

Die Kindheit als Paradies

Musikalische Romantik und mythische Verklärung

Von Annette Kreuziger-Herr

1817 erscheint in Leipzig «Die Welt als Wille und Vorstellung» von Arthur Schopenhauer. Das Kapitel «Vom Genie» enthält ein auch heute noch verblüffendes Bekenntnis: «Die Kindheit [ist] die Zeit der Unschuld und des Glückes, das Paradies des Lebens, das verlorene Eden, auf welches wir, unsern ganzen übrigen Lebensweg hindurch, sehnsüchtig zurückblicken. Die Basis jenes Glückes aber ist, dass in der Kindheit unser ganzes Daseyn viel mehr im Erkennen, als im Wollen liegt . . .» Dieses Bekenntnis Schopenhauers wird verständlicher, wenn man sich die zeitgenössische Literatur, Philosophie, Musik und Kunst vergegenwärtigt: Eine Verehrung der Kindheit als Inbegriff des verlorenen Paradieses scheint alle Künstler und Literaten erfasst zu haben.

Kindheit als Phänomen, als besondere Erscheinungsform des Lebens ist nicht so alt, wie wir denken. Im Mittelalter zum Beispiel, in dem die Menschen viel früher als heute erwachsen wurden, gab es keine Kategorie «Kind». Kinder sehen auf Gemälden wie kleindimensionierte Erwachsene aus - wir kennen dies von zahlreichen Darstellungen des Jesuskindes. Es hat also «<Kindheit> nicht immer gegeben - nämlich jenen von uns wahrgenommenen und wahrgemachten prinzipiellen Abstand zwischen Erwachsenen und Kindern» (Hartmut von Hentig in seinem Vorwort zur deutschen Übersetzung der «Geschichte der Kindheit» von Philippe Ariès). Dieser prinzipielle Abstand wurde erst wahrgenommen, als Moralisten und Pädagogen des 16. und 17. Jahrhunderts sich von dem humanistischen Ideal lebenslangen Lernens und lebenslanger Lebensveredelung abwendeten und die Kindheit als die eigentliche Zeit der Formung und Prägung betrachteten: Erziehung als zentrales Anliegen der Aufklärung.

AUFKLÄRUNG UND KINDHEIT

Das erste Werk, das sich spezifisch mit dem Thema «Kindheit» befasst, ist «Emile» von Jean-Jacques Rousseau (1762), und es ist ein Werk, das sich zum einen aufklärerisch der Entdeckung des Kindes widmet, zum anderen «antiaufklärerisch» den Urzustand des Menschen als etwas Erhaltenswertes beschreibt. Rousseau ist fasziniert von der Naturhaftigkeit der Kinder, der Reinheit ihrer Seele, der Unbegrenztheit der Möglichkeiten, ihrem «Anderssein», und er definiert durch die Beschreibung ihres «Andersseins» zugleich die Kindheit als Zustand und als Phänomen.

Ausgehend von dieser Feststellung ist der historische Prozess, der sich wenige Jahrzehnte nach Rousseau vollzieht und der mit dem Schlagwort «Romantik» bezeichnet wird, ein eigentlicher Gesinnungswandel. Die «heilige Unschuld», von der bereits Rousseau geschwärmt hatte, rückt nun in den Mittelpunkt des Interesses und wird überhöht und glorifiziert. Die Schwäche der Kindheit ist nicht mehr ein Zustand, dem man zu entrinnen habe, sondern wird vielmehr als Tugend beschrieben, als Stärke, die nicht lernen müsse, sondern die Erwachsene etwas lehren könne. Die «Schwachheit» der Kinder, bei Rousseau auch «imbécillité» (Geistesschwäche), bis dato ein Zustand, der durch Unterweisung, Unterricht, Belehrung, auch Bestrafung in den Zustand des Wissens und Erkennens übergeführt werden sollte, ist nun erstrebens-, ja erhaltenswert.

VERKLÄRUNG DER KINDHEIT

Zahllose Beispiele, von den Grimmschen Märchen über «Des Knaben Wunderhorn» bis hin zur Literatur von Eichendorff, Uhland, Varnhagen, Chamisso, Novalis und E. T. A. Hoffmann, entwerfen die Kindheit als paradiesischen Ort: «Die Liebe gebar Jahrtausende voll lebendiger Menschen; die Freundschaft wird sie wiedergebären. Von Kinderharmonie sind einst Völker ausgegangen, die Harmonie der Geister wird der Anfang einer neuen Weltgeschichte sein», schreibt Friedrich Hölderlin in seinem «Hyperion»; «ein erstes Kind auf der Erde würde uns als ein wunderbarer ausländischer Engel erscheinen, der, ungewohnt unserer fremden Sprache, Miene und Luft, uns sprachlos und scharf, aber himmlischrein anblickte, wie ein Raffaelisches Jesuskind», formuliert Jean Paul in «Levana», und von Mörike besitzen wir folgendes Gedicht:

Stimme des Kindes

Ein schlafend Kind! o still! in diesen Zügen

Könnt ihr das Paradies zurückbeschwören;
Es lächelt süß, als lauscht es Engelschören,
Den Mund umsäuselt himmlisches Vergnügen.

