

## 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 Bermersheim. 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?»