

VIACHESLAV KARTSOVNIK

## *Historia de Compassione Gloriosissimae Virginis Mariae* – das älteste vollständig erhaltene Werk der Hamburger Musikgeschichte

Seit dem frühen Mittelalter wurde die Musikkultur des lateinischen Abendlandes von einem Gesangsrepertoire geprägt, das im Laufe der von den Karolingern unternommenen liturgischen Reformen standardisiert und durch das ganze Reichsgebiet unter dem Namen eines Cantus gregorianus – des gregorianischen Choral – verbreitet worden ist. Der Choral wurde einstimmig gesungen und seit dem 9. Jahrhundert einstimmig notiert. Seine Sprache war Latein, seine melodische Struktur wurde dazu bestimmt, die grammatische Struktur des Textes getreu nachzubilden und rhetorisch zu überhöhen. Bis heute bleibt sein kontemplativer Klang ein Zeugnis der hohen Spiritualität des Mittelalters, der auch in unserer modernen Welt lebendig und kraftvoll wirkt.

Der ursprünglich einheitliche Grundbestand an Choralgesängen wurde innerhalb des 9.–10. Jahrhunderts mehrfach erweitert und durch die Einführung neuer Gattungen, Formen und einzelner Kompositionen regionaler Prägung bereichert. Für die Choralgeschichte ist eine kontinuierliche Aktualisierung kennzeichnend – am allerwenigsten war der Choral eine erstarrte Tradition ohne Innovationen. So entstanden in der Karolingerzeit Tropen und Sequenzen zur Messe, Prosulae zu den Melismen der Meß- und Offiziumsgesänge und – nicht zuletzt – neue Offizien in Prosa- und Versform, die sich oft auf klassische und frühchristliche Traditionen stützten.<sup>1</sup>

Für die Musikgeschichte Norddeutschlands war die Verbreitung des Choral während der Missionszeit von besonderer Bedeutung. Der Choral als hohe Kunst der Kirche entwickelte sich in den Reichsabteien und Kathedralen des heutigen Frankreichs und des deutschen Südens. Während der Christianisierung der Grenzgebiete des karolingischen und – später – des ottonischen Reiches verbreitete sich die Gregorianik im europäischen Norden und Nordosten und ist zur Grundlage für die weitere Entwicklung zahlreicher neuer Musiktraditionen geworden.<sup>2</sup> Die Mission im Norden und Osten wurde zur Zeit der Salier und Staufer fortgesetzt, was zur Entstehung neuer liturgischer Mittelpunkte führte, mit dem ihnen eigenen gottesdienstlichen Usus und den regional bedingten Besonderheiten der Choralrezeption. Das durch die karolingische Dynastie gegründete Hamburg wurde neben Bremen die Kirchenmetropole des gesamten europäischen Nordens einschließlich Skandinaviens, Islands und mancher Gebiete des heutigen Nordrusslands. Eine beachtliche Rolle in der Verbreitung des Christentums in diesen Ländern spielte somit die für die Liturgie des Erzbistums Hamburg-Bremen charakteristische Choraltradition. Auch in späterer, hanseatischer Zeit muß Hamburg ein bedeutender Mittelpunkt der Choralkunst gewesen sein.

Dennoch ist die mittelalterliche Choralüberlieferung der Hansestadt bislang unzureichend erforscht und nur wenig bekannt. In gewisser Weise kann man das Vergessen der mittelalterlichen Tradition mit dem späteren Glanz der Hamburger Musikkultur erklären, deren Blütezeit im Barockzeitalter lag. Doch gibt es dafür auch andere Gründe, nicht zuletzt das Verschwinden eines Großteils der handschriftlichen Quellen zur mittelalterlichen Musikgeschichte während der Reformation und durch die für das 17. Jahrhundert charakteristische Gepflogenheit der Druckkunst, alte Pergamenthandschriften als Makulatur zu gebrauchen. Nur sechs spätmittelalterliche Quellen sind heute als Zeugnisse der frühen Musikkultur Hamburgs bekannt.<sup>3</sup> Verantwortlich für die spärliche Überlieferung spätmittelalterlicher Quellen aus Hamburg ist des weiteren die Versteigerung der Hamburger Dombibliothek im Jahr 1784. Zahlreiche Handschriften, die vielleicht dadurch in andere europäische Sammlungen gerieten, sind noch nicht als ehemals Hamburger Stücke identifiziert worden.