O schweige, Welt, mit deinen lauten Lügen,
Die Wahrheit dieses Traumes nicht zu stören!
Lass mich das Kind im Traume sprechen hören,
Und mich, vergessend, in die Unschuld fügen!

Das Kind, nicht ahnend mein bewegtes Lauschen,
Mit dunklen Lauten hat mein Herz gesegnet,
Mehr als im stillen Wald des Baumes Rauschen;
Ein tiefes Heimweh hat mich überfallen,
Als wenn es auf die stille Heide regnet,
Wenn im Gebirg die fernen Glocken hallen.

Hier, bei Mörike, verweisen die Begriffe «Paradies zurückbeschwören», «Engelschöre», «himmlisches Vergnügen» auf die himmlische Sphäre, in der das Kind zu Hause ist. Es ist ein Traum, aber ein Traum, dem «Wahrheit» innewohnt. Ganz im Gegensatz dazu die Welt mit ihren «lauten Lügen», die Menschenwelt, die einen Kontrast zur Kinderwelt bildet. Es wird bei Mörike deutlich, dass das Kind etwas zu lehren, weniger etwas zu lernen habe, nämlich, wie «man sich in die Unschuld fügen könne». Heimweh wird beim lyrischen Ich ausgelöst, eine Chiffre in der romantischen Literatur und der christlichen Laienliteratur des Barock für die Sehnsucht nach dem verlorengegangenen Paradies, dem Gefühl der Einheit mit Gott, der Rückkehr in die Geborgenheit des göttlichen Vaters.

MUSIKALISCHE KINDHEITSVEREHRUNG

Der Weg von der Verherrlichung der Kindheit zu ihrer Umsetzung in musikalische Formen geht nicht nur über die Vertonungen von entsprechenden Textvorlagen oder Anspielungen auf kindliche oder kindhafte Themen, vielmehr gibt es auch Überschneidungen der Assoziationsfelder «Kindheit» und «Musik», und die Wortwahl von Mörike in bezug auf die Kindheit weist auffallende Parallelen auf zum Wortschatz, mit dem Franz Schober die Musik beschreibt:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
hast du mein Herz zu warmer Lieb entzunden,
hast mich in eine bessere Welt entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entfloßen,
ein süßes, heiliger Akkord von dir,
den Himmel besserer Zeiten mir erschlossen,
du holde Kunst, ich danke dir dafür!

Dieses Gedicht, das heute niemandem mehr vertraut wäre, hätte Schubert es nicht meisterhaft vertont - es spielt mit jenen Konnotationen, wie sie auch in Texten über die Kindheit zu finden sind, die wiederum in Anlehnung an die christliche Wortwahl der Laienliteratur entstanden. Im Spannungsfeld von «Kunst» - «Christentum» - «Kindheit» konstituiert sich ein Bedeutungsdreieck, ein romantisches Ideal, in dem stets das Kind (oder die Musik) lehrt; es (bzw. sie) führt den, der sehen beziehungsweise hören kann, in eine hellere, friedvollere Welt, ja zum Himmel ins Paradies.

«Unschuld» als Menschheitsthema beschäftigt zeitgleich auch Philipp Otto Runge, der um 1805/06 die «Hülensbeck'schen Kinder» sowie seinen eigenen Sohn, Otto Sigismund Runge, malt. Dies sind ernste, ernsthafte Kinderporträts, die in den Rang von grossen «Erwachsenenporträts» erhoben werden. Die «Hülensbeck'schen Kinder» sind in geheimnisvolles Morgenlicht getaucht, das den drei Kindern Symbolwirkung angedeihen lässt, ihnen drei Bewusstseinsstufen der Menschheit zuordnet. Zugleich versucht Runge, das «Ursprüngliche» und die Frische der Kindheit einzufangen, das Gefühl vom verlorengegangenen Paradies zu vermitteln. Die Unschuld ist sorgsam inszeniert, wie auch die erhaltene Feder-Vorstudie von 1805 zeigt.

Auch musikalische «Unschuld-Inszenierungen» finden sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So heisst eine der Klavierminiaturen aus Robert Schumanns op. 15, den «Kinderszenen», «Bittendes Kind», und dieses Stück offenbart die elaborierte Tonsprache Schumanns, die nur für heutige Ohren «kindlich» und «naiv-romantisch» klingt. Das Stück beginnt mit einem Sprung mitten hinein in das harmonische Geschehen, mit einem Dominantseptnonakkord, und endet ebenso offen in einem Dominantseptakkord. Die melodisch-rhythmische Grundsubstanz wird in den ersten zwei Takten vorgestellt und nur geringfügig in der Melodik modifiziert, wodurch das im Titel angedeutete hartnäckige Insistieren angedeutet ist. Die Addition von zweitaktigen Phrasen wird jedoch durch die harmonische Struktur verdichtet, eine Struktur, die zu jener Zeit Befremden auslöste, denn die vermeintlich kindlich-schlichte Oberstimmenmelodik ist gepaart mit komplexer Akkordik.

