm*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 15, London 1980, S. 320–335, hier S. 330–332.

⁵⁶ Zu den Ulrich-Responsorien vgl. GÖTZ (wie Anm. 29) S. 200–202; zu den Otmar-Responsorien vgl. BERSCHIN/OCHSENBEIN/MÖLLER (wie Anm. 21) S. 53–55.

Formeln in den Hintergrund im Meinrad-Offizium und im Wiborada-Offizium⁵⁷. Ob sich hierin stilistische Wandlungen zweier Komponistenpersönlichkeiten spiegeln, ist angesichts der ungeklärten Zuschreibungsfragen völlig offen. Jedenfalls erweisen sich Hermanns Kompositionen als am avanciertesten: Sie verzichten fast gänzlich auf Anklänge an die älteren Modelle.

Wie sehr sich der musikalische Stil der Gesänge unterscheiden kann, verdeutlicht ein einfacher Vergleich. Mein **Beispiel 1** zeigt das erste Responsorium der ersten Nokturn von Berns Ulrich-Offizium. Wie es für die Gattung Responsorium typisch ist, ist der Gesang vergleichsweise melismatisch, doch nur selten umfassen die Melismen hier mehr als fünf oder sechs Töne. Der Gesamtambitus ist mit einer Oktave (C/c), von der die Obergrenze c nur dreimal flüchtig erreicht wird, überaus bescheiden; die Sext C/a, in der sich der Gesang überwiegend aufhält, nutzt nicht

Bern von Reichenau, Ulrich-Offizium

(Schottenstift Wien, Codex 56, f. 93r-v)

Responsorium 1

Be - a - tis - si - mi pon - ti - fi - cis Uo - dal - ri - ci
 di - em na - ta - li - ci - um re - co - - - len - tes qui hunc tan - tis
 co - ru - sca - re fe - cit vir - tu - ti - bus Chri - stum con di - gnis
 ve - ne - re - mur lau - di - bus.

'Versus'

Qui in - ter ce - te - ra di - gna - ci - o - nis su - e be - ne - fi - ci - a
 hu - ius san - cti no - bis per - do - na - vit pa - tro - ci - ni - a. Chri - stum [...]

⁵⁷ Das Meinrad-Offizium ist in zwei verschiedenen melodischen Fassungen tradiert, einer Einsiedler Fassung (vor 1314) und einer Reichenauer Fassung (erste Hälfte 16. Jahrhundert); vgl. GÖTZ (wie Anm. 29). Ich lege meiner Diskussion stets die ältere Einsiedler Fassung zugrunde. Zu den Meinrad-Responsorien vgl. ebd., S. 181–184; zu den Wiborada-Responsorien vgl. HILEY, *Cycles* (wie Anm. 35) S. 286.

einmal die modale Oktave des ersten Modus (D/d) vollständig. Die Melodie bewegt sich überwiegend bogenförmig in Sekundschritten; Sprünge, die größer sind als eine Terz, kommen nur ganz selten vor. Neben der Finalis (D) und der Confinalis (a) treten auch andere Töne als wichtige ‚Strukturstufen‘ des Modus hervor, so (das tiefe) C und insbesondere die Oberterz der Finalis f⁵⁸.

Ganz anders die Gesänge Hermanns des Lahmen. Mein **Beispiel 2** zeigt das dritte Responsorium der dritten Nokturn seines Magnus-Offiziums. Auf den ersten Blick erkennt man, dass dieser Gesang nicht nur melismatischer ist als der von Bern, sondern insbesondere auch einen sehr viel größeren Tonumfang nutzt: nämlich fast zwei Oktaven (C/aa), so dass der authentische (hochliegende) und der plagale (tief liegende) Ambitus des G-Modus in ein und demselben Gesang verwendet sind. Zudem sind größere Sprungbewegungen, selbst auf engstem Raum und in wechselnde Richtung, bei Hermann keine Seltenheit; die Melodie verläuft sehr viel bewegter und durchschreitet immer wieder rasch größere Distanzen. Und die mit Abstand wichtigsten Töne sind die Finalis (hier G) und die Confinalis (d) sowie deren Ober- resp. Unteroktav⁵⁹.