Nur wenig erforscht ist bislang auch das musikalisch-liturgische Leben Hamburgs im Mittelalter (wie auch in mehreren anderen Städten Norddeutschlands).<sup>4</sup> Zumindest kann gesagt werden, daß sich das Zentrum des

1 Vgl. Andreas Haug: Neue Ansätze im 9. Jahrhundert. In: Hartmut Möller/Rudolf Stefan (Hg.): *Die Musik des Mittelalters*. Laaber 1991 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 2), S. 94–128.

2 Vgl. dazu beispielsweise Lori Kruckenberg/Andreas Haug (Hg.): *The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory and its European Context*. Trondheim 2006 (= Skrifter / Senter for Middelalderstudier, 20).

3 Vgl. dazu Stefan Engels: Liturgische Handschriften des späten Mittelalters in Hamburg. In: Hans-Joachim Marx (Hg.): *Beiträge zur Musikgeschichte Hamburgs vom Mittelalter bis in die Neuzeit*. Frankfurt am Main 2001 (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, 18), S. 31–69, sowie Viacheslav Kartsovnik: „Liber ecclesiae Hamburgensis“: Ein Votivmissale des frühen Mittelalters (Rom, Biblioteca Vallicelliana, Cod. B 141). In: Ebenda, S. 9–30.

4 Einen Überblick gibt Gisela Jaacks: Musik im mittelalterlichen Hamburg. in: [Volker Plagemann (Hg.): *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Aufsätze zur Kulturgeschichte*. Hamburg 1999 (= Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, [1]), S. 256–262; dieselbe: Hamburgs Kirchenmusik im späten Mittelalter. In: [Uwe M. Schneede (Hg.): *Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg*. [Katalog zur Ausstellung der Hamburger Kunsthalle vom November 1999 bis März 2000.] Hamburg 1999 (= Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, [2]), S. 77–82.

geistlichen Musiklebens vor der Reformation am erzbischöflichen Dom befand. Dem Domkantor oblag die Leitung des von ausgewählten Geistlichen und Domschülern ausgeführten Choralgesangs. Die Domschule war nicht nur die wichtigste Bildungseinrichtung der Stadt, sondern auch Ausbildungsstätte für den Kirchengesang. So wurden beispielsweise die musikbegabten Schüler der 1281 gegründeten St.-Nikolai-Kirchenschule ab 1337 regelmäßig an die Domschule überwiesen, um hier für den Choralgesang besser qualifiziert zu werden.<sup>5</sup> Diese Vorrangstellung der Domschule für das Hamburger Musikleben ging später – nach der Reformation – auf die 1529 gegründete städtische Lateinschule, das Johanneum, über, indem das ebenfalls neue Amt des städtischen Kantors, mit Zuständigkeit für alle Hamburger Kirchen, an diese Institution angebunden wurde.

In Anbetracht der wenigen derzeit bekannten Quellen zur Musik des Mittelalters in Hamburg ist die Wiederentdeckung der Handschrift, die heute unter der Signatur *ND VI 471* in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg aufbewahrt wird, nicht hoch genug zu schätzen. Es ist ein relativ schmaler Codex, aus zwei Lagen bestehend, der im 15. Jahrhundert angefertigt wurde. Vermutlich handelt es sich um einen Ergänzungsband zu am Dom bereits vorhandenen umfangreicheren Antiphonaren. Mit hoher Wahrscheinlichkeit kann das Manuskript als Zeugnis eines für den Hamburger Dom tätigen Skriptoriums betrachtet werden, wobei offen bleibt, ob das Skriptorium zum Hamburger Dom selbst gehörte. Zumindest aber gibt der Innendeckel des Codex einen Hinweis auf den Gebrauch am Hamburger Dom: „ad usum Ecclesiae Cathedral:[is] Hamburgens:[is]“.<sup>6</sup>

Die Handschrift umfaßt zwei gottesdienstliche Zyklen: ein Offizium mit zugehörigen Meßgesängen zu Ehren der Jungfrau Maria sowie ein Offizium zu Ehren der heiligen Anna (die Mutter Mariens), deren Verehrung insbesondere im Spätmittelalter weit verbreitet war. Die Gesänge der beiden Offizien finden sich nicht in den Quellenverzeichnissen zum mittelalterlichen Choral und können deshalb mit großer Wahrscheinlichkeit als unikal bezeichnet werden. Das bedeutet, daß wir es vermutlich mit dem ältesten vollständig erhaltenen Denkmal des Musikschaffens in Hamburg zu tun haben. Beide Offizien könnten in Kreisen der Hamburger Kleriker entstanden sein, die eine wichtige Rolle im geistigen Leben des spätmittelalterlichen Hamburgs spielten. Den künstlerischen Wert der Gesänge kann man als sehr hoch einstufen; sie verwenden den sogenannten germanischen Choraldialekt und stehen stilistisch der deutschen spätmittelalterlichen Gesangsliteratur nahe.