In einer vernichtenden Kritik der «Kinderszenen» schrieb deshalb 1839 Ludwig Rellstab: «Hatten nicht auch Beethoven, Haydn usw. Seltsamkeiten? Gewiss; aber die Seltsamkeit war nicht Regel, nicht Princip; sie war ein Einfall und gab sich für nichts mehr. Diese Compositionen waren trotz der Seltsamkeit etwas Gutes, während die jetzigen durch die Seltsamkeit gut sein wollen.»

Schumanns «Kinderszenen», sicherlich das bedeutendste Zeugnis einer Musik über die Kindheit, spiegeln sein Interesse an der Kindheit als Phänomen und sind darin zeittypisch. Denn es gibt vor dem 19. Jahrhundert keine musikalischen Denkmäler der Kindheit, und Schumann führt mit seinen Klavierkompositionen einen kompositorischen Typus ein, der bis ins 20. Jahrhundert bestehen wird - begeistert aufgegriffen von Komponisten wie Mussorgsky, Bizet, Debussy, unabhängig von den zahlreichen Komponisten, die sich auf dem Gebiet der Orchestermusik und der Oper, der Kammermusik und der Liedkomposition nun um eine Darstellung von Kindheit bemühen werden.

DER UNSCHULDIGE BLICK

Kindheit als zentrales Motiv der Romantik - es durchzieht neben den Kunstwerken auch die Ästhetik. Robert Schumanns Musikästhetik zum Beispiel ist essentiell bereits 1832 von Metaphern des Kindhaften und Naiven geprägt: «Gerade von der Musik könnten die Philosophen lernen, dass es möglich ist, auch mit der anscheinenden Miene des tändelnden Jugendleichtsinn die tiefsten Dinge von der Welt zu sagen; denn das hat eben die Tonkunst an der Art, dass sie mit ihren Melodien nur wie ein spieltreibendes Kind erscheinen will, das ein übervolles und überseliges Herz, dessen es sich der klugen und wissenschaftlichen Leute wegen fast schämen möchte, hinter seinen klingenden musikalischen Figuren bald schalkhaft verbirgt, bald mit liebessuchender Wehmut sich hervorwagen lässt in wunderbaren Tonandeutungen.»

Schumann war zutiefst beunruhigt von dem sich im 19. Jahrhundert anbahnenden Wandel des Verhältnisses von Wissenschaft und Kunst. Bereits 1820 hatte Hegel in seinen Berliner «Vorlesungen über Ästhetik» ausgesprochen, dass «der Gedanke und die Reflexion [. . .] die schöne Kunst überflügelte» hätten, dass man «über die Stufe hinaus [sei], auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewusst zu werden». Der Primat der Wissenschaft vor der Kunst, der Beginn einer Durchrationalisierung der gesamten Gesellschaft forderte von den Künstlern eine Erneuerung des geistigen Dialogs und eine Neubestimmung ihrer Position. Der Einschnitt, den der Tod Beethovens (1827), Hegels (1831) und Goethes (1832) bedeutete, war vielfach ein Neubeginn, und im Gegensatz zu stark restaurativen Kräften formierten sich Literaten und Komponisten, um dieser vermeintlichen Bedrohung der Kunst eine neue Innerlichkeit entgegenzusetzen.

Die Überwindung dieser Diskrepanz von Fühlen und Denken wurde als zentrale Aufgabe eines sich gründenden Bündnisses von Kunst, Kunstphilosophie und Kunstreligion gesehen. Von Humor und der Glorifizierung des Schlichten und auch Grotesken ist es nur ein kleiner Schritt zur Glorifizierung der Kindheit als Phänomen, als Spielwiese für Empfindung und Wahrheitsliebe. Die Gegensätze von Kunst und Wissenschaft, von romantischem Künstler und Gesellschaft spitzten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zu, begleitet von einer Auflösung aller bis dahin gewohnten Traditionen und sicheren Bezugssysteme. Der anfängliche Optimismus und die Aufbruchsstimmung wichen der Erkenntnis der Machtlosigkeit gegenüber einem wachsenden gesellschaftlichen Apparat, der, mit dem Etikett «Fortschritt» gekennzeichnet, keine individuelle Verlangsamung duldete. Breite Gesellschaftsschichten bemerkten zum erstenmal ihre Ohnmacht, und die Aufbruchsstimmung mündete in Pessimismus und Resignation. Die Ideale der Davidsbündler hatten sich als illusorisch erwiesen, Robert Schumanns romantische Vision der Unschuld als Lebensprinzip und Lebensmöglichkeit: sie hatte sich als Traum herausgestellt. Produktiv-künstlerischer und kritisch-wissenschaftlicher Geist waren im Laufe des 19. Jahrhunderts nicht versöhnt worden.