Die hier vorgestellten Beispiele bezeichnen Extreme. Wie David Hiley mehrfach betont hat, ist der musikalische Stil von Hermanns Gesängen im 11. Jahrhundert zwar nicht völlig isoliert, in dieser extremen Ausprägung aber wohl singulär⁶⁰: Im Allgemeinen lassen sich erst im 12. Jahrhundert Gesänge finden, die in ihrem Melismenreichtum, der Konzentration auf das Quint/Quartgerüst eines Modus und der gleichsam gezackten Linienführung den Offizien Hermanns verwandt sind. Die Ulrich-Gesänge Berns andererseits sind mit ihrer deutlichen Orientierung an einem älteren musikalischen Idiom unter den hier diskutierten Offizien ebenfalls ein Extrem: Die übrigen Gesänge – auch das Meinrad-Offizium – nehmen eher eine stilistische Mittelstellung ein. Das bedeutet, dass es vor allem ihre melodische Formulierung ist, durch die sich die Offizien der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts aus dem Bodenseeraum voneinander unterscheiden.

Für die Musikgeschichte des 11. Jahrhunderts ergibt sich daraus eine bemerkenswerte Vielsprachigkeit: eine Koexistenz solcher neuformulierter Gesänge, die sich nur wenig von dem sehr viel größeren Repertoire älterer Gesänge abhoben, und solcher, die klanglich ganz andere Wege beschritten und damit im Alltag der Klosterliturgie tatsächlich als neu und ungewohnt in Erscheinung treten konnten.

⁵⁸ Vgl. die Aufnahme dieses Responsoriums auf der CD *Insula felix*. Inselkloster Reichenau. Geistig-kulturelles Zentrum des mittelalterlichen Europa, Ensemble Ordo virtutum, Leitung Stefan Johannes Morent, Christophorus 77328 (2010), Track 10.

⁵⁹ Vgl. die Aufnahme dieses Responsoriums ebd., Track 13.

⁶⁰ Vgl. etwa David HILEY, ‚Die verloren geglaubte *Historia de sancto Magno des Hermanus Contractus (1013–1054)*‘. An Anniversary Discovery, in: *Musik und kulturelle Identität. Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung, Weimar 2004*, hg. von Detlef ALTENBURG/Rainer BAYREUTHER, Kassel u.a. 2012, Bd. 3, S. 39–44, hier S. 44.

Hermannus Contractus, Magnus-Offizium

Responsorium 9

Con - fes-sor Domi-ni sanctis-si-me me-ri - tis et no - mi-ne Ma - gne,
 supplicum vo-ta tu - o - rum pi - e quaesu-mus su-sci - pe,
 * Qui in hys quon - dam ter - ris ad-ve - na et pe-re-gri-nus,
 nunc ci - vis sanctorum et do - me - sti - cus De - i
 per-pe - tim gau - des
 (1)
 in ce - - - - - le - sti - bus.
 ¶ Nos quoque ex - u - les regni, cap - ti - vos se - cu - li
 pa - tri - e red - das pa - ra - di - si. * Qui in hys.
 Glori - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sancto.
 * Qui in hys.

(1) MI: kein zweites G.

Allem Anschein nach hat Hermann diesen Weg radikaler verfolgt als seine Zeitgenossen.