Das Manuskript ist in gotischer (deutscher) Choralnotation abgefaßt. Sie gibt den melodischen Verlauf der Gesänge exakt wieder, enthält aber keine Angaben zu deren rhythmischen Verlauf. Die Vermutung, diese Notation könne für einen einfachen Cantus planus (Gesang mit gleichlangen Tönen) stehen, wäre jedoch falsch: Allein schon die raffinierte Gestaltung der Melodien setzt eine sublimale Behandlung auch des Rhythmus voraus.

Das in der Handschrift an erster Stelle stehende Marien-Offizium trägt den Titel *Historia de Compassione Gloriosissimae Virginis Mariae* (Historie vom Mitleiden der Jungfrau höchstens Ruhmes Maria). Das Wort „Historia“ bedeutet hier nicht nur eine Art Geschichtserzählung bestimmter Ereignisse, sondern ist darüber hinaus auch Bezeichnung für eine Gesangsgattung, die seit der karolingischen Zeit im Zentrum des mittelalterlichen Musikschaffens stand.

Im lateinischen Sprachgebrauch des Mittelalters hatte der Begriff „Historia“ unterschiedliche Bedeutungen. Eine davon bezog sich auf die Reihenfolge der liturgischen Lesungen im Gottesdienstverlauf eines Tages. Später wurde der Begriff auch auf die Gesänge ausgeweitet, die diese Lesungen begleiteten. In der Definition eines mittelalterlichen Liturgen, Radulph von Tongern (14. Jahrhundert), heißt es dazu: „Antiphonae et responsoria ad unum diem vel observationem pertinentia vocantur historia“<sup>7</sup> (Historie nennt man Antiphonen und Responsorien, die zum selben Tag oder zum selben Gottesdienst gehören). Dementsprechend enthält die Hamburger Handschrift Gesänge, die im Laufe der Liturgie eines ganzen Tages einschließlich seines Vorabends erklangen: je Offizium zwei Zyklen mit Vespergesängen, die Gesänge der Matutin, der Laudes (eine Andacht zwischen der Matutin und der Tagesmesse), Hymnen und schließlich (im Fall des Marien-Offiziums) die Meßgesänge. Zur Kernstruktur der Historie gehören jedoch nur die Gesänge der Matutin, des Nachtoffiziums, für die eine strenge Kompositionsstrategie kennzeichnend ist. Das Nachtoffizium einer mittelalterlichen Kathedrale bestand aus neun Psalmen mit Antiphonen und neun Lesungen mit danach folgenden Responsorien. Charakteristisch für die Antiphon war ein relativ schlichter melodischer Stil, ohne entwickelte melismatische Wendungen. Sie erklang vor und nach dem Psalm. Die Psalmen wurden im Stil einer einfachen liturgischen Rezitation gesungen. Auf jeden Psalm folgte die Doxologie, der Ausruf „Gloria patri et filio et spiritui sancto sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen“<sup>8</sup>. Anders als bei vielen Antiphonen handelt es sich bei den Responsorien um Gesänge mit komplexer Melodik und hochentwickelter Melismatik.

Die Gesänge verteilen sich wie folgt auf die drei Nokturnen der Matutin:

5 Vgl. Eduard Meyer: *Geschichte des Hamburgischen Schul- und Unterrichtswesens im Mittelalter*. Hamburg 1843, S. 132.

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Hans-Walter Stork im vorliegenden Band.

7 Zitiert nach Peter Wagner: *Ursprung und Entwicklung der liturgischen Gesangsformen bis zum Ausgange des Mittelalters*. Leipzig 1911 (= Einführung in die gregorianischen Melodien. Ein Handbuch der Choralwissenschaft, 1), S. 130.