Die Verklärung der Kindheit ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deshalb auch nur noch gelegentlich ein Thema für die Musik. 1893 komponierte Engelbert Humperdinck seine Oper «Hänsel und Gretel», die bezeichnenderweise auf einen Text zurückgeht, den die Brüder Grimm zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zwischen 1807 und 1814, in ihre Märchensammlung aufgenommen hatten. Der Komponist war ein enger Vertrauter Wagners und half diesem bei der Vorbereitung der Uraufführung des «Parsifal» 1881/82 in Bayreuth. So verwundert der Einfluss Wagners in Humperdincks harmonischer Sprache und in seiner Orchestrierung nicht. Die Märchenoper «Hänsel und Gretel» ist einfach und komplex zugleich, und ihr Bekanntheitsgrad rührt sicherlich daher, dass hier zum einen das bekannteste deutsche Märchen auf die Bühne gebracht wird, zum andern eine musikalische Sprache Verwendung findet, die sich folkloristischer Elemente (obwohl nur zwei echte Volkslieder zitiert werden) ebenso bedient, wie sie einzelne Mittel der grossen Oper einbezieht.

Auch Claude Debussy baute in seinen «Golliwog's Cake Walk» ein Wagner-Zitat (aus «Tristan und Isolde») ein. Es diente nicht nur der stilistischen Ironisierung, sondern auch der Verspottung jener Wagner-Verehrung, die damals in Frankreich ein vogue war. Das Bild, das sich Debussy von der Kindheit macht, ist weder verklärend noch die Kindheit transzendierend. Es ist ein unbeschwertes, unbedrohtes Bild mit Realitätsbezug, der mir durch die Verankerung im Biographischen gegeben zu sein scheint.

Gleichzeitig wird deutlich, dass das künstlerische Ideal nicht mehr der unschuldige, reine Blick, das wie auch immer gebrochene christliche Ideal der Kindheit ist. Die künstlerischen Eliten des Fin de siècle sahen sich ebenso wie die Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einer gleichgültigen oder gar sie ablehnenden Umwelt konfrontiert, reagierten jedoch anders: Die Künstlichkeit des Dandy, dessen Leben eine einzige

Selbstinszenierung ist, wird zum neuen Ideal, mit dem man der Kunstfeindlichkeit zu begegnen sucht. Das «ideale» Kind ist nun das halb erwachsene. So verschiebt sich der Akzent von der Verehrung der Natürlichkeit in den Bereich der posierenden Konstruktion.

Wir spüren, wie am Ende des 19. Jahrhunderts der Zauber der Kindheit verfliegen ist - ein Zauber, der nie die Faszination von realen Kindern, sondern stets die von Kunstgebilden und entrückten Idealen gewesen war, eine Möglichkeit des Rückzugs aus einer verwirrenden Welt: Kindheit als Projektionsfläche - ein idealer Ort für die Träume von Erwachsenen.

MUSIKALISCHE WELT UND LEBENSBEZUG

Die Lebensbeschreibung von Kindern hat in der Musik genauso wenig Realitätsbezug wie die Lebensbeschreibung von Frauen in der Musik - weder Carmen noch Lulu taugen für die Frauenbewegung, sie sind Paradigmen *imaginiertes* Weiblichkeit. Genauso wie die Kinder, deren Szenen Robert Schumann musikalisch zu konstruieren suchte, Paradigmen imaginiertes Kindheit sind, auch wenn sie uns heute als «Einfangen» von Kindheitswahrheit erscheinen. Nein, Kunst und Kinder, das passt nicht auf allen Ebenen zusammen, und wir können die Kindheitsverehrung des 19. Jahrhunderts weder für bare Münze nehmen noch sie als wehmutsvolle Erinnerung bemühen. Denn während in der Romantik Kinder gemalt und «vertont» wurden, arbeiteten Kinder in Bergwerken, wurden von Kindermädchen aufgezogen, eng an den elterlichen Willen gebunden und selten nach ihrer Meinung gefragt.

Die Musik des 20. Jahrhunderts wird genau diesen Aspekt der Dekonstruktion von Kindheitsillusionen aufgreifen: Wenn in Bergs «Wozzeck» am Ende eine Vollwaise auf der Bühne steht, wenn in Schrekers Oper «Christopherus» das Kind dem Vater eine schwere Last wird und ihn symbolisch fast ertränkt, wenn in Nonos «Intolleranza» der Kinderchor die Schrecken der atomaren Katastrophe besingt, wenn in Debussys «Pelléas et Mélisande» die letzten Worte dem überlebenden Mädchen gewidmet sind, das nun an Stelle der verstorbenen Mutter weiterleben muss - «die arme Kleine» -, so ist hier keine Sehnsucht nach Kindheit mehr zu spüren. Und rückblickend hat auch das 19. Jahrhundert sicherlich keine echte Sehnsucht nach Kindheit gehabt. Was in der bildenden Kunst und in der Musik, vor allem in Deutschland, vorgeführt wird, ist kein Produkt kindlichen Blickens oder Hörens, es ist die Konstruktion einer Gegenwelt - ein arkadisches, romantisches Land der Unschuld, bevölkert von goldigen Wesen und schimmernden Mythen, zerbrechlich und kurzlebig wie Seifenblasen.