Zugleich kann möglicherweise aus dieser Diversität das Phänomen erklärt werden, dass sich die Musiktheorie seit dem 11. Jahrhundert verstärkt mit Fragen der

Komposition von Gesängen auseinandersetzte: Sobald sich die Musik immer stärker von dem Referenzidiom des sogenannten ‚Gregorianischen Gesangs‘ zu entfernen begann, musste man sich vermehrt die Frage stellen, was eigentlich eine regelkonforme melodische Formulierung war. In der Praxis hat das wohl dazu geführt (dies suggeriert das Beispiel Hermanns), dass man die Kategorie Modus durch eine Konzentration auf dessen Quint/Quartgerüst abzudecken versuchte⁶¹. Die stilistische Modernität war unter diesem Aspekt mit einem Verlust älterer Vielfalt erkauf⁶². So verwundert es kaum, dass nicht alle Komponisten (es sei nochmals betont: unabhängig von Zuschreibungsfragen im Einzelnen) bereit waren, diesen Weg zu gehen. Nicht zuletzt das macht die faszinierende musikalische Vielgestaltigkeit des 11. Jahrhunderts aus – eines Jahrhunderts, das auch in der Musik als „europäische Wendezeit“ gelten darf⁶³.

⁶¹ Vgl. ebd.

⁶² Zu den damit angeschnittenen Fragen siehe Andreas HAUG, Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft N.F. 23 (2003) S. 15–33.

⁶³ „Das ganze 11. Jahrhundert darf als eine europäische Wendezeit betrachtet werden [...]“; Johannes FRIED, ‚Die Liebe erkalte‘. Das 11. Jahrhundert erwartet das Jüngste Gericht und erneuert die Kirche, in: Das 11. Jahrhundert. Kaiser und Papst, hg. von Michael JEIS-MANN, München 2000, S. 13–34, hier S. 26.

Tabelle 1
Die dichterisch-musikalischen und musiktheoretischen Werke
Berns von Reichenau⁶⁴

Werk	Überlieferung
Kurztonar (<i>De consona tonorum diversitate</i> bzw. <i>Epistola de tonis</i>)	„Bern-Codex“ SG 898
Ulrich-Offizium (<i>Venerandi patris Uodalrici</i>)	zahlreiche Handschriften und Drucke vor allem aus dem süddeutschen Bereich
<i>Hobelied</i> -Vertonungen = Marien-Offizium? (<i>Dilectus meus mihi et ego</i>)	„Bern-Codex“ SG 898, einzelne Gesänge auch in Quedlinburg und Klosterneuburg?
Introitus-Tropen für Epiphantias (<i>Eia nunc socii dicamus cum propheta</i>)	„Bern-Codex“ SG 898
Hymnen für Epiphantias (<i>Festiva mundo gaudia</i>), Purificatio Mariae (<i>Exultet omne saeculum</i>) und Quadragesima (<i>Omnis chorus ecclesiarum</i>)	„Bern-Codex“ SG 898
Sequenzen auf die Heiligen Willibrord (<i>Laudes Christo die nunc isto</i>), Gereon (<i>Laetetur ecclesia</i>) und Ulrich (<i>Laetare tanta mater prole</i>)	„Bern-Codex“ SG 898, Sankt Galler „Codex Cuontz“ SG 546, <i>Laetetur ecclesia</i> auch in zwei Kölner Handschriften
Volltonar (<i>Tonarius</i>)	breit
Meinrad-Offizium (<i>Magnificis celebrandus laudibus</i>)?	Einsiedeln und Reichenau (in zwei verschiedenen musikalischen Fassungen)

Tabelle 2
Die dichterisch-musikalischen Werke Ekkeharts IV. von Sankt Gallen⁶⁵

Werk	Überlieferung
Lateinische Übersetzung (<i>Nunc incipendum est</i>) des althochdeutschen Galluslieds Ratperts	drei Sankt Galler Handschriften (= Autographe Ekkeharts)
Wiborada-Antiphon (<i>Gaudia de geminis</i>) bzw. Wiborada-Offizium (<i>Gaudia de geminis</i>)?	mehrere Sankt Galler Handschriften, nur die Antiphon in SG 174 (= Autograph Ekkeharts)
Zwölf Responsorien (<i>Sanctus confessor domini</i>) und <i>Te Deum</i> -Tropus (<i>Iam tenet Othmarus</i>) für den heiligen Otmar?	Sankt Gallen (SG 211 = Autograph Ekkeharts?, nur der Tropus in drei weiteren Sankt Galler Handschriften)
<i>Te Deum</i> -Tropus (<i>Solis ypapanti</i>) für die Purificatio Mariae?	zwei Sankt Galler Handschriften