8 Ehre sei dem Vater und dem Sohn und dem Heiligen Geist, wie es war im Anfang, so auch jetzt und alle Zeit und in Ewigkeit. Amen.

| 1. Nokturn      | 2. Nokturn      | 3. Nokturn      |
|-----------------|-----------------|-----------------|
| Antiphon 1.     | Antiphon 4.     | Antiphon 7.     |
| Antiphon 2.     | Antiphon 5.     | Antiphon 8.     |
| Antiphon 3.     | Antiphon 6.     | Antiphon 9.     |
| Responsorium 1. | Responsorium 4. | Responsorium 7. |
| Responsorium 2. | Responsorium 5. | Responsorium 8. |
| Responsorium 3. | Responsorium 6. | Responsorium 9. |

Charakteristisch für diese Reihenfolge ist ihre strikte Ordnung nach den acht Modi (Haupttonarten) des mittelalterlichen Chorals. Die erste Antiphon mußte im ersten Gesangsmodus komponiert werden, die zweite im zweiten und so weiter, bis zur achten Antiphon im achten Modus. Die Tonart der neunten Antiphon wurde üblicherweise frei gewählt. Auf gleiche Weise ist auch die Reihe der Responsorien geordnet.<sup>9</sup>

So kann man die Historien als die erste mehrteilige Musikform der europäischen Musik betrachten, in der ein einheitlicher Kompositionsplan verwendet wurde. Es ist kein Zufall, daß ausgerechnet die Historie zum Vorbild der späteren Gattung des Oratoriums wurde. Mehrere Oratorien des Barockzeitalters haben die Bezeichnung „Historia“ im Titel beibehalten, wie beispielsweise die *Historia von der Geburt Jesu Christi* und die *Historia der Auferstehung Jesu Christi* von Heinrich Schütz (1585–1672), die zu den Höhepunkten deutscher Kirchenmusik der Barockzeit zählen.

Während der Primärbestand des gregorianischen Chorals sich fast ausschließlich auf biblische Texte stützte, wurden die Texte der Historien oft den Viten der Heiligen oder anderen Gattungen der geistlichen Literatur des Mittelalters entnommen.<sup>10</sup> Dabei wurden im gesamten Mittelalter die Historien gerne in Versform verfaßt. Solche Zyklen, die auch als Vers- oder Reimoffizien bekannt sind, ziehen schon seit langem die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich.<sup>11</sup> Dagegen blieben die neukomponierten Offizien in Kunstprosa im Schatten der Reimoffizien. Ihre Erforschung hat praktisch erst begonnen.

Ausgerechnet zu dieser zweiten, noch wenig erforschten Art gehört die Hamburger *Historia de Compassione Gloriosissimae Virginis Mariae*. Hierbei handelt es sich um einen Zyklus von Gesängen verschiedener Gattungen, die in kunstprosaischer Form verfaßt wurden und auf Texten unterschiedlichen Ursprungs beruhen: Hier trifft man paraphrasierte Zitate aus den biblischen Quellen (in erster Linie aus dem Hohelied) aber auch freie Texte, die oft Überschneidungen mit den Werken der mittelalterlichen Mystiker aufweisen.

Die Thematik unserer Historie ist für die christliche Theologie, Kunst und Dichtung im höchsten Maße traditionell: Es geht um das Leiden der am Kreuz Jesu stehenden Jungfrau Maria. Bereits in der byzantinischen Gesangsüberlieferung existierten seit etwa dem 6. Jahrhundert zahlreiche Gesänge in der Gattung des Staurotheotokion, der Gottesmutter-Hymnen, die die Gedanken der am Kreuz stehenden Maria in einer rhetorisch überhöhten Form beschreiben. Seit dem 13. Jahrhundert fand die Sequenz *Stabat mater dolorosa* Verbreitung, deren Text auch später noch von zahlreichen Komponisten der Barockzeit, Klassik und Romantik vertont wurde (das bekannteste Beispiel ist das *Stabat mater* von Giovanni Battista Pergolesi aus dem Jahr 1736). Auch in der bildenden Kunst des Mittelalters und der Renaissance spielte dieses Sujet bekanntlich eine wichtige Rolle, wobei es genügen mag, an das Bildnis der ohnmächtig zusammengebrochenen Maria im zu Anfang des 16. Jahrhunderts vollendeten Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (ca. 1475–1528) zu erinnern.