Der nachhallende «Posaumenton Gottes»

Musikalische Annäherungen an Hildegard von Bingen

Von Annette Kreuziger-Herr

Die Musikgeschichte des späten 20. Jahrhunderts gleicht in mancher Hinsicht einem Glasperlenspiel. Ein Spiel mit «sämtlichen Werten unserer Kultur, wie etwa in den Blütezeiten der Künste ein Maler mit den Farben seiner Palette gespielt haben mag». Hermann Hesses Vision, die während des Dritten Reiches entstand, gilt auch für die Postmoderne. Denn an der Schwelle zum nächsten Jahrtausend ist die musikalische Schau nach rückwärts gewendet, die Chronologie der Ereignisse weniger relevant als vielmehr die zeitgenössische Bedeutung, die die symbolisch-musikalischen Zeugnisse vergangener Epochen annehmen könnten. Besonders deutlich wird dies an der musikalischen Rezeption der Hildegard von Bingen.

Hildegard von Bingen war nicht nur eine bedeutende Äbtissin, Mystikerin, Diplomatin, Autorin zahlreicher Schriften über medizinische und naturwissenschaftliche Fragen, Klostergründerin, Beraterin hochrangiger Persönlichkeiten ihrer Zeit - was ihr unter Zeitgenossen den Namen «rheinische Sibylle» einbrachte - und Verfasserin von Briefen und Visionen, sie war auch eine Dichterin und eine der wenigen uns bekannten Frauen des Mittelalters, die komponierten. Ihre Gedichtsammlung «Symphonia» ist durchaus dem Sequenzenbuch Notkers, den Dichtungen und Traktaten Walter von Châtillons, den Hymnen Abälards und den Sequenzen des Adam de St. Victor an die Seite zu stellen, das ihr zugeschriebene musikalische Werk ist eines der umfassendsten, die wir von einer namentlich bekannten Person aus dem 12. Jahrhundert kennen.

Neben «Symphonia», der Sammlung der von Hildegard gedichteten und vertonten Gesänge (insgesamt sind es 77), steht der «Ordo Virtutum» als besonderes Werk da. Aus 82 Melodien bestehend, repräsentiert es den Kampf um die Seele, *anima*, der zwischen 16 Tugenden und dem Teufel mit einer mystisch-enigmatischen Sprache ausgetragen wird. Dieses Mysterienspiel, das man auch als geistliches Singspiel oder liturgisches Drama bezeichnen könnte, ist ein frühes Beispiel seiner Art in der europäischen Musikgeschichte, und den späteren überlieferten «Weihnachts- und Osterspielen, denen sich bald Stoffe aus den Heiligen-Leben zugesellten, stellt Hildegard etwas durchaus Eigenes zur Seite: das Schicksal der Einzelseele, der Menschheit, ihre Verführung durch den Teufel, ihre reuige Rückkehr zu den Tugenden. Satan singt nicht - in Umdeutung eines geläufigen Spruches kann man sagen: <der Böse hat keine Lieder> - Lied und Lob sind das Wesen der Engel» (Joseph Schmidt-Görg).

Dabei steht die musikwissenschaftliche Forschung - ganz im Gegensatz zur musikalischen Präsenz der Hildegard - erst ganz am Anfang. Ob von den überlieferten Gesängen überhaupt als von Kompositionen gesprochen werden kann, wie hoch wirklich der Anteil der Hildegard von Bingen beispielsweise an den überlieferten Hymnen ist, welche Interessen die Rezeptionsgeschichte hatte, sie als «komponierende Äbtissin» darzustellen, in welchen Kontext die Gesänge zu stellen sind - all dies sind offene Fragen, die auf eine Beantwortung warten.

MITTELALTERSEHNSUCHT

Um so mehr Antworten hält unsere akustisch so reich gefüllte Klanglandschaft bereit. In ihr nimmt die Musik zu und über Hildegard von Bingen seit den achtziger Jahren eine zentrale Rolle ein. Nicht nur, dass man zwischen mehr als zwanzig Einspielungen ihrer Musik einschliesslich des «Ordo Virtutum» wählen kann: auch Komponisten rekonstruieren ihre Musik mit eigenen Mitteln, nähern sich ihrer Sprache, um mit eigenen musikalischen Idiomen zu antworten, führen einen Dialog über die Zeiten hinweg, einen fiktiven Dialog in einem angenommenen Zeit- und Ewigkeitskreis. Die Annäherungen gehen über historische Bezüge hinaus und tauchen hinab in philosophische und religiöse Tiefen - Hildegard ist mehr als eine wiederzubelebende historische Figur: Sie ist ein Kristallisationspunkt jener «musikalischen Mittelaltersehnsucht», die die musikalische Landschaft Europas und der Vereinigten Staaten durchzieht. Sie ist eine «Renaissance-Frau vor der Renaissance», so der Titel eines Artikels in der «New York Times» 1997. Ihre Renaissance, obwohl Teil einer generellen Popularisierung mittelalterlicher Musik, übertrifft die jedes anderen uns namentlich bekannten Tonsetzers des Mittelalters. Im Mittelpunkt der produktiven Annäherungen und Rekonstruktionsbestrebungen

der Musik Hildegards steht häufig folgende Annahme: In der Musik wird Hildegards kompositorisches und religiöses Anliegen besonders greifbar. Hier, in der Musik, wird etwas Authentisches erfahrbar gemacht. Hier fällt scheinbar der historische Zeitraum von immerhin fast neunhundert Jahren nicht ins Gewicht.