⁶⁴ Vgl. BLUME (wie Anm. 10) S. 81–114; GÖTZ (wie Anm. 29) S. 189–190; STENZL (wie Anm. 25) S. 55–57.

⁶⁵ Vgl. BERSCHIN, *Historia* (wie Anm. 36); KLAPER, Ekkehart (wie Anm. 30); OSTERWALDER (wie Anm. 31) S. 47–56.

Tabelle 3
Die dichterisch-musikalischen und musiktheoretischen Werke
Hermanns von Reichenau⁶⁶

Werk	Überlieferung
Musiktraktat (<i>Musica</i>)	zwei vollständige Handschriften
Intervallnotation und deren Erklärung (<i>E voces unisonas</i>) sowie Merkverse für die Intervalle (<i>Ter tria iunctorum</i>)	süddeutscher Bereich
Sequenzen auf das hl. Kreuz (<i>Grates bonos hierarchia</i>), Ostern (<i>Rex regum dei agne</i>), Maria (<i>Ave praeclara maris stella</i>), Trinitas (<i>Benedictio trinae unitati</i>) und Maria Magdalena (<i>Exurgat totus almiphonus</i>)	mehrere, teils ausgesprochen zahlreiche Handschriften vor allem aus dem süddeutschen Bereich, aber auch darüber hinaus
Antiphonen?	[Autorschaftsfragen ungeklärt]
Hymnen?	[Autorschaftsfragen ungeklärt]
Offizien auf die Heiligen Georg (unidentifiziert) und Gordian und Epimach (unidentifiziert)	?
Afra-Offizium (<i>Gloriosa et beatissima</i>)	zahlreiche Handschriften vor allem aus dem süddeutschen Bereich, aber auch darüber hinaus
Magnus-Offizium (<i>Precelsi confessoris Christi</i>)	vier Handschriften aus dem süddeutschen Bereich
Wolfgang-Offizium (<i>Gaudeat tota virgo mater ecclesia</i>)	mehrere Handschriften aus St. Emmeram/Regensburg

Tabelle 4a
Die Offizium-Kompositionen Berns von Reichenau⁶⁷

Komposition	Aufbau	Text	Musik
Ulrich-Offizium <i>Venerandi patris Uodalrici</i> (ca. 1010/20)	Volloffizium (je sechs Antiphonen für 1./2. Nokturn, aber nur je drei Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa	Reihenoffizium; die Responsorium-vers-Töne sind verwendet, jedoch in einigen Fällen mit Abwandlungen vor allem hinsichtlich des Endes

⁶⁶ Vgl. Michael BERNHARD, Zur Rezeption der musiktheoretischen Werke des Hermanns Contractus, in: PASS/RAUSCH (wie Anm. 23) S. 99–126; KLEIN-ILBECK (wie Anm. 4) sowie die in Anm. 9 genannten Ausgaben der Offizien Hermanns.

⁶⁷ Vgl. KLAPER, Verhältnis (wie Anm. 42); STENZL (wie Anm. 25) S. 55–57; GÖTZ (wie Anm. 29) S. 50–72, 171–191.