Ohne Frage stand die *Historia de Compassione Gloriosissimae Virginis Mariae* im Zusammenhang mit der großen Marienverehrung im spätmittelalterlichen Hamburg, speziell am Dom.<sup>12</sup> Nicht nur war Maria die Patronin des Hamburger Domkapitels, trug die Domschule den Namen Marianum und zeigt die Ikonographie des heute in Warschau aufbewahrten spätmittelalterlichen Hochaltars aus dem Hamburger Dom Szenen aus dem Leben Mariens, sondern auch auf dem Titelblatt der ersten gedruckten Meßordnung der Hamburger Kirchen aus dem Jahr 1509 findet sich eine Mariendarstellung. Speziell im Zusammenhang mit unserer *Historia de Compassione Mariae* interessiert zudem, daß am 26. Februar 1496 das Domkapitel unter der Überschrift „De Festo

<sup>9</sup> Einen Überblick zur Modus-Struktur des Marien-Offiziums gibt der Liturgische Index im vorliegenden Band.

<sup>10</sup> Vgl. beispielsweise Ritva Jonsson; *Historia. Études sur la genèse des offices versifiés*. Stockholm 1968 (= Studia Latina Stockholmensia, 15); Andreas Haug und Gunilla Björkvall; *Performing Latin Verse. Music and Text in Early Versified Offices*. In: Margot Fassler / Rebecca A. Baltzer (Hg.): *The Divine Office in the Latin Middle Ages. Methodology and source studies, regional developments, hagiography*. Oxford 2000, S. 278–299.

<sup>11</sup> Vgl. *Historiae Rhythmicæ. Liturgische Reimoffizien des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendruckten*. Leipzig 1889–1904 (= Analecta hymnica medii aevi, 5, 13, 24–26, 28 und 45); außerdem die Bände der Reihe *Historiae* der Study Group Cantus Planus of the International Musicological Society, Ottawa 1995ff. (= Musicological studies, 65/1ff.) sowie Andrew Hughes: *Late Medieval Liturgical Offices. Resources for Electronic Research*. 2 Bde. Toronto 1994 and 1996.

<sup>12</sup> Vgl. dazu Hedwig Röckelein: *Marienverehrung im mittelalterlichen Hamburg*. In: *Die Kunst des Mittelalters in Hamburg. Aufsätze zur Kulturgeschichte* (wie Anm. 4), S. 119–128.



Compassionis Mariae“ beschloß, dieses Fest fortan in allen Hamburger Kirchen, und zwar am Freitag nach dem vierten Fastensonntag, feierlich zu begehen (ob es davor bereits im Dom regelmäßig gefeiert wurde, wird nicht erwähnt).<sup>13</sup> Bereits ein Jahr zuvor hatte der Vikar an der St.-Nikolai-Kirche Johann Nigendorf sämtliche Texte einer *Historia nova* [also einer neuen Historia] *de Compassione beate Marie Virginis* drucken lassen<sup>14</sup>, wobei man derzeit nur darüber spekulieren kann, ob die Bezeichnung „Historia nova“ auf eine ältere *Historia de Compassione Mariae* anspielt, vielleicht sogar auf diejenige in unserer Handschrift?

Im Kreis der Maria am Kreuz gewidmeten Denkmäler nimmt die hier vorgelegte Hamburger Marien-Historie eine würdige Stellung ein. Ihr Text schildert die den Evangelien und dem Hohelied entnommene Geschichte mit Hilfe einer ausgewogenen Mischung von biblischen und frei verfaßten Texten, die das ewige Thema schrittweise – von einem Gesang zum anderen – erschließen. Diese Gesänge zeichnen sich durch große Schönheit und Ursprünglichkeit aus. Das ist nicht mehr der klassische Choralgesang, obwohl der Komponist der Historie dessen Tonarten und melodischen Modelle verwandte. In ihrer Melodik ist ein Nachklang des mittelalterlichen deutschen Volksliedes zu spüren. In jedem Fall handelt es sich um ein Werk des einst verschwundenen und nun wiedergefundenen Musikgeistes des Nordens, das nun für immer im Bewußtsein der Hansestadt verbleiben möge.

13 Zur Wiedergabe des Beschlusses siehe Nicolaus Staphorst: *Hamburgische Kirchengeschichte*. Teil I, Bd. 2. Hamburg 1725, S. 830.