Tatsächlich jedoch ist die historische Distanz unüberbrückbar, gerade für die Rekonstruktion der Musik jener Epochen, die im Dunkel der Geschichte versunken sind. Zum einen ist das Hören nicht zu rekonstruieren: Wer einmal gehört hat, wie ein Verbrennungsmotor klingt, wird ein Spinett anders wahrnehmen als jemand, der weder Flugzeuge noch Schlagbohrer kennt und auch nicht mit dem leisen Gsumm eines Kühlschranks oder eines Computers als akustischer Dauerkulisse den Alltag gestaltet. Auch ist die akustische Landschaft ein Aspekt vergangener Räume, der niemals rekonstruiert werden kann. Wie klang es wirklich in einer mittelalterlichen Stadt um 1200? Zum anderen ist die Musik selbst schwer zu rekonstruieren: Die musikalischen Quellen und die mittelalterlichen Traktate zur Musiktheorie, auch die überlieferten ikonographischen Zeugnisse, geben so gut wie keinen Aufschluss über die tatsächliche Aufführung. Weder Instrumentierung noch Besetzung, weder Tempi (im Sinne einer Metronomangabe) noch Kammerton liegen fest. Dies betrifft auch die Aufführungsumstände: Es ist klar, dass weder das Hören aus der «Konserven» noch unser konzentriertes «Konzertsaalhören» für die Zeit vor der Klassik angenommen werden kann. Aber wie sahen Aufführungen im Mittelalter tatsächlich aus? Wurde dabei gesprochen? Oder gegessen? Oder getanzt?

Diese Unschärfen zeigen sich bereits in den «historisch informierten» Aufnahmen, die nur einen geringen Anteil an produktiver Reflexion für sich beanspruchen und historische Authentizität zu vermitteln suchen: Einige Ensembles entscheiden sich für die gängige liturgische Note-für-Note-Äquivalenz, andere Ensembles vermuten in den Neumen lediglich Zeichen zur Tonhöhenbestimmung und gestalten den rhythmischen Verlauf vollkommen frei. Manche verschreiben sich einem dramatischen gestischen Singen und einer affektiv überzogenen Tempogestaltung. Wiederum andere Ensembles schwören auf die Unterstreichung der Melodie durch Instrumente, andere bevorzugen die A-cappella-Aufführung. Es gibt solistische Einspielungen, Aufnahmen mit weiblichen Stimmen, aber auch Aufnahmen mit Männerchor. So sind die Zugänge frei, die Offenheit bestimmt den akustischen Raum. Die Möglichkeiten, «die historischen Lücken» mit eigener Imagination und Produktivität zu füllen, sind unbegrenzt. Nichts ist so produktiv wie die Phantasie.

ADAPTION

«Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln.
Was ihr den Geist der Zeiten heisst,
Das ist im Grund der Herren eigener Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.»

(Faust I)

Das Buch mit den sieben Siegeln zu öffnen und die historische Distanz zu vermitteln vermag Musik auf ihre Art. Dabei ist es die historische Distanz, das Fragezeichen, das musikalische Nähe ermöglicht. Die Texte oder Melodien der Hildegard von Bingen sind Auslöser, geleitet von den Legenden um und vom Wissen über die historische Figur - die dadurch zur historischen Persönlichkeit wird, zum Gegenüber, zum Anderen. Die freischwebende Assoziation ankert in einem Mittelalterbild, das zwischen Faszination und Befremden schwankt, einem ambivalenten Mittelalterbild. Zumeist, im Falle von Hildegard von Bingen, ist es ein anziehendes, geheimnis- und kraftvolles Bild. Musik kann ein Weg der produktiven Annäherung sein, die Fremdheit und Andersartigkeit des verwendeten Materials zu achten und neue Schichten musikalischen und religiösen Sinns für unsere Zeit zu enthüllen.

In Klaus Hubers «Cantiones de Circulo Gyrate» aus dem Jahr 1985 wird dies besonders deutlich. Sie sind ein Auftragswerk des Kölner Bachvereins und haben als Anlass den 1985 abgeschlossenen Wiederaufbau aller im Zweiten Weltkrieg zerstörten romanischen Kirchen Kölns. Klaus Huber hatte Heinrich Böll um Texte für seine Komposition gebeten, um sie mit Texten von Hildegard von Bingen zu verknüpfen, und Heinrich Böll hatte geantwortet: «Ach, ich verstehe, Sie wollen eine Art Requiem schreiben.» Obwohl Klaus Huber dies zunächst nicht vorhatte, führte die Beschäftigung mit den vielen Toten der Stadt durch den Krieg zu einer Einbeziehung von Requiembestandteilen. Als im Juli 1985 Böll starb, rückten für Huber diese Requiembestandteile in den Mittelpunkt seines Interesses. Requiembestandteile, der gesprochene Böll-Text, der gesungene Text der Hildegard von Bingen: Klaus Huber unternimmt nicht den Versuch, die Bestandteile musikalisch auszugleichen oder zu versöhnen: Sein Ziel ist die simultane Raumkomposition, ein Nebeneinander von drei Ebenen: der «Hildegardis-Ebene», der «Böll-Ebene» und der «Requiem-Ebene», vertreten durch unterschiedliche Ensembles.