Komposition	Aufbau	Text	Musik
<i>Hohelied</i> -Vertonungen (Marien-Offizium?) <i>Dilectus meus mihi et ego</i> (vor 1027?)	neun Antiphonen	Auszüge aus dem <i>Hohenlied</i>	derzeit keine Überlieferung bekannt
Meinrad-Offizium <i>Magnificis celebrandus laudibus</i> (1039?)?	Volloffizium (je sechs Antiphonen für 1./2. Nokturn und je vier Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa mit Ausnahme des Responsoriums <i>Sancte Meginrade</i> (in leoninischen Hexametern) am Ende der 3. Nokturn	Reihenoffizium; die Responsoriumvers-Töne sind nicht verwendet bzw. scheinen höchstens punktuell auf

Tabelle 4b

Die Offizium-Kompositionen Ekkeharts IV. von Sankt Gallen⁶⁸

Komposition	Aufbau	Text	Musik
Otmar-Responsorien <i>Sanctus confessor domini</i> ?	je vier Responsorien für die drei Nokturnen und <i>Te Deum</i> -Tropus	Prosa mit Ausnahme des <i>Te Deum</i> -Tropus (in leoninischen Hexametern) am Ende der 3. Nokturn	offensichtlich nicht tonartlich geordnet; die Responsoriumvers-Töne sind zumindest teilweise verwendet, jedoch in einigen Fällen mit Abwandlungen vor allem hinsichtlich des Endes
Wiborada-Offizium <i>Gaudia de geminis</i> (1047?)?	Volloffizium, möglicherweise in mehreren Schüben entstanden (je vier Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa mit Ausnahme der Antiphon <i>Gaudia de geminis</i> für die 1. Vesper, des Responsoriums <i>Splendida nos testis</i> für das Ende der 3. Nokturn und der Antiphon <i>Gloria iustorum</i> für die 2. Vesper (alle in leoninischen Hexametern)	eine tonartliche Ordnung (numerisch aufsteigend) ist nur für die Laudes-Antiphonen im ‚Antiphonar des Fridolin Sicher‘ SG 541 nachweisbar; die Responsoriumvers-Töne sind nicht verwendet

⁶⁸ Vgl. BERSCHIN/OCHSENBEIN/MÖLLER (wie Anm. 21); BERSCHIN, *Historia* (wie Anm. 36); HILEY, *Cycles* (wie Anm. 35).

Tabelle 4c
Die Offizium-Kompositionen Hermanns des Lahmen⁶⁹

Komposition	Aufbau	Text	Musik
Afra-Offizium <i>Gloriosa et beatissima</i>	Volloffizium (je sechs Antiphonen für 1./2. Nokturn, aber nur je drei Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa mit Ausnahme des Responsoriums <i>Martyr sancta dei</i> (in leoninischen Hexametern) für die 1. Vesper ⁷⁰	Reihenoffizium; die Responsoriumsvers-Töne sind nicht verwendet
Georg-Offizium [bislang nicht identifiziert]			
Gordian und Epimach-Offizium [bislang nicht identifiziert]			
Magnus-Offizium <i>Precelsi confessoris Christi</i>	Volloffizium (je sechs Antiphonen für 1./2. Nokturn, aber nur je drei Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa mit Ausnahme des Responsoriums <i>Miris magnorum</i> (in leoninischen Hexametern) für die 1. Vesper ⁷¹	Reihenoffizium; die Responsoriumsvers-Töne sind nicht verwendet
Wolfgang-Offizium <i>Gaudeat tota virgo mater ecclesia</i> (1052?)	Volloffizium (je sechs Antiphonen für 1./2. Nokturn und je vier Responsorien für die drei Nokturnen)	Prosa	Reihenoffizium; die Responsoriumsvers-Töne sind nicht verwendet

⁶⁹ Vgl. Anm. 9.

⁷⁰ Zur liturgischen Position dieses Responsoriums, wie sie von Hermann intendiert gewesen sein dürfte, vgl. Hermannus Contractus, *Historia Sanctae Afrae* (wie Anm. 9) S. 19.

⁷¹ Zur Frage nach der von Hermann intendierten liturgischen Position dieses Responsoriums vgl. Anm. 43.