14 Vgl. ebenda, Teil 1, Bd. 3. Hamburg 1727, S. 171–181 (mit vollständiger Textwiedergabe).

## Das Annen-Offizium

Das zweite Offizium der Handschrift ist der heiligen Anna, der Mutter Mariens, gewidmet. Ursprünglich ohne festen Platz im Heiligenkalender der Kirche, wurde die Verehrung der heiligen Anna lokal unterschiedlich gehandhabt. In den diözesanen und ordensbezogenen Heiligenkalendern findet sich ab der Mitte des 15. Jahrhunderts der Annentag am 26. Juli.<sup>1</sup>

Erst ab dem beginnenden 15. Jahrhundert ändert sich die Bedeutung der Mutter Mariens, ausgelöst durch die in jenen Jahrzehnten heftige theologische Diskussion um die Immaculata conceptio Mariae, die unbefleckte Empfängnis Mariens. Dominikaner und Franziskaner debattierten aufwendig zu dieser Frage; man unterschied zwischen Makulisten und Immakulisten, und im späten 15. Jahrhundert nehmen sich, spätestens ab den panegyrischen Gedichten *Anna Mater* des Rudolf Agricola (1484) und *De laudibus sanctissime matris Anne* des Johannes Trithemius (1494)<sup>2</sup>, die Humanisten dieser Frage an.<sup>3</sup> Die lebhafteste Diskussion über das komplizierte Thema der Conceptio stellt den Höhepunkt einer theologischen Diskussion dar, die nicht streng auf den Klerus oder die Orden beschränkt blieb, sondern auch das Volk erreichte.

Die Verehrung der heiligen Anna führte in zahlreichen Städten zur Gründung von Annen-Bruderschaften.<sup>4</sup> In Hamburg war die Annen-Verehrung besonders bei den Islandfahrern,<sup>5</sup> den Fischern und Schiffern beliebt. Die Annen-Bruderschaft in Hamburg wird 1492 gegründet „tho der ehre der hilligen frowesnamen sunte Annen mit ehrem hilligen schlechte unde tho salicheit aller christen sehlen mit behulpe aller vromen lude“.<sup>6</sup> Dabei muß aber deutlich gesagt werden, daß der Gründung einer solchen Bruderschaft immer eine jahre-, manchmal jahrzehntelange liturgische Verehrung ohne die Festschreibung der Regeln und Bruderschaftsstatuten vorausging. Überdies sind die Grenzen der zahlreichen Bruderschaften – allein in Hamburg gab es an den elf Kirchen insgesamt 100 Bruderschaften<sup>7</sup> – fließend.

In diesen kult- und verehrungsgeschichtlichen Zusammenhang paßt die Erstellung eines Antiphonales mit Texten nicht nur zur Marien-, sondern auch zur Annen-Verehrung für den Gebrauch an der Hauptkirche des Hamburger Bistums.

Innerhalb der Handschrift *ND VI 471* weist das Annen-Offizium im Vergleich mit dem Marien-Offizium sowohl einen anderen Text- als auch einen anderen Notenschreiber auf. Das könnte als Indiz für eine zeitlich auseinanderliegende Niederschrift beider Offizien gewertet werden, kann aber auch schlicht auf Arbeitsteilung innerhalb des Skriptoriums zurückzuführen sein. Im ersten Fall wäre das Annen-Offizium als das wahrscheinlich jüngere Werk – dafür spricht die in Hamburg erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts sich ausbreitende Annen-Verehrung – zeitlich später notiert worden als das Marien-Offizium, was sich auch an der häufigeren Verwendung von b-Vorzeichen im I., V. und VI. Modus und deren modernerer Notierung am Beginn der Notensysteme statt unmittelbar vor den jeweiligen Noten beobachten läßt.

Trotz seines geringeren Umfangs steht das Annen-Offizium dem Marien-Offizium in musikalischer Hinsicht nicht nach. Der melodische Reichtum seiner Gesänge ist denen des Marien-Offiziums ebenbürtig, wenn nicht teilweise sogar noch größer. Unter den Texten der Gesänge sticht der Hymnus *Ave genitricis* hervor. Es handelt sich – wohl durchaus charakteristisch für die Annen-Verehrung des Spätmittelalters – um die Umformung eines bekannten Marien-Lobs, der weitverbreitete Hymnus *Ave maris stella*, zu einem Annen-Lob. Durch mehr oder weniger geschickte Umdichtung des Textes (Austausch einzelner Wörter, Wortfolgen oder Zeilen),

1 Werner Williams-Krapp: *Die deutschen und niederländischen Legendare des Mittelalters. Studien zu ihrer Überlieferungs-, Text- und Wirkungsgeschichte*. Tübingen 1986 (= Texte und Textgeschichte, 20).