Ganz anders der Zugang zu Hildegard von Bingen bei der russischen Komponistin *Sofia Gubaidulina*. Für sie spielt Religion die zentrale Rolle: «Man will doch eigentlich den Schlüssel finden zu solchem Musizieren, das nicht Erleben der Vergangenheit ist, sondern der Gegenwart. (Mich quälte schon immer der Gedanke, dass uns in unserer traditionellen Lebensweise etwas ganz Wesentliches verlorengeht.) Und man will ein Mittel finden, durch das Musizieren und geistige Praxis identisch werden. Aber wir alle verharren in unserem Drang zur Selbstrepräsentation und der Sorge um die eigene Autorschaft. Jeder denkt eher an sich selbst als an IHN, für den er eigentlich zu komponieren hätte . . .», schreibt sie am 24. Mai 1983 an Viktor Suslin. Für Alfred Schnittke

zum 60. Geburtstag 1994 komponiert, nähert sich Sofia Gubaidulinas Stück für Alt solo «Aus den Visionen der Hildegard von Bingen» dem Stil Hildegards an - bzw. dem, was wir bisher von ihrem Kompositionsstil kennen. Eine aufsteigende Quinte, gefolgt von einer weiteren Quinte - bei Hildegard eröffnet häufig ein Quint-Quart-Aufstieg den musikalischen Raum -, leitet das meditative Stück ein, das die Eindringlichkeit visionären Schauens und Sprechens einzufangen sucht: «Gott, der alles durch Seinen Willen ins Dasein rief, hat es erschaffen, damit Sein Name erkannt und verehrt werde. Nicht nur das Sichtbare und Vergängliche tut Er damit kund, sondern offenbart darin auch das Unsichtbare und Ewige. Darauf weist das Gesicht hin, das du schaust.»

Hildegard von Bingen als «Kollegin» im sogenannten «Kontinuum der Musik» schwebt *Richard Souther* vor. Auf der CD «Vision» wird der einstimmige Gesang Hildegards als «mystische Substanz» eingesetzt, die etwas Bedeutungsvolles, aber Angsteinflößendes, etwas Friedvolles, aber auch etwas Distantes und Transzendentes bedeuten soll. Diese Mischung aus einstimmigem Gesang mit Pop profitiert von der Tatsache, dass Monophonie für heutige Ohren «formlos» ist, dass sich, mit relativ wenig Mühe, eine Dur-Moll-tonale Basslinie unterlegen lässt und dass man, da das gregorianische Repertoire heute im allgemeinen so gut wie unbekannt ist, mit rabiaten Kürzungen auf die Wahrnehmungsbeschränkung für Popmusik Rücksicht nehmen kann. Diese Annäherung der Popmusik an die Gregorianik hat aber einstimmige Musik nicht dauerhaft in das zeitgenössische Repertoire integrieren können, auch nicht die Musik der Hildegard: Alte Musik (Gregorianik eingeschlossen) nimmt weiterhin einen unteren Rang in der Beliebtheitskala des zeitgenössischen Hörergeschmacks ein. Die Beliebtheit der sich treffenden musikalischen Stile schlägt zuungunsten des einen aus, und die Verbindung von Popmusik und Hildegards Texten und Gesängen ist nicht der Versuch einer Umsetzung geistiger Schau für Zeitgenossen, sondern eine Musikeignung, die für Abwechslung im Klangdesign sorgt.

Im Juli 1997 erlebte in Bad Grönenbach das Musical «Hildegard von Bingen» seine Uraufführung. Der durch Kirchentagslieder im deutschsprachigen Raum bekannte Komponist *Peter Janssens* hatte aus Textvorlagen von Jutta Richter ein Singspiel in zehn Bildern - eröffnet durch eine Ouverture und einen Prolog - entworfen. In «Hildegard von Bingen» treten die Äbtissin selbst und der Mönch Volmar ebenso auf wie Jutta von Sponheim, Kaiser Barbarossa, ein Pfaffenchor, ein Prälat. Der Text durchschreitet das Leben der Hildegard von Bingen: von der Geburt («Ein zehntes Kind in Bernersheim. Ein Herrenkind. Ein Kind aus adligem Haus. Mit Namen Hildegard.») über Kindheit, Jugend in der Klause («Beten und lernen, das Kind wird Frau, Frau Hildegard»), Berufungsvision, Klostergründung, Begegnung mit Kaiser Barbarossa bis hin zu dem «letzten Kampf», der Auseinandersetzung Hildegards mit den Mainzer Prälaten («Ein Kampf der Herzensklugheit gegen Paragraphenrecht») und ihrem Tod («Sie stirbt am siebzehnten September elfhundertneunundsiebzig in ihrem Kloster auf dem Rupertsberg»). Ein Chor singt ein schnelles Requiem, gefolgt vom Lied «Wachsen Rosen unterm Schnee».

Die Parade aller Figuren, die die Konstanten des populären Hildegard-Bildes formieren, erklingt im musikalischen Duktus des softrockigen Sounds von Kirchentagsmusik, in der es prinzipiell weniger um musikalische Qualität und historische Authentizität geht als vielmehr um Nähe, um das, was der Berliner Musikwissenschaftler Christian Kaden «menschliches Bezogensein von Angesicht zu Angesicht, persönliche Bindung und Bindungsbereitschaft, personale, individualitätsbetonte Kommunikation» nennt. Es geht um Identifikation: Hildegard ist eine von uns.

BILDER VON HILDEGARD

In den vorgestellten Fällen musikalischer Adaption, die nur eine kleine Auswahl aus zahllosen musikalischen Annäherungen sind, werden Bilder von Hildegard von Bingen entworfen: Diese Bilder unterscheiden sich ebenso stark, wie die einzelnen Komponisten mit unterschiedlichen Motiven, Zielrichtungen, mit unterschiedlichem Selbstverständnis, handwerklichem Können und kompositorischer Vorstellungskraft ans Werk gegangen sind.

Dabei ist das Interesse an ihrer Musik nicht der Auslöser dieser Renaissance, wie der Hamburger Germanist Heimo Reinitzer kürzlich ausführte: «Ihr Mythos gibt Feministinnen, Apothekern, Grammophonfirmen, Verlegern, Pilzesammlern, Märchenerzählern, Kirchenmusikern, Pastoren und weiss Gott sonst wem Gelegenheit, wenn schon nicht ein Jahrhundertgeschäft, so doch etwas Profitables für sich selbst und die eigene Institution zu betreiben, sich zu versammeln, Identität zu suchen und, so nicht vorhanden, denn doch zu konstruieren, also: zu stiften. Wir wissen, dass unsere Kirchen heute leer sind, zugleich aber ein hohes Potential an Sehnsucht nach Spiritualität, nach Gefühl, Seele, Heimat spürbar ist. Es gibt eine Kirchen- und Gottesverdrossenheit, aber zugleich eine unverdrossene Liebe zur dämmerlichen Einfühlung. Und da kommt das Mittelalter mit all den Ecken gerade recht, die dunkel sind, wo das Mythische als das Historische gilt und jegliches Selbstverständnis gerechtfertigt wird aus einer allerdings manipulierten Geschichte.»

So dient uns Hildegard von Bingen als Reservoir für Emotionen und Gefühle, ihre Zeit wird als magisches Reich der Hexe und des Zauberers, des Ritters und der Prinzessin begriffen. Es ist das Reich der weisen Frauen mit dem Geheimwissen, das der Renaissancemensch, der Mensch der Aufklärung, der Industrialisierung und schon gar des 20. Jahrhunderts verloren hat. Offensichtlich, so die musikalische Botschaft, kann man dieses Reich nicht mit Recherche oder Wissen betreten. Was zählt, ist das Gefühl. Zugleich symbolisiert Hildegard eine Zeit, in der der Mensch in Harmonie mit dem Universum war, alle Gefühle und Gedanken sich auf ein Zentrum hin orientieren - Hildegards Visionen und Kompositionen werden in der heutigen Rezeption zu

Sehnsuchtspunkten der Harmonie. Wir begegnen vermeintlich der Ewigkeit in dieser Musik. Hildegards Musik als Beispiel für eine Zeit ohne Zeit? Schliesslich steht Hildegards Leben für «das Andere», für eine Gegenwelt, für eine echte Alternative. Das Mittelalter ist authentisch: Aber bereits die historische Aufführung, die lange Zeit die Fahne der Authentizität hochgehalten hat - sie ist nur ein Kind des 20. Jahrhunderts. Keine Zeit zuvor hat jemals über musikalische Authentizität nachgedacht oder sie eingefordert, unsere museale Zeit allein tut das. Und als wichtigstes Bild: Hildegards Leben und Werk symbolisieren die Realität der Religion. Hildegards Musik repräsentiert Religiosität, demonstriert Spiritualität, die Gegenwart des Göttlichen. Es hat den Anschein, als übernahmen Hildegard und ihre Zeit die Funktion einer anderen Welt, eines Jenseits für unsere säkularisierte Zeit. So wie im Mittelalter das Jenseits als erwartete Realität im Alltag auf der Erde präsent war, so konstruieren wir heute ein virtuelles Jenseits in Form mittelalterlicher Bilder.

Mystische Hörerfahrung und virtuelle Liturgie - die die Mischform von Konzert und sakraler Handlung ausspielt - fordern nicht den hohen Preis, den Religion im allgemeinen erheischt. Den hohen Preis, den Hildegard von Bingen noch zu zahlen bereit war, wird heute kaum jemand zahlen wollen. So vermittelt die Beschreibung musikalischer Gegenwartsgeschichte, die sich um Hildegard von Bingen formiert, die Erkenntnis, dass der Blick in den Spiegel der Vergangenheit immer nur ein Blick auf die Gegenwart sein kann. Hildegard von Bingen betrachtet uns abwartend, wir jedoch sprechen, in bezaubernden Tönen, packenden Texten, betörenden Bildern, und suchen in diesen Bildern doch immer wieder nur uns selbst. Novalis überlegte schon vor fast zweihundert Jahren: «Der grösste Zauberer würde der sein, der sich zugleich so bezaubern könnte, dass ihm seine Zaubereien wie fremde, selbstmächtige Erscheinungen vorkämen. Könnte das nicht mit uns der Fall sein?»