2 Angelika Dörfler-Dierken: *Die Verehrung der heiligen Anna im Spätmittelalter und früher Neuzeit*. Göttingen 1992 (= Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, 50), hier S. 170 und 178.

3 Marie Anne von Roten: *Die Marienverehrung bei den oberrheinischen Frühhumanisten*. Diss. Freiburg / Schweiz 1940.

4 Angelika Dörfler-Dierken: *Vorreformatorenbruderschaften der hl. Anna*. Heidelberg 1992 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse; 1992: 3).

5 Die Hamburger Islandfahrer, eine angesehene und vermögende Berufsorganisation, stifteten aus ihrem Vermögen mehrfach Liturgica für ihren Andachtsraum in der Petrikerche. Dazu Kurt Piper: *Zur Geschichte der St. Annenkapelle der Hamburger Petrikerche – von 1521 bis 1535 Andachtsraum der Hamburger Islandfahrer*, in: *Hamburgische Geschichts- und Heimatblätter* 8, 1970, S. 167–175.

6 Zitiert nach Gertrud Brandes: *Die geistlichen Bruderschaften in Hamburg während des Mittelalters*, in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 34, 1934, S. 74–176, hier S. 91. (Der Beitrag wird fortgesetzt in den Jahrgängen 35, 1936, S. 57–98, und 36, 1937, S. 65–110).

7 Die Auflistung bei Brandes (wie Anm. 6), S. 80.

aber auch Beibehaltung solcher Strophen, deren Inhalt sich auch auf die heilige Anna umdeuten läßt, wird der Ursprungstext zielgerichtet adaptiert<sup>8</sup>:

*Ave maris stella* (8./9. Jahrhundert)

1. Ave maris stella  
dei mater alma  
atque semper virgo  
felix caeli porta.
2. Sumens illud ave  
Gabrielis ore  
funda nos in pace  
mutans Evae nomen.
3. Solve vincla reis  
profer lumen caecis  
mala nostra pelle  
bona cuncta posce.
4. Monstra te esse matrem  
sumat per te preces  
qui pro nobis natus  
tulit esse tuus.
5. Virgo singularis  
inter omnes mitis  
nos culpis solutos  
mites fac et castos.
6. Vitam praesta puram  
iter para tutum  
ut videntes Jesum  
semper collaetemur.
7. Sit laus deo patri  
summo Christo decus  
spiritui sancto  
honor tribus unus.

*Ave genitricis* (Hamburg, 15. Jahrhundert)

1. Ave genitricis  
dei mater Anna  
pro nomenclatura  
caeli donis plena.
2. Sumens pias preces  
devotorum ore  
funda nos in pace  
pulsis morbis ade.
3. Solve vincla reis  
profer lumen caecis  
mala nostra pelle  
bona cuncta posce.
4. Monstra te esse matrem  
sumat per te precem  
prolis tuae natus  
agnus immolatus.
5. Vere singularis  
mater nominaris  
nos culpis solutos  
prece fac robustos.
6. Vitam dein puram  
cuncti agamus una  
ut videntes Jesum  
semper collaetemur.
7. Sit laus deo patri  
[summo Christo decus  
spiritui sancto  
honor tribus unus.]

8 Als einzigen Textzeugen für diesen offenbar unikal überlieferten Hymnus nennen die *Analecta Hymnica medii aevi* die hier edierte Hamburger Handschrift, wenn auch noch unter ihrer ehemaligen Signatur *Za 68* der Gräfllich-Stolbergischen Bibliothek Wernigerode (zur Überlieferungsgeschichte der Handschrift siehe den Beitrag von Hans-Walter Stork im vorliegenden Band); Guido Maria Dreves (Hg.): *Hymni inediti. Liturgische Hymnen des Mittelalters aus Handschriften und Wiegendruckten*. Bd. 6. Leipzig 1896 (= *Analecta Hymnica medii aevi*, 23), S. 